



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DE ESTUDIOS AVANZADOS DEL  
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

SEDE SUR  
DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES EDUCATIVAS

**Mathias Goeritz y la educación visual en México:  
Tradiciones e innovaciones en la enseñanza del diseño  
(1954-1968)**

Tesis que presenta

**Sandra Valenzuela Arellano**

Para obtener el grado de

**Doctora en Ciencias**

En la especialidad de

**Investigaciones Educativas**

Directoras de Tesis

**Dr. Inés Dussel**  
**Dra. Susana Ruth Quintanilla Osorio**

***Esta tesis fue resultado de una investigación de estudios de doctorado apoyada por una beca CONACYT y recibió apoyo del CINVESTAV.***

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de varias personas e instituciones:

Agradezco a las Doctoras Inés Dussel, y Susana Quintanilla por sus orientaciones, compromiso, generosidad y trabajo en la dirección y a los miembros del jurado: Dra. Laura Cházaro, Dra. Alicia Civera, Dra. Ariadna Acevedo Rodrigo y Dra. Lynda Klich. Al DIE CINESTAV, a Rosa María Martínez de la coordinación y a Ernesto Anell por su apoyo para tramitar la beca y la estancia de investigación. Agradezco a los integrantes del seminario de Inés Dussel, en especial a Lorena García, a María Elena Gómez Tagle Mondragón, a José Miguel Vargas Pellicer y a Guadalupe Fuentes Cardona. Gracias al CONACyT por permitirme estudiar de tiempo completo.

A la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado, ENPEG “La Esmeralda”, donde impartí una clase sobre docencia de las artes que me permitió llevar el proceso de la investigación al aula. Agradezco a Carla Rippey, a Karla Villegas y Beatriz Garduño.

Fue fundamental el apoyo de David Miranda, de Paola Santoscoy y del equipo del Museo Experimental el Eco. Agradezco a todas las personas entrevistadas: Arq. Lilly Nieto Belmont, Arq. Guillermo Díaz Arellano, Pedro Friedeberg, Arq. Diego Matthai, Arq. Juan Álvaro Chávez Landa, Arq. Rezo, Arq. Luis Solís Ávila, Arq. Javier Senosiain, Arq. Antonio Gallardo, Arq. Manuel Torres Márquez, Dra. Lily Kassner (RIP), Octavio Gómez Herrera, Martha Hellion, Arq. Fernando González Gortázar, Liliana Porter, Lance Wyman, Manuel Delanda, Arq. Lourdes García, Dra. Rita Eder, Arq. Víctor Jiménez, Arq. Félix Sánchez, Manuel Felguérez (RIP), Dr. Enrique X. de Anda y Dolores Martínez. Agradezco a quienes me abrieron las puertas de sus despachos, hogares y archivos debido al gran cariño que le tuvieron a su maestro Mathias, a quien “aún guardan en su corazón”.

Gracias a las siguientes universidades e instituciones: UNAM, Arq. Luis Eduardo de la Torre y Arq. Alejandra González; Universidad de Guadalajara (UDG), al Arq. Everardo Camacho; Centro para la Cultura Arquitectónica y Urbana, CCAU, Arq. Gabriela Castañeda y al Arq. Adolfo Peña; Unidad Autónoma de Morelos, UAEM, al Arq. Adolfo Cazales y la Arq. Mariana Silveyra, y a todo el personal académico que nos ayudó para poder impartir los talleres nómadas sobre la metodología de Goeritz. A todo el personal del Instituto Cultural Cabañas: Susana Brandon, Laura Bordes, Rubén Méndez, Eduardo Vargas, María del Rayo, Sonia Pérez, Liliana Ramírez, al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CENIDIAP: Rodrigo Bazaldúa y Patricia Brambila; Al Centro Nacional de las Artes, CENART y al Programa de Apoyo a la Docencia Investigación y Difusión de las Artes, PADID, al personal de los Archives of American Art, AAA, a Juliet Kepes, a Fabiola Aguilar y a la Facultad de Arquitectura, FA y al Archivo de la Escuela Nacional de Arquitectura, ENA.

Muchas gracias a Hunter College, City University of New York, donde realicé una estancia de investigación que me permitió consultar archivos y bibliografía solo disponible en la New York Public Library. Gracias por su recomendación a Abraham Cruzvillegas. Agradezco las atenciones a The Josef and Anni Albers Foundation, Brenda Danilowitz, Erin Sheehe, Analhi Aguirre y, en especial, a Francisco Soní Solchaga, quien me apoyó con la traducción del alemán al español y en todas las crisis emocionales que sufrí durante la realización de esta tesis.

## RESUMEN

Esta tesis estudia a Mathias Goeritz enfocando la atención en la relevancia de su práctica como profesor de cuatro universidades mexicanas, entre 1954 y 1968, periodo en el que desarrolló su clase de educación visual y diseño en el contexto de la Guerra Fría y el desarrollismo mexicano. El argumento central del estudio es que las actividades de enseñanza de los artistas, que son docentes, son igualmente relevantes que el desarrollo de su obra y que ambas actividades se enriquecen y complementan. Goeritz, como otros artistas del siglo XX, practicó la interdisciplina, al ser maestro, creador, escritor, editor, diseñador y arquitecto. En este estudio, se recuperan algunos hitos biográficos de Goeritz y su trayectoria como docente: los antecedentes de su llegada a México, su enseñanza, sus programas de estudio, los planes de las instituciones donde impartió clases y las colaboraciones con colegas, estudiantes y asistentes. Goeritz fue pionero en la enseñanza del diseño en México, instrumentando y adaptando al México de la segunda mitad del siglo XX una línea de enseñanza de la Bauhaus que había migrado a Estados Unidos, particularmente la nueva visión de László Moholy-Nagy y la educación visual de György Kepes. Las universidades vincularon a Goeritz con arquitectos mexicanos y artistas nacionales e internacionales, posibilitando su escultura monumental, la noción de arquitectura emocional y la promoción del arte como servicio. Goeritz enseñó Educación visual y Diseño con el objetivo de promover la sensibilidad y el potencial creativo de sus alumnos. Su enseñanza buscó desarrollar una conciencia sobre los procesos, las propiedades de los materiales y la solución de problemas de su tiempo de forma creativa. Defendió un arte útil relacionado con una función social a la que llamó una moral colectiva. También apoyó a una generación de artistas que desarrollaron la escultura monumental abstracta, la relación entre arte y diseño y las colaboraciones entre arte y arquitectura por medio de la abstracción geométrica.

*Palabras clave: México Moderno, Bauhaus en México, Moholy-Nagy, György Kepes, Arte como servicio, Educación de la creatividad en México.*

## ABSTRACT

This dissertation is about making visible the relevancy of the teaching practice of Mathias Goeritz between 1954 and 1968. Goeritz taught visual education during the Cold War period and the import substitution industrialization era in Mexico (desarrollismo). Goeritz practiced in many disciplines: he was a teacher, visual artist, writer, editor, designer, and architect. My argument is that the teaching practice of Goeritz is as important as his art practice, and that both activities intertwine and complement. I present his practice before his arrival in Mexico, where he had been invited as a professor. I explain the curriculum of the universities where he taught, his class program, his collaborations with university colleagues, students, and teaching assistants. Goeritz was a pioneer in teaching design in Mexico. His class was based on The New Bauhaus in Chicago: Moholy Nagy's *New Vision* and *Vision in Motion*, as well as György Kepes's *Language of Vision* and *Education of Vision*. The intellectual environment of the university and the influence of his architect colleagues were crucial for Goeritz's practice in monumental sculpture, emotional architecture, and his promotion of art as a service. Goeritz taught visual education and basic design with the aim of promoting the creative student who was able to solve problems with an out-of-the-box approach. He was interested in the relationship between a consciousness of the senses, perception, and a creative practice that was related to his environment. He promoted a useful art with a social function that was able to solve problems by an ethical consciousness or a collective morality. He also supported a group of artist who promoted monumental abstract sculpture, the relationship between art and design and collaborations between architecture and geometric abstraction.

*Key Words: Modern Mexico, Bauhaus in México, Moholy-Nagy, György Kepes, Arte as Service, Education of the Creative Man in México.*

## Índice

	Introducción	10
<b>1</b>	<b>Los años formativos de Goeritz, de la República de Weimar a España</b>	<b>22</b>
	El recuerdo de Alemania	24
	La República de Weimar	26
	Creecer en la República de Weimar	28
	Goeritz y el nazismo	33
	La tesis sobre Ferdinand von Rayski. La estética de ser alemán versus su condición de artista	35
<b>2</b>	<b>La experiencia de Goeritz en España</b>	<b>40</b>
	La huida	40
	Escape al amor: Goeritz y Marianne Gast en España	42
	Escuela de Altamira: hacia el despertar del ser interior	44
	Editor, escritor y artista	46
	La gestación del artista	48
<b>3</b>	<b>Bauhaus y la transformación de la enseñanza del diseño en el siglo XX</b>	<b>52</b>
	La escuela Bauhaus	54
	<i>El Vorkurs</i>	56
	Fuentes y confluencias en la enseñanza en la Bauhaus	63
	<i>Bauhaus y Goethe</i>	64
	<i>El eslabón froebeliano</i>	65
	<i>Bauhaus y Gestalt</i>	67
	László Moholy-Nagy: el ser total	70
	<i>Breve semblanza de Moholy-Nagy</i>	70

	<i>Los principios didácticos de Moholy-Nagy</i>	72
	El legado de la Bauhaus y algunas repercusiones en México	78
<b>4</b>	<b>Primeros años en México</b>	<b>81</b>
	Los escandalosos muñequitos de Goeritz en Guadalajara	84
	El despunte de Mathias Goeritz educador: la clase de Educación visual en Guadalajara	94
	La Escuela de Arquitectura en la UdG: nuevas condiciones institucionales	95
	Los primeros cursos de Goeritz	98
	La mudanza a la Ciudad de México: un clima cultural propicio para los nuevos territorios del arte	105
<b>5</b>	<b>Goeritz en Ciudad de México: el desarrollo de una pedagogía del diseño</b>	<b>112</b>
	Autonomía universitaria y la influencia de José Villagrán en la ENA	114
	Los planes de estudio en la ENA entre 1949 y 1966	118
	El plan de estudios de 1967 en la ENA	123
	Las redes formativas en la ENA: influencias y complementariedades	126
	Goeritz y su clase en la ENA durante 1950-1960	130
	Adaptaciones y desplazamientos del curso	134
	La recepción del curso	142
	La docencia en la Universidad Iberoamericana (1955-1965)	145
	<i>Conexiones entre la Ibero y la ENA, y el grupo de integración plástica en iglesias</i>	147
	La docencia en las agendas de Goeritz	153
	La pedagogía como <i>performance</i> pública	158
	A modo de conclusión	159

<b>6</b>	<b>La clase de Goeritz dentro de redes transnacionales: Concepciones y vínculos personales en el desarrollo de la educación visual</b>	<b>161</b>
	El legado de Moholy-Nagy: arte y tecnología en el desarrollo de la creatividad	164
	Ciencia y arte como interdisciplina	167
	La luz como tema interdisciplinario	170
	Los procesos colectivos en la formación integral	173
	Correspondencia y colaboraciones	177
	El vínculo con Herbert Bayer	188
	Artista invitado en AIHS	191
	A modo de cierre	196
<b>7</b>	<b>Las redes profesionales de Goeritz: enseñanza y creación artística</b>	<b>197</b>
	Antecedentes: Pani y las colaboraciones en recintos religiosos	199
	La fructífera amistad de Goeritz con Ricardo de Robina	200
	Arquitectura monumental: los murales de cuerdas en Antropología e Historia	205
	Implementación del arte como <i>servicio en la Ruta de la Amistad</i>	208
<b>8</b>	<b>"Sobre el mito en el cual me he convertido" Mathias Goeritz: maestro, mentor, amigo y jefe de grupo</b>	<b>214</b>
	Liliana Porter	217
	Sheila Hicks y Goeritz: La enseñanza de Josef Albers en la UNAM	218
	Diego Matthai	221
	Manuel Felguérez: maestro de Escultura en la UIA	223
	José Luis Cuevas	224

Pedro y Mathias	227
Lance Wyman	240
Sebastián	255
Ángela Gurría	258
<b>Conclusión</b>	<b>265</b>
<b>Referencias Bibliográficas</b>	<b>272</b>



## ACRÓNIMOS

CENART – Centro Nacional de las Artes  
 CENIDIAP – Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas  
 INEGI – Instituto Nacional de Estadística y Geografía  
 PUC – Pontificia Universidad Católica de Chile  
 PYMES – Pequeñas y medianas Empresas  
 UIA – Universidad Iberoamericana  
 UAEM – Universidad Autónoma de Morelos

## SIGLAS

AAA – Archives of American Art  
 AENA – Archivo Escuela Nacional de Arquitectura  
 AIHS – Aspen Institute for Humanistic Studies  
 ALW – Archivo Lance Wyman  
 APF – Archivo Pedro Friedeberg  
 CAVS – Center For Advanced Visual Studies  
 CCO – Comité Cultural Olímpico  
 CEPA – Centro de Extensión y Promoción Académica  
 CDMX – Ciudad de México  
 CIAM – Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (*Congrès International d'Architecture Moderne*)  
 CUEC – Centro Universitario de Estudios Cinematográficos  
 DECENA – Departamento de Enlace y Cultura de la Escuela Nacional de Arquitectura  
 ENA – Escuela Nacional de Arquitectura  
 ENAP – Escuela Nacional de Artes Plásticas  
 ENPEG - Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda”  
 ICC – Instituto Cultural Cabañas  
 MoMA – Museum of Modern Art  
 MIT – Massachusetts Institute of Technology  
 UdG – Universidad de Guadalajara  
 UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México  
 UAM – Universidad Autónoma Metropolitana  
 ZMVM – Zona Metropolitana del Valle de México

## Introducción

El objetivo de esta investigación es visibilizar la faceta de Mathias Goeritz (1915-1990) como profesor de diseño y su contribución al desarrollo de redes de artistas en México en las décadas de 1950 y 1960. El periodo que abarca es de 1954 a 1968, e incluye desde su nombramiento como profesor de medio tiempo en la UNAM, hasta las huelgas estudiantiles de 1968, que fueron el inicio del autogobierno en la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA).<sup>1</sup> Adicionalmente, se incluyeron fuentes posteriores y anteriores, a fin de fortalecer los argumentos relacionados con el periodo de la investigación. El interés más amplio de esta tesis, además de iluminar algunos procesos históricos de la formación cultural en la posguerra, es visibilizar la dimensión de la enseñanza en la formación artística, con el supuesto de que esta práctica contribuye a los procesos creativos y a otros procesos culturales, aún cuando no siempre se la tenga en cuenta.

Mathias Goeritz nació en Danzig, Alemania (hoy Gdansk, Polonia), y creció en Berlín. Fue maestro, historiador del arte, artista, escultor, curador, gestor, escritor, intelectual y arquitecto. De 1949 a 1990, vivió y ejerció su profesión principalmente en México. Durante este periodo impartió clases de forma continua. Fue un artista que colaboró con diversos arquitectos mexicanos, creó esculturas monumentales y popularizó el término “arquitectura emocional”. Goeritz se relacionó con renombrados artistas directamente asociados con la Bauhaus, como Herbert Bayer, Anni y Josef Albers, y otros artistas que fueron alumnos o amigos de integrantes de la Bauhaus, como Sheila Hicks, György Kepes, Alexander Calder, Frederick Kiesler, Raoul Hausmann. Sin ser arquitecto, también se vinculó con otros artistas y arquitectos de renombre, como Luis Barragán, Philip Johnson, Charles Eames, Henry Moore y Ad Reinhardt. Como artista, exhibió su trabajo alrededor del mundo, en la Ciudad de México, Nueva York, París, Ámsterdam y Jerusalén, y es conocido por haber diseñado el Museo Experimental el Eco, por ser coautor, con Luis Barragán, de *las Torres de Satélite*, por haber organizado *la Ruta de la Amistad* y participado en *el Espacio Escultórico* y *La pirámide*

---

<sup>1</sup> El autogobierno fue un movimiento que culminó en la instauración de un nuevo Plan de Estudios que se proclamó como más cercano a las necesidades sociales del país. Se implementó de forma paralela al Plan de estudio tradicional, que era denominado Dirección. Para más información sobre el movimiento del autogobierno, consultar la tesis de José Miguel Vargas Pellicer (2019).

de *Mixcoac*, entre muchas otras obras escultóricas abstractas de carácter monumental en la Zona Metropolitana del Valle de México.

Goeritz es conocido por su trabajo artístico y como representante de la escultura monumental abstracta, pero no tanto por su continua actividad en la formación de artistas y su contribución a la consolidación de la formación de arquitectos y diseñadores en México. Goeritz llegó a México, ya formado como doctor en Historia del Arte y artista, invitado para impartir Historia del arte en la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara (UdG) (Villa Chávez, 1997, p. 57). Antes de emigrar a Guadalajara, la enseñanza ya le había permitido dejar la Alemania nazi: en 1941 se mudó a Tetuán y Tánger, lo que le permitió no enrolarse en el ejército, y luego del fin de la guerra a España, con un cargo de maestro de alemán en el Consulado Alemán. La enseñanza le abrió oportunidades determinantes en su carrera, y también propició su amistad con arquitectos mexicanos que fueron sus colegas universitarios y lo invitaron a participar en sus proyectos más emblemáticos. “Goeritz, el artista monumental”, no hubiese sido posible sin “Goeritz, el profesor”. La docencia fue la llave que le abrió puertas a su quehacer como creador y el territorio desde donde consolidó su influencia.

En el curso de esta investigación, se pudo consultar las agendas personales de Goeritz, que forman parte del archivo del Instituto Cultural Cabañas (ICC), y en ellas es claro que él dedicó tanto o más tiempo a su actividad como profesor que a la de creador. Incluso, como comisionaba la elaboración de sus piezas a artesanos especializados, puede decirse que pasó más tiempo en el aula que realizando piezas artísticas. Esto resulta claro cuando se ve su trayectoria en la formación en arquitectura, arte y diseño. En México, Goeritz participó de los planes de estudio inaugurales en arquitectura y diseño en cuatro instituciones de educación superior: primero en Arquitectura de la Universidad de Guadalajara (UdG); luego en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM; en tercer lugar, en el Programa de arte y arquitectura de la Universidad Iberoamericana; y finalmente, en el Programa de arquitectura en la Universidad Autónoma de Morelos (UAEM). Goeritz adaptó la estructura del curso introductorio de la Bauhaus, de la que no había sido alumno, para el diseño de su curso de Educación visual. Con distintas denominaciones,<sup>2</sup> este fue el curso que impartió desde el primer

---

<sup>2</sup> El curso también tuvo los siguientes nombres: Educación visual, Educación Plástica, Diseño I y II y Estudio dirigido a la arquitectura.

año de su llegada a México en la licenciatura en Arquitectura desde 1949 en la UdG, hasta su muerte en la Ciudad de México, en 1990.

Si bien hay numerosas biografías de Goeritz en distintos idiomas (español, francés, inglés y alemán) (González Gortázar, 1991; Schneegass, 1992; Tudelilla Laguardia, 2014; Ibarra García, 2014; Josten, 2018), el material sobre su actividad como docente no es abundante. En esa producción, se destaca el libro *Mathias Goeritz, educación visual y obra* (2017), y algunas secciones de la tesis doctoral “Arte público como equipamiento en la historia. La obra de Mathias Goeritz en el Espacio Público” (2007), de Guillermo Díaz Arellano; el libro *Mathias Goeritz en Guadalajara*, de Fernando González Gortázar (1991); el ensayo “La pedagogía de Mathias Goeritz” de Luis Porter Galetar (1997) y “Recuerdos tapatíos de mi maestro Mathias Goeritz”, de Gonzalo Villa Chávez (1997), ambos incluidos en la compilación *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios* (Asta y Rodríguez Prampolini, 1997), así como el artículo “Memorias de un alumno de Arquitectura sobre Mathias Goeritz” de Luis Solís Ávila (2006), publicado en la revista *Repentina*. Esos textos son investigaciones y ensayos de divulgación escritos por colegas y alumnos de Goeritz.

La marginación de la actividad docente de los artistas no es poco habitual. Con frecuencia los artistas-arquitectos ejercen la docencia como actividad laboral y económica, y a partir de esa práctica forman redes con sus colegas y alumnos. Pareciera que, si un artista es exitoso, solo se dedicará a realizar su obra y, por ende, existe una percepción común en el campo del arte donde la docencia para los artistas es algo temporal, secundario y poco relevante. Sin embargo, además de brindar un sustento económico continuo, un elemento significativo en la vida de los artistas que muchas veces tienen ingresos irregulares, las prácticas institucionales de enseñanza configuran el vínculo con colegas y nuevas generaciones, y proveen no solamente ideas para el proceso creativo o asociaciones que redundan en proyectos lucrativos, como se verá en el caso de Goeritz, sino que también ayudan a la construcción de legitimación en el campo del arte y de una memoria o legado particular, como se ve en el trabajo de los discípulos.

En trabajos recientes, algunos historiadores del arte han prestado atención a las prácticas de enseñanza de los artistas. Por ejemplo, James F. Williamson (2013), que estudió al arquitecto Louis Kahn, argumenta que su docencia ha recibido poca atención y ha sido relegada por su fama como arquitecto; sin embargo, la mitad de la vida de

Kahn transcurrió dando clases, actividad a la que dedicó muchas energías y de la que estuvo orgulloso. Muchos de sus alumnos se convirtieron en maestros, por lo que, según Williamson, su enseñanza fue igual de influyente para la arquitectura que sus edificios.

En línea con el trabajo de Williamson, el argumento de esta investigación es que la enseñanza ejercida por Goeritz le brindó ideas y oportunidades cruciales para su desempeño como artista y fue una de las formas para consolidar su influencia en México, por lo que no fue una actividad menor ni de poca relevancia. Pero la práctica docente de Goeritz también tuvo efectos más allá de su propia carrera o legitimación como artista. Como lo aclara Josten (2018), este artista-profesor desarrolló su carrera en el contexto de la Guerra Fría, y su enseñanza se alineó con el interés por promover el desarrollo de la creatividad como un estandarte para librar al mundo del autoritarismo (Silva Martins, 2021; Zolov, 2020). Mediante la enseñanza, Goeritz contribuyó a promover ideas educativas en México que fueron relevantes para su tiempo (Cohen-Cole, 2014).

Por otro lado, es importante destacar que las relaciones a partir de la enseñanza han formado genealogías en la historia del arte del siglo XX, por ejemplo, las escuelas de la Bauhaus, Vkhutemas en la Unión Soviética, Black Mountain College en Estados Unidos, y la Academia Nacional de San Carlos en México. En ocasiones, esas redes se tejen mediante relaciones entre un mentor y un aprendiz fuera de un marco institucional y otras veces surgen desde instituciones, pero después se desplazan hacia la amistad, la ayudantía, la recomendación y la guía (Horowitz & Danilowitz, 2006; Hicks, 2004). En el caso de México, es difícil pensar en la visibilidad de Juan O’Gorman sin el apoyo de Diego Rivera, de Manuel Felguérez o Francisco Toledo sin el apoyo de Rufino Tamayo, de Pedro Friedeberg sin Mathias Goeritz, y de Damián Ortega sin Gabriel Orozco. Según Williamson (2013), la faceta de enseñanza de un arquitecto puede ser más relevante para consolidar su influencia que sus edificios, pues muchos de sus alumnos después se vuelven maestros. La enseñanza es uno de los soportes o medios por los que las ideas y visiones viajan por distintas geografías y a través de las generaciones (Çelik Alexander, 2017). Incluir las redes pedagógicas dentro de la historia del arte y la cultura es un modo de reconocer que ellas se forman también a partir de redes de saber e influencias que tienen distinto grado de institucionalidad (pueden ir por carriles formales o informales, por ejemplo correspondencias, como se verá en esta tesis), pero que en cualquier caso son relevantes para entender la formación de la cultura.

Goeritz era consciente de la importancia de estas redes, y las promovió de distintas maneras. Al haber estudiado un doctorado en Historia del Arte y haber crecido en un ambiente vinculado a artistas, obtuvo como parte de su formación –tal como él lo argumenta en su tesis de doctorado y como lo desarrollan Josten y Garza Usabiaga (2016)– el reconocimiento de la importancia de pertenecer a un grupo para el desarrollo integral del artista. Esa conciencia le permitió transitar del Goeritz “historiador del arte” al Goeritz “artista ejecutivo” (Josten & Garza Usabiaga, 2016), signo también de una transformación de los modos de ser artista en la segunda mitad del siglo XX. Eso pudo influir en que considerara a las universidades como entornos favorables para su desarrollo creativo, y que por eso nunca dejara de dar clase, incluso cuando sus obligaciones artísticas internacionales se incrementaron.

En la vida universitaria, Goeritz conoció a los arquitectos mexicanos con quienes realizó sus más famosas colaboraciones y se encontró con alumnos, colegas y asistentes que formaron parte de una generación, en gran medida liderada por él. Las alianzas con arquitectos, alumnos y artistas se dieron primero en la UdG y después en la ENA de la UNAM, la Universidad Iberoamericana (UIA) y la UAEM. Muchos de los vínculos que incrementaron los espacios de acción artística de Goeritz se dieron en el territorio de las universidades, no solo con estudiantes y colegas sino también con otros arquitectos e instituciones alrededor del mundo. A su vez, el artista danzigués extendió estos contactos a sus protegidos, favoreciendo los intercambios y relaciones de sus alumnos, colegas y aliados, así como la legitimación del grupo y la visibilidad internacional de artistas radicados en México. El “Goeritz profesor” no fue un genio aislado, sino un ser de relaciones, igual que el “Goeritz ejecutivo” que desarrollan Josten y Garza Usabiaga (2016).

Esta investigación incorpora el argumento de Roderic Ai Camp (1976, 1991,) sobre la importancia de las universidades como espacios no solo de formación intelectual sino de desarrollo de relaciones cruciales para la carrera de los intelectuales. Otro autor que ha acompañado esta investigación es Richard Sennett (2012), en especial una entrevista en la que aborda la problemática de la educación de las artes y su relevancia para el desarrollo cognitivo y comunitario (Gielen, 2012). Goeritz retomó la producción de las vanguardias de principios del siglo XX sobre la relación entre ética y estética en su enunciación de que el arte es ante todo un servicio, y la educación fue una de las áreas donde esa noción se canalizó.

Otra referencia importante son los aportes de Mark Wigley (2001, 2005) sobre el cambio de paradigma de la “obra de arte total” a la fiebre por las redes de relaciones, entendidas como sistemas complejos en el mundo dinámico de la posguerra. Wigley subraya la importancia de las relaciones amistosas y la solidaridad entre arquitectos, artistas y teóricos para el desarrollo y la migración de nuevas ideas. El perfil del artista-profesor interesado en desarrollar la capacidad creativa de sus estudiantes y en defender al arte útil fue popular durante la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, los estudios de Cohen-Cole (2014), Silva Martins (2021) y Zolov (2020) me facilitaron la ubicación de la enseñanza de Goeritz en un contexto más amplio que promovió la formación del humano creativo y la interdisciplina en el entorno de la educación durante la Guerra Fría. Sus trabajos, además de los de Popkewitz, Pettersson & Hsiao (2021) y Horowitz & Danilowitz (2006), me permiten analizar la relación de Goeritz con György Kepes y Herbert Bayer con claves que remiten a cambios culturales, artísticos y pedagógicos de este período histórico.

Esos autores me permitieron hacer una lectura de la enseñanza de Goeritz que fuera más allá de su conocimiento, carisma, atractivo físico y talento, y tomar distancia de la idealización que se encuentra en muchos de los trabajos sobre su práctica docente. Sin menospreciar el carisma de Goeritz, esta investigación busca mostrar que Goeritz se movió en círculos sociales que hicieron posible el movimiento de ideas y personas a través de las geografías pero también de los marcos disciplinarios, lo que incrementó su poder y relevancia como agente creativo y cultural. Gran parte de la influencia de Goeritz radicó en su capacidad de trasladar ideas de un contexto a otro. Ese eje de investigación lo desarrolla Josten (2018), pero en el caso de esta investigación busqué centrarme en el Goeritz profesor, ensombrecido por el glamur y carisma del “artista ejecutivo” (Josten & Garza Usabiaga, 2016).

Las preguntas que motivaron y guiaron esta investigación fueron: ¿cómo se relacionó el “Goeritz artista” con el “Goeritz profesor” en su propia biografía? ¿De qué fuentes y redes se fue nutriendo? ¿Cómo organizó su clase de educación visual y qué metodología usaba? ¿Qué vínculos estableció con otras pedagogías del diseño ya existentes, y qué innovaciones produjo? ¿Cuáles eran los contextos institucionales en que se inscribió como docente? ¿Cómo fue el vínculo con sus discípulos, y cómo se posicionó como maestro de artistas y arquitectos?

El propósito central es poder darle espesor o densidad al Goeritz profesor, y entender su práctica en el cruce de numerosos hilos, discursos sociales y prácticas disciplinarias e institucionales. Coincido con Mary Kay Vaughan cuando dice que una biografía no es nunca el resultado unilateral de la impresión de textos o mandatos externos sobre un individuo, sino que, mirada en detalle, la vida de una persona echa luz sobre una gran heterogeneidad de discursos y condiciones que se combinan siempre de manera singular. “La nueva biografía está menos interesada en una persona por su contribución única a la historia, y más interesada en cómo una vida individual refleja e ilumina los procesos históricos” (Vaughan, 2015, p. 3). Goeritz es, en esta tesis, el hilo que permite acercarse a esas condiciones de la formación cultural y particularmente al ámbito de la formación en diseño, arte y arquitectura en el México de 1950 y 1960, una época en la que estos lenguajes empezaron a jugar un papel más relevante en la producción cultural, como puede verse en las Olimpiadas de 1968.

Esta tesis la construí a partir de diversas fuentes, entre ellas documentos primarios y entrevistas a alumnos y colegas de Goeritz. Entre los documentos, consulté sus publicaciones, los planes de estudio de la época, cartas, agendas personales de Goeritz, transcripciones e invitaciones a conferencias, recortes de periódicos, folletos de escuelas donde impartió clase, recibos de galerías, recados, apuntes y fotografías, ubicados en los siguientes archivos: Archivo Goeritz en el Instituto Cultural Cabañas (ICC); Archivo Goeritz en Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP); Archives of American Art, (AAA) Kepes Collection; International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (MFAH); The Josef & Anni Albers Foundation (AF); el Archivo de la Escuela Nacional de Arquitectura (AENA), ubicado en la Facultad de Arquitectura de la UNAM (FA); y los archivos personales de correspondencia de Lance Wyman (ALW) y Pedro Friedeberg (APF). También fueron útiles los archivos en línea de la colección de revistas como *Arquitectura México* y *Espacios* ubicados en la plataforma Raíces Digital de la UNAM. Un texto publicado fue de gran importancia para este trabajo: la compilación de Leonor Cuahonte (2015) de los textos escritos por Goeritz durante varias décadas, así como algunas entrevistas que le hicieron<sup>3</sup>. Esta compilación me facilitó comprender su visión de la relación entre arte, arquitectura y sociedad, temas relacionados con su enseñanza.

---

<sup>3</sup> Razón por la cual, cuando cito su compilación, cito sobre todo textos escritos por Goeritz.



Los archivos de CENIDIAP, el ICC y la ENA, así como los personales de Pedro Friedeberg y Lance Wyman, no tienen registros con claves por cada documento, por lo que se citan los nombres de los folders, las cajas donde están dichos documentos o las fechas de la correspondencia. En el caso de la correspondencia de Friedeberg y Wyman y las fuentes del archivo de la ENA, se me permitió sacar fotografías de los documentos.

Otra fuente de información muy importante fueron las entrevistas y charlas informales que realicé con 23 colegas, amigos, alumnos y rivales de Goeritz. Los documentos sobre la enseñanza de Goeritz están dispersos en distintas cartas, archivos y fuentes secundarias y son escasos, por lo que las entrevistas me permitieron leer con mayor claridad los documentos de archivo.

Las entrevistas se realizaron con protocolos semi-estructurados, en algunos casos grabadas y en otros con notas, o notas de voz al terminar la entrevista, dependiendo de la preferencia y accesibilidad del entrevistado. Apoyaron la investigación conversaciones formales e informales presenciales y por teléfono, al igual que preguntas aclaratorias por chats, tanto con amigos de Goeritz como con algunos especialistas en el modernismo tardío en México y la vida y obra de Goeritz.

En varias entrevistas, sobre todo al inicio de la investigación, tenía un guion previo y documentación sobre la persona que iba a entrevistar. La entrevista, según Arfuch (1995), permite “relacionar dos universos existenciales, lo público y lo privado, en una variedad de cruces, mezclas y superposiciones” (Arfuch, 1995, p.24); esta combinación requirió desarrollar sensibilidad para poder abordar otros recuerdos. Al paso del tiempo me percaté que era mejor establecer un ambiente de confianza, con la finalidad de que el entrevistado hablara todo lo que quisiera sobre su experiencia relacionada con el Goeritz maestro o Goeritz colega. Me interesaba reconstruir las clases por medio de descripciones de las dinámicas en aula, los ejercicios y las tareas, pero muchas veces los entrevistados no se acordaban de eso si les preguntaba directamente. En general, recordaban más cosas cuando los dejaba expresarse con libertad sobre las cualidades de Goeritz o el ambiente en la clase. Conforme se iba desarrollando la conversación, a veces recordaban un ejercicio, dinámica de clase o tarea.

Señala Alicia Civera que “[l]a historia oral y las entrevistas en general [...], en un ambiente de confianza en donde entrevistador y entrevistado se encuentren y modifiquen mutuamente, son de gran riqueza en el campo de la historia de la educación”,

aunque no hay que olvidar que el “entrevistador tiene una posición de poder [...] lo cual limita el carácter abierto y libre de la entrevista” (Civera Cerecedo, 2016, p. 904). Cabe aclarar que debido a que muchas de las personas entrevistadas para esta investigación son y fueron artistas, diseñadores y arquitectos de renombre, la entrevista también estaba mediada por una relación de poder de un legitimado en el campo del arte y la arquitectura hacia una estudiante de educación. En gran medida, los entrevistados llevaban el curso del relato.

El trabajo de la entrevista comenzó intentando “ubicar al personaje, lograr su confianza y obtener una cita –es el caso de tantos ‘monstruos sagrados’–” (Arfuch, 1995, p. 84). El reto empezó con ubicar los contactos de quienes fueron alumnos de Goeritz y también ganarme la confianza de artistas, diseñadores y arquitectos de relevancia internacional, con agendas ocupadas, para que me abrieran las puertas de sus casas y estudios. Esas “ventanas” conformadas por porciones variables de verdad, falsedad, apertura, engaño y secreto, que formaron parte de las entrevistas, me permitieron conocer más detalles, por medio de la subjetividad de los recuerdos de quienes vivieron las clases de Goeritz, y a partir de esas vivencias formaron narrativas asociadas a emociones y sensaciones. Las entrevistas me permitieron notar con mayor claridad el lazo afectivo “como eje de la relación pedagógica entre maestros y alumnos” (Civera Cerecedo, 2016, p. 905).

Cabe aclarar, que, en el caso de la correspondencia personal, el ámbito emocional de las relaciones de Goeritz con sus alumnos y discípulos es también visible. Buena parte de la influencia de Goeritz en sus alumnos se consolidó por su carisma y capacidad expresiva en el aula. Desde las modalidades “más canónicas, y hasta en encuentros fácticos, superficiales, sin pretensión testimonial, el hablar de los sentimientos es una constante que suele expresarse en el doble registro de la experiencia personal y de cierta ‘filosofía de vida’ del entrevistado aplicable a toda circunstancia” (Arfuch, 1995, p. 95).

En la investigación, también cobró importancia una actividad que desarrollé en paralelo al trabajo de archivo pero que fue abriendo nuevas posibilidades y marcos de lectura. Durante el primer semestre del doctorado me acerqué al Museo Experimental el Eco, donde hubo interés por la temática de la investigación, por lo que conversé con David Miranda y Paola Santoscoy sobre realizar entrevistas relacionadas con la faceta de enseñanza de Goeritz. En 2018, el Museo Experimental el Eco, junto con la UNAM,

promovieron la Cátedra Extraordinaria Mathias Goeritz, que consistió en conferencias, exposiciones y un taller nómada de educación visual, que retomaba su pedagogía.<sup>4</sup>

¿Cómo dar cuenta de la historia de una práctica docente sobre la enseñanza del diseño que está entrelazada con la historia de un artista, de sus redes de creación y diseminación, y con una historia de vida marcada por los traumas de la guerra y la migración? En la redacción de esta tesis, fueron varias opciones las que se consideraron, desde hacer un relato apegado a la cronología de su vida hasta optar por una entrada temática por sus distintas facetas. El resultado es un híbrido, que espero tenga consistencia.

La estructura de la tesis se organiza en ocho capítulos, además de la introducción y las conclusiones. Cada capítulo propone una puerta de entrada a una vida con muchas aristas y que se encontró y se construyó como un vértice conector entre mundos: entre Europa y México, pero también entre la diáspora europea en Estados Unidos y México, entre el arte, el diseño y la arquitectura, entre distintas instituciones, entre distintas generaciones. Goeritz, como ya se ha dicho, era muy seductor, y quería encontrarse en el medio de todo, sentir que abría puertas, recuperar y reescribir tradiciones, y eso hace que muchos de sus planteos y prácticas puedan conectar en distintas direcciones.

En el primero y segundo capítulos de esta tesis presento la trayectoria de Goeritz en los años previos a su llegada a la Ciudad de México, particularmente su infancia y juventud durante la República de Weimar y el régimen nazi en Alemania. En ese periodo, Goeritz se formó como historiador del arte; también describo su autoexilio en Tetuán (Marruecos) y España, donde colaboró con otros artistas y editores, y donde empieza a despuntar su trabajo de organización y promoción del arte y de sí mismo. La finalidad de estos capítulos es desarrollar las circunstancias que contribuyeron a la formación del Goeritz antes de llegar a Guadalajara en 1949 para impartir una clase de Historia del arte y después de Educación visual.

Una de las influencias más evidentes y explícitas en la pedagogía de Goeritz fue el curso introductorio de la Bauhaus y sus sucesivas adaptaciones, que se abordan en el capítulo tercero. En este capítulo me ocupo de ubicar a la Bauhaus como un referente

---

<sup>4</sup> Esta metodología también fue utilizada en algunas exposiciones recientes, por ejemplo en la muestra "Original Bauhaus" en la Berlinische Galerie, montada para celebrar los 100 años de la famosa escuela de diseño alemana, y en la que se recrearon y actualizaron los ejercicios didácticos del Curso Preliminar ([https://www.bauhaus.de/en/bauhaus-archiv/6313\\_bauhaus\\_jubilaeum\\_2019/6437\\_original\\_bauhaus/](https://www.bauhaus.de/en/bauhaus-archiv/6313_bauhaus_jubilaeum_2019/6437_original_bauhaus/)).

ineludible de la formación en diseño en el siglo XX, analizando las influencias, planteamientos y metodologías que formaron parte de ese cambiante, diverso e influyente curso introductorio, al igual que de las visiones de sus distintos maestros. Dado que Goeritz adaptó ideas de varios profesores de la Bauhaus a su clase de Educación visual, considero relevantes las fuentes que lo nutrieron como profesor, a fin de comprender las referencias que formaron parte de su método.

En el cuarto capítulo, me ocupo de su llegada a México y la estancia en Guadalajara entre 1949 y 1954. Destaco el clima de época que encontró Goeritz a su arribo, y los acontecimientos en la capital de Jalisco, porque lo impulsaron a mudarse a Ciudad de México e incorporarse a la ENA de la UNAM en 1954 como profesor de medio tiempo.

En el quinto capítulo me centro en los contextos institucionales en el que se inscribió Goertiz. Analizo los planes de estudio de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) desde la Autonomía Universitaria (1929) y profundizo en la clase de Goeritz dentro del plan de estudios de esa institución. En este capítulo ubico la clase de Educación visual, también llamada Educación plástica<sup>5</sup>, de Goeritz como parte del currículum de la ENA, una clase que él consolidó entre 1954 y 1968. El objetivo es situar la escala del contexto escolar de la institución donde Goeritz dio clase durante más tiempo. De forma paralela, en este capítulo abordo la práctica de enseñanza de Goeritz en la UIA y la UAEM donde también impartió clases en este periodo. Cabe destacar que en la UIA no solamente fue profesor sino también director del Colegio de Arte y Diseño.

En el sexto capítulo despliego las conexiones transnacionales en las que se fundó su propuesta de educación para el diseño, que analizo a partir del vínculo con György Kepes y Herbert Bayer, así como de su relectura de Moholy-Nagy. Con ellos compartió la condición de profesor-artista y el interés por la función social del arte, la enseñanza y el arte y su entorno, así como la promoción de la interdisciplina y la creatividad como base de la formación artística en el contexto de la Guerra Fría, tomando claro partido por la vertiente liberal y capitalista. En 1970, Goeritz realizó una estancia en el Aspen Institute for Humanistic Studies (AIHS), que, aunque queda fuera del período considerado en esta tesis, es importante para comprender las conexiones entre creación y docencia.

---

<sup>5</sup> En 1967, la asignatura cambió de nombre a Diseño I y II.

En el séptimo capítulo desarrollo las relaciones profesionales y amistosas de Goeritz con sus colegas universitarios, al igual que su manera de llevar preceptos de su clase de Educación visual a su práctica de la arquitectura emocional y el diseño de ambientes. En ese capítulo explico cómo el arte como servicio se relacionó con su clase de Educación visual y la promoción de la noción de arquitectura emocional. El diseño de la luz de los recintos (ambientes) elaborados por Goeritz en colaboración con colegas de la Universidad Iberoamericana y la ENA vinculó sus prácticas de enseñanza y de diseño con las problemáticas de su época. Este capítulo desarrolla la puesta en práctica de las ideas del Goeritz docente, en las actividades del Goeritz artista, principalmente en el periodo entre 1954 y 1970.

El octavo capítulo busca dar cuenta de las relaciones de amistad y mentoría entre los alumnos y colegas de Goeritz, y tiene como referencia principal la correspondencia de Goeritz con Pedro Friedeberg y Lance Wyman<sup>6</sup>, así como las entrevistas realizadas para esta tesis. Goeritz apoyó, protegió y aconsejó a un grupo de artistas, diseñadores y arquitectos cercanos a él, y buscó formar un grupo o corriente artística que sostuviera algunos de sus preceptos. Por medio de la correspondencia, las fotografías y las entrevistas, trato de visibilizar las tensiones, inequidades, silencios, recomendaciones, compromisos y alianzas de Goeritz con sus protegidos desde diversas ciudades.

Por último, en la conclusión busco proporcionar algunos argumentos sobre las ideas centrales relacionadas con la enseñanza de Goeritz. Destaco en la sección final los cruces entre disciplinas y prácticas que promovía Goeritz. Me parece significativo que, en su texto *La educación visual* (1961), Goeritz escribe que en su clase, dirigida a los arquitectos, la palabra “arte” estaba excluida, aún cuando pocos años después haya descrito su clase como de “características artísticas” (Interview with Mathias Goeritz, 1964). Luis Porter Galetar, uno de sus alumnos, también destacó esta tensión: para el alumno, la clase de Educación visual “se trataba de un curso que hablaba del lenguaje del arte (aunque se tratara de una palabra prohibida en el lenguaje y filosofía de Goeritz de aquellos años)” (Porter Galetar, 1997, p. 72).

Según Goeritz los arquitectos estaban “del lado seguro” pues su arte se integra a la vida (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964). Retomando

---

<sup>6</sup> Esas fuentes son de acceso limitado, pues son parte de las colecciones personales de ambos artistas, y permiten conocer –desde una comunicación más íntima– el complejo humor, la visión estratégica de promoción, la generosidad y en ocasiones la crueldad que conformaron esas relaciones.

implícitamente la línea de la Bauhaus alemana de integración entre arte, arquitectura e industria, Goeritz aspiraba a que el arte se integrara a la vida, y por eso impartió una clase de cualidades artísticas donde producir arte no era el objetivo, sino el desarrollo de la creatividad (Porter Galetar, 1997). Continuando el argumento de el arte como servicio que busca relacionarse con las problemáticas de su época, en la conclusión propongo que la educación visual desarrollada por Goeritz puede ser relevante como herramienta ante algunas problemáticas actuales.

Las razones personales que han hecho posible que el tema de investigación me siga pareciendo fascinante, a pesar de la dificultad de escribir una tesis de doctorado, son que, como artista y profesora de la materia Docencia de las artes y Cultura y pensamiento visual, estoy interesada en hacer más visible la importancia de la enseñanza en el proceso creativo de los artistas. La enseñanza es un ámbito remunerado que permite el sustento de los creadores y en el que éstos se comprometen directamente con su entorno social mientras se vinculan con las siguientes generaciones. Es de los pocos espacios del arte que no necesariamente están mediados por lógicas de mercado, o al menos no en la educación pública. La enseñanza de la educación visual –en una época de extrema mediatización y visualidad debido a tecnologías persuasivas como teléfonos celulares, tabletas y videojuegos– puede proporcionar herramientas para desarrollar una mirada crítica o al menos otro tipo de relaciones con la imagen. Por esta razón, observo que es relevante aprender sobre la historia de la enseñanza de la educación visual en la segunda mitad del siglo XX, y Goeritz fue un agente importante para su implementación en México.

## Capítulo 1

### Los años formativos de Goeritz, de la República de Weimar a España

Este capítulo describe las experiencias formativas de Goeritz en su juventud, que forman el núcleo formativo en el que abreva su visión como maestro, gestor y creador antes de llegar a México. El capítulo se basa en sus propios escritos y en fuentes secundarias, principalmente de la exhaustiva investigación de Tudelilla Laguardia (2014), Josten (2018) y Fernando González Gortázar (1991). Estos años formativos se analizan en dos capítulos: el actual aborda los años formativos durante la República de Weimar y la tensión que implicaba estudiar bajo el nazismo, y el segundo emprende los años de España y Guadalajara, que cimentaron algunos de sus principios sobre la educación visual. En ese segundo período (1945-1949), Goeritz planteó la necesidad de reconocer un “hombre nuevo” pues “ha nacido un mundo nuevo” (Cuahonte, 2015, p. 30), una proclama común en la posguerra y que planteaba la identificación del artista con la infancia, con el hombre despierto que “será creador” (idem).

La presentación de la infancia y juventud de Goeritz no tiene el propósito de establecer una relación directa y lineal entre la infancia y juventud y el resto de la vida, o de retratar a Goeritz como un “ave exótica” o “genio innato” (Quintanilla, 1991, p. 89). El objetivo es revisar algunos antecedentes para comprender mejor el entorno cultural donde Goeritz se formó y del que después retomó referencias importantes.

La infancia de Goeritz transcurrió en un periodo de crisis y de inestabilidad económica y política durante la República de Weimar. Más tarde, fue estudiante de doctorado durante el régimen nazi y vivió en Europa el principio de la Segunda Guerra Mundial. Las experiencias de precariedad y, al mismo tiempo, de cultura vibrante que había experimentado durante su infancia y adolescencia, y la violencia que en sus propias palabras presencié durante sus años de estudiante universitario probablemente fueron un contraste con el entorno de abundancia que encontró en el México moderno y desarrollista de Miguel Alemán (Entrevista a David Serur, 19 de junio, 2019).

Según Ida Rodríguez Prampolini<sup>7</sup>, “Mathias no era una persona que hablara sobre la guerra y los traumas que ésta produjo. En realidad, detestaba hablar sobre ella.

---

<sup>7</sup> Ida Rodríguez Prampolini (1925-2017) fue una escritora, historiadora, investigadora emérita y académica mexicana que formó parte del departamento de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Fue amiga, aliada y,

Solo le gustaba hablar sobre arte y religión” (Rodríguez Prampolini & Méndez-Gallardo, 2014, p. 16). Sin embargo, esos acontecimientos estaban presentes en su forma de pensar el arte y la educación, y en su forma de encarar la vida. Es probable que la “filosofía del bolillo” de Goeritz, como la denominó en una charla con su amigo David Serur, haya sido resultado de haber crecido entre las dos guerras mundiales. Serur relató que un día él y Goeritz se encontraron en la sinagoga de Polanco, y con un bolillo en la mano, Goeritz le explicó las carencias que había experimentado para poder salir de Alemania, por lo que nunca olvidaría lo que representaba un bolillo para el que tiene hambre (Entrevista a David Serur, 6 de marzo, 2015; Entrevista a David Serur, 19 de junio, 2019).

Serur comenta que trabajar con Goeritz no era difícil: “todo era fácil con Mathias” (Entrevista a David Serur, 19 de junio, 2019).<sup>8</sup> Según Pedro Friedeberg<sup>9</sup> (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017), alumno y amigo de Goeritz, había dos Goeritz: uno que era muy carismático con las señoras y “que comía con una distinta cada día de la semana, de manera que se ahorraba cinco comidas” (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017); y el “otro” Goeritz, del que no se hablaba tanto, entre cuyas facetas estaba un humor negro pero muy divertido, pues era una especie de cinismo-zen. Acerca de estos contrastes, Morais menciona que “[e]l propio Goeritz, en uno de sus manifiestos afirma: apenas realizada una obra soñada, la tengo que destruir, aunque sea con palabras, burlándome de ella” (Morais, 1982, p. 10).

Serur platicó que Goeritz, a quien se refirió como su “querido genio”, decía que “todo tiene su chiste” mientras se frotaba las yemas de los dedos, con lo que indicaba que para todo se necesitan recursos. Según Serur, detrás de la capacidad de Goeritz de hacer mucho con poco había una mentalidad vinculada a la sensibilidad, el entusiasmo y su “filosofía del bolillo”.<sup>10</sup> Acerca de “hacer mucho con poco”, Friedeberg realizó un

---

luego, la segunda esposa de Mathias Goeritz, con quien Goeritz tuvo a su único hijo, Luis Daniel Goeritz Rodríguez. Ida Rodríguez Prampolini fue también colaboradora en el suplemento *México en la Cultura*.

<sup>8</sup> Sin embargo, no todos los recuerdos son igual de positivos. En una conversación informal, un amigo y protegido de Goeritz, que prefirió no ser citado, mencionó las peleas de Goeritz con sus amigos, la rivalidad con algunos de sus colegas, el drama con Luis Barragán y la riña con José Luis Cuevas, a lo que podría agregarse la carta dirigida a Ángela Gurría en 1982 (Goeritz, Carta a Ángela Gurría, 21 de febrero, 1982). Ese entrevistado habló de la capacidad de Goeritz para encantar a las personas y de usar su carisma en beneficio de sus proyectos. Josten cita la percepción que tuvo Iris Clert sobre Goeritz en 1960: “alto, distinguido, cortés con cierto carisma el cual usaba y abusaba” (2018, pág. 183). Ese aprovechamiento de su carisma era de utilidad en un entorno tan complejo como el del arte y la arquitectura, y en un contexto de migración en la posguerra y de nacionalismo en México, que se analiza en el siguiente capítulo.

<sup>9</sup> La conversación con este artista mezcló realidad y ficción, un sello característico del humor de Friedeberg.

<sup>10</sup> Así se comprende mejor lo que, según David Miranda, le comentó Daniel Goeritz, el hijo de Mathias: a su padre le molestaba mucho que desperdiciaran los alimentos.



collage con esa misma temática –adaptada a México– para la Revista coordinada por Anita Brenner, *Mexico This Month*<sup>11</sup> (1970). La ilustración a partir del collage se titula *A Few Hints on How to Live Very Much on Very Little in Mexico* [Algunas claves sobre cómo vivir mucho con muy poco en México], y una de las claves que señala es: “always hang out with rich people even if they bore you to death” [siempre sal con gente rica, aunque te aburran mortalmente]. Ambos artistas vivieron las carencias ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial, pues Friedeberg nació en Florencia en 1933 y viajó a México con su madre escapando de la guerra y en busca de un primo que tenía una asociación de apoyo a judíos expatriados. La experiencia de la persecución, la migración forzada o exilio, y la llegada como extranjeros que los obligó a reinventarse, fueron elementos que unieron a estos artistas en un vínculo cercano.

### 1.1. El recuerdo de Alemania

En entrevista, Goeritz le comentó a Mario Monteforte que, a principios de 1945, cuando todavía quedaban alemanes uniformados en Madrid, pero la derrota del Tercer Reich ya era cuestión de semanas, le dijo a su entonces esposa Marianne Gast:

Ya no habrá más guerras ni más verdugos ni más dictadores. Para eso han muerto millones de seres humanos y para eso hemos sufrido todos. Ahora podremos trabajar en libertad, tú fotografiando [...] y yo pintando y diciendo mis cosas [...]. Y me entraron unas ganas locas de aprender y de enseñar, de ayudar en la construcción de un mundo deseable y hermoso. Yo mismo me asombré de mi desmesurado romanticismo, y reí al descubrir que seguía siendo alemán. (Goeritz en Monteforte, 1993, p. 35)

¿A qué se referiría Goeritz con que, a pesar de todo, por su “desmesurado romanticismo” “seguía siendo alemán”? ¿Tendría que ver con el contenido emocional (romanticismo) en la producción artística? Cabe mencionar que la influencia de Goethe en la educación alemana ha sido parte de distintas generaciones: en una entrevista con Mario Monteforte al final de su vida, Mathias Goeritz dijo que siempre había sido “lector de Goethe” y que le entusiasmaba “el romanticismo de von Kleist y Novalis, Bretano y Hölderlin” (Monteforte, 1993, p. 75).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Friedeberg fue colaborador de *Mexico This Month* por la recomendación que Goeritz le hizo a Anita Brenner, describiendo a Pedro como un genio (Holtz, 2009).

<sup>12</sup> El comentario tal vez se relaciona con cierto romanticismo alemán que propone subsanar la relación entre el ser humano con su entorno y sus emociones a partir del hombre-niño, por ejemplo en Goethe o Novalis. Hay muchas investigaciones sobre el idealismo alemán asociado al romanticismo. Danilowitz, en su libro *To Open Eyes*, lo menciona con respecto a Albers y a la relación entre fondo-figura como una metáfora del individuo y su contexto o sociedad. Herbert Bayer aborda esa idea en la conferencia “Diseño e Industria” que impartió en Berlín en 1963, publicada en el anexo de textos escritos por Bayer en Rodríguez Prampolini (1975).

Según Guillermo Díaz Arellano, alumno, amigo y asistente de Goeritz, haber nacido durante la Primera Guerra mundial marcó la infancia y adolescencia de Goeritz, en un sentido emocional, espiritual y familiar (Díaz Arellano, 2007, p. 294). Pero fue la Segunda Guerra Mundial la que tuvo mayor impacto en Goeritz, al punto que él decía que, a los 30 años, mientras vivía en España, “regresó a los orígenes” y renació en 1945, el año en el que acabó esa conflagración bélica. Este renacimiento, esta idea de corte abrupto y radical con el pasado, ¿fue una manera deliberada de negar esa experiencia? Quizás fue la única opción que encontró para lidiar con las heridas de la guerra y del nazismo.

Lo cierto es que la relación de Goeritz con su país natal no era sencilla: “No quería ir para nada a Alemania. [...] Cada vez que iba se ponía fatal (...), siempre acababa en el hospital” (Rodríguez Prampolini & Méndez-Gallardo, 2014, pp. 16, 18). Es probable que este conflicto con su pasado haya incidido en que Goeritz se refiriera en muy pocas ocasiones a su tesis doctoral sobre el artista romántico Ferdinand von Rayski –aprobada y publicada bajo el régimen nazi en 1941 por el sello Hans von Hugo Verlag<sup>13</sup> –, a pesar de haberle dedicado varios años a su realización. No obstante, conservó en su biblioteca personal algunos ejemplares del libro, que ahora están en el archivo del ICC y en el CENIDIAP.

Goeritz, que, como se desarrolla más abajo, había crecido en una familia liberal berlinesa, estudió su doctorado en Filosofía e Historia del Arte durante el nazismo, y pudo salir de Alemania gracias a un permiso para dar clases en el consulado alemán en Tánger. Este desplazamiento en medio de la guerra (1941) fue una acción vital, ya que no solamente lo salvó de la muerte que seguramente lo esperaba si tenía que enrolarse en el ejército sino que lo puso en contacto con otras tradiciones y producciones culturales. La actividad de Goeritz como maestro le permitió trasladarse de Alemania a España y de ahí a México.

## 1.2. La República de Weimar

---

<sup>13</sup> Las tesis doctorales en Alemania deben publicarse como libros, por lo cual esta publicación no es en sí mismo un hecho destacable respecto a otras producciones de la época. En el ICC hay una carta de la editorial Hans von Hugo de Berlín, fechada en Berlín el 3 de septiembre de 1942 y dirigida a Goeritz en la embajada alemana en Tetuán (donde Goeritz daba clases de alemán), informándole que debido a la guerra no habían podido imprimir más ejemplares de su libro.

La República de Weimar, la primera experiencia republicana en Alemania que duró entre 1918 y 1933, fue sin duda un contexto importante para la formación de Goeritz; y durante este periodo tuvo lugar la experiencia de la escuela Bauhaus, que marcaría profundamente tanto la producción artística y arquitectónica como los modelos pedagógicos que se desarrollaron en las décadas siguientes (Gay, 1970).

La experiencia de Weimar inició con una Alemania derrotada y endeudada; en noviembre de 1918, tras el final de la Primera Guerra Mundial, las potencias vencedoras, Francia y Gran Bretaña, impusieron a Alemania el pago de reparaciones de guerra por la destrucción en el Tratado de Versalles de 1919. La emisión de papel moneda sin respaldo en oro sirvió al gobierno de la República de Weimar como herramienta para pagar las reparaciones, pero su emisión generó hiperinflación entre 1921 y 1923, lo que pulverizó la moneda alemana. Estas crisis hiperinflacionarias hicieron que muchos perdieran todos sus ahorros y el valor de sus pensiones, mientras que algunos pocos se beneficiaron, en general dueños de inmuebles o de bienes materiales como oro y joyas, aumentando la polarización social y política (Lareau, 1991). Económicamente, a partir de mediados de la década de los veinte, hubo más estabilidad económica y crecimiento (1926-29), pero la década cerró con otra profunda crisis desatada por la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 (Föllmer, 2009). El fin de esta república se dio el 5 de marzo de 1933, cuando los nazis obtuvieron mayoría en las elecciones al Parlamento (*Reichstag*) y enseguida aprobaron la concentración del poder y la disolución de las cámaras.

A nivel político, la República de Weimar es un periodo caracterizado por mucha inestabilidad y complejidad. Ejemplo de eso es que llegó a haber alrededor de cuarenta partidos políticos representados en el Parlamento alemán, entre otros la socialdemocracia, los partidos nacionalistas y católicos, la Liga, el Frente Obrero Democrático, el Partido Socialista Alemán, el Partido Obrero Alemán, el Partido Comunista Alemán y varios partidos de la derecha nacionalista (Gay, 1970). Durante esa caótica etapa, hubo intentos de revolución comunista, golpes de grupos paramilitares y por parte de la derecha nacionalista, con algunos períodos de mayor estabilidad y otros que estuvieron signados por un amplio desempleo y un aumento del crimen. Según algunos estudios, los ataques a las vitrinas de los comerciantes eran tan comunes que anunciaban con letreros que el producto de exhibición estaba vacío o era de madera, con el fin de evitar que los ladrones rompieran el vidrio, lo que les ocasionaba pérdidas

mayores que el precio del producto robado (Loberg, 2014, p. 681). El caos social promovía la informalidad, los mercados grises y negros donde las personas se ganaban la vida. En parte por eso, los asaltantes, mendigos y mafiosos eran un grupo activo integrado al tejido social, y eran retratados en las manifestaciones culturales de la época, como en la “Ópera de los Tres Centavos” de Bertolt Brecht y la película “M” (Lang & Harbou, 1931). En esta última película, se narra el caso de un asesino serial en Düsseldorf que es capturado por las autoridades debido a la ayuda de mendigos y mafiosos que, al conocer sus calles a la perfección, logran ser más eficientes que las autoridades para atrapar al asesino. El ritmo acelerado de esa modernidad urbana se representó en películas como *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann (1927). Igualmente aparecieron narrativas asociadas al suicidio, como una metáfora de la crisis que vivía el país y como símbolo de reacción al lado oscuro de la modernidad urbana. Como comparación del fenómeno de suicidio, en 1932, en Reino Unido hubo 85 suicidios por cada millón de habitantes, 133 en los Estados Unidos y 155 en Francia, pero en Alemania fueron 260 (Föllmer, 2009, p. 196).

Ese entorno de colapso económico, miseria social y conflictos ideológicos intensos fue un semillero para la innovación cultural. La República de Weimar, quizás por la propia inestabilidad que la caracterizó, que hablaba de peligros pero también de posibilidades y promesas, fue una época especialmente rica en términos intelectuales y artísticos. Entre otras creaciones surgidas en la época, se cuentan la Escuela de Frankfurt, las propuestas vanguardistas en teatro y ópera (Brecht y Kurt Weill), movimientos artísticos de protesta y vanguardia y revistas que publicaban esas propuestas, entre otras del dadaísmo berlinés, el Novembergruppe y el constructivismo alemán, como *Die Abstrakten* y *Der Sturm*. Esta época es además fértil en estéticas novedosas, como el expresionismo alemán, que produjo algunas de las películas más famosas del cine: *Fausto* (F.W. Murnau, 1926) o *El Gabinete del Dr. Caligari* (R. Wiene, 1920) A nivel de la arquitectura y el diseño, son años de innovaciones, con las propuestas de Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Bruno Taut, y también de una revolución en la enseñanza del arte y diseño a partir de la experiencia de la Bauhaus, con maestros como Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Moholy-Nagy, por nombrar solo a algunos (Gay, 1970; Drew, 1961-1962; Whitford, 1995; Çelik Alexander, 2017). Sin embargo, de acuerdo a Vernon L. Lidtke (2004), en esa atmósfera de crisis, con batallas en las calles y casi 30% de desempleo, había muy pocos espacios de tranquilidad para los artistas, pues las presiones en cuanto

a tomar partido y asociarse a organizaciones políticas eran muchas. En una carta de Kandinsky a Will Grohmann (29 de mayo de 1932), el ruso le escribe que “este es un tiempo estúpido: los comunistas les dicen a todos los que no van con ellos fascistas, y los nazis los llaman marxistas” (citada en Lidtke, 2004, p. 82). Las tensiones de la creación artística en un contexto de gran polarización y crisis económica son elementos que marcaron a Goeritz de por vida.

### 1.3. Crecer en la República de Weimar

Goeritz nació el 4 de abril en 1915 en Danzig y en 1918, cuando tenía tres años, la familia se mudó a Berlín. Ese fue un año muy intenso debido al fin de la Primera Guerra Mundial y la creación de la República de Weimar. Los artistas, como Hannah Höch que había regresado a Berlín en 1915 o su amigo Raoul Hausmann, que no sabían de dónde llegaría la siguiente comida, realizaban fotomontajes considerándose a sí mismos ingenieros. Así, empezaron a interesarse por un abstraccionismo parecido a los cuadros de Wassily Kandinsky (Lippard, 1971, p. 69).

Según algunas fuentes, su madre le puso Mathias en honor a Matthias Grünewald (Ibarra García, 2014, p. 17), un pintor alemán que vivió entre 1470 y 1528 y que fue notorio por la expresión de las manos de Cristo y el manejo de los contrastes; no casualmente, las manos de Cristo también acompañarían la práctica artística de Goeritz. En una entrevista tardía, Goeritz señaló que “[e]n Alemania hay romanticismo en el siglo XVI; Matthias Grünewald, como ejemplo. Por él me llamo Mathias. Mi papá pertenecía al grupo de los *Grünewaldistas* de 1915, año en que nací” (Goeritz en Monteforte, 1993, p. 75).

Danzig formaba parte de los territorios de Prusia oriental y estaba en un corredor disputado entre Polonia y Alemania. Probablemente por esta incertidumbre la familia de Goeritz se mudó a Berlín, donde él vivió hasta 1941 y vivió su infancia y juventud. Si bien quienes venían del este de Prusia no eran bien vistos en la nueva República de Weimar, haber nacido en Danzig resultó afortunado para Goeritz durante la guerra, pues lo exceptuó de la conscripción militar.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Derivado del acuerdo de la Liga de las Naciones, por haber nacido en Danzig, Goeritz no estaba obligado a servir como soldado, aunque para 1941 Danzig ya había sido incorporada al *Reich*. Este testimonio lo cita Ibarra García (2014, p. 24) y se explica legalmente en el *Bulletin of International News* (1939), donde se

Según Rodríguez Prampolini y Méndez-Gallardo (2014), su madre, Hedwig Brünner, era médica, y su abuelo Kral Brünner y el hermano de su madre eran pintores. Además, su padre, el jurista Ernst Goeritz, fue funcionario en el distrito de Charlottenburg, y según Ibarra García (2014), regidor y jefe de departamento de cultura de la delegación municipal de Charlottenburg en Berlín; en esa función tenía contacto con artistas e intelectuales y con la alta cultura berlinesa. Es interesante destacar que, en 1920, cuando Goeritz tenía 5 años, László Moholy-Nagy y su entonces esposa Lucia Moholy vivían en ese distrito burgués e intelectual de Charlottenburg en Berlín (Engelbrecht, 2009, p. 423); y en ese distrito, años antes había nacido y crecido Walter Benjamin. Según Kassner (1998), era una zona residencial exclusiva.

Su padre, que falleció en 1931, cuando él apenas tenía 16 años, fue para Mathias Goeritz una figura central, pues lo introdujo a muchos artistas de la época (Nungesser, 1992, p. 51; Morais, 1982, p. 11). Así lo expresó en una entrevista posterior:

[M]i verdadera inspiración fue mi padre. A través de él entré en contacto con muchos artistas de Berlín, porque siempre estaba relacionado de alguna manera con las artes plásticas. [...] Él insistía en que era importante que nosotros los niños fuéramos al museo y, aunque yo no entendía mucho de eso, algo se me fue quedando: la alegría de algún detalle, un buen concierto [...] Y el embrollo que finalmente salió de ahí soy yo. (Goeritz en Kassner, 1998, pp. 17,18)

Según Ibarra García (2014) y en conversación con Monteforte (1993, p. 25), Goeritz menciona que sus padres realizaban tertulias en la casa de Berlín donde con sus amigos, artistas e intelectuales, hablaban de las últimas publicaciones y los eventos artísticos de actualidad. Goeritz le contó a Monteforte, uno de los pocos con quienes habló sobre esta época de su vida, que:

[A su] casa de Berlín llegaban muchos intelectuales. Hablaban sin cansarse, ya no recuerdo de qué [...] Sólo [*sic*] después me enteré de que entre los visitantes había gente de importancia como Walter Benjamin, a quien tanto admiras. Es posible que varios fueran judíos; mi padre lo era del lado paterno y de madre protestante. (Monteforte, 1993, p. 25)

Antes del ascenso de los nazis en 1933, Goeritz creció en el entorno cultural e intelectual de la República de Weimar. En sus palabras: “El clima de la primera posguerra en

---

menciona que en el artículo 100 del Tratado de Versalles, Alemania renunció a todos los derechos y títulos sobre el territorio de Danzig para otorgarlos a favor de los poderes aliados. El artículo 104 estableció al territorio de Danzig como Ciudad Libre bajo la protección de la Liga de las Naciones, poniendo las garantías de su constitución bajo la custodia de la Liga.

Alemania era la derrota, el embrutecimiento de los placeres y los vicios, y una inquietud política y artística que debió entretener mucho a los adultos. No olvides que jamás había existido semejante libertad en Alemania” (Monteforte, 1993, p. 25). La experiencia vital de Goeritz estuvo marcada por esta conexión a las turbulencias políticas y las experimentaciones estéticas que signaron sus primeros años.

En esos años, Goeritz cursó estudios en el *Staatliches Kaiserin-Augusta-Gymnasium*, también situado en el barrio de Charlottenburg. Una vez concluido el *Gymnasium*, su madre lo convenció de estudiar medicina e ingresó a la Universidad de Berlín en 1934, pero solo estudió medicina durante un año (Díaz Arellano, 2007, p. 294). Más tarde estudió Arte en la Escuela Superior de Artes e Historia del Arte en lo que es hoy la Universidad Humboldt.

No anotó Goeritz en su primer currículum oficial conocido los estudios que parece ser que realizó en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín-Charlottenburg entre los años 1937 y 1939 –en el que envió a Díaz Morales los fecha en 1936 y 1937–, al tiempo que cursaba Historia del Arte en la Universidad Friedrich Wilhelm (1935-1940), quizás por no considerarlo importante o conveniente, o simplemente por no haberse llegado a matricular. (Tudelilla Laguardia, 2014, pp. 25, 26)<sup>15</sup>

Según Guillermo Díaz Arellano (2007) y Jennifer Josten (2018, p. 26), Goeritz estudió con los maestros Max Kaus y Hans Orłowski. Algunos de sus maestros<sup>16</sup> en la Academia de Bellas Artes de Berlín se alinearon con el régimen nazi, mientras otros fueron acusados de ser artistas degenerados, como fue el caso de Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Käthe Kollwitz (Morais, 1982, p. 11; Ibarra García, 2014; Díaz Arellano, 2007). El entorno en el que Goeritz realizó sus estudios doctorales fue complicado, y las relaciones con el *establishment* artístico y cultural nazi fueron inevitables. Para poder realizar su doctorado debió contar con la aprobación de su tema, lo mismo que para publicar su tesis como libro; quizá por eso su tesis fue sobre un autor naturalista decimonónico afín al gusto nazi, Ferdinand von Rayski. Hacia 1940-41 fue asistente de

---

<sup>15</sup> Parte importante de este texto se basa principalmente en el libro de Tudelilla Laguardia, que investigó sobre los años de Goeritz en España. El libro de Tudelilla, como el de Josten, son las fuentes más confiables sobre ese periodo. Al no tener acceso a los archivos españoles y no ser esa etapa el objeto central de estudio de esta investigación, me parece relevante usar esas referencias para los antecedentes.

<sup>16</sup> Por ejemplo, Wilhem Pinder (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 20). Goeritz escribió en una carta a Díaz Morales que asistió a las clases en la Escuela de artes y oficios en Berlín-Charlottenburg durante 1936 y 1937, aunque Tudelilla argumenta que pudo haber sido entre 1937 y 1939.

director en la exposición *1813-1815* de la *Nationalgalerie* (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 26).

Según Ibarra García (2014, p. 24), Goeritz concluyó su doctorado en Historia del Arte entre septiembre y diciembre de 1940. El vínculo de Goeritz con los años berlineses nunca se perdió del todo. Según Josten, Goeritz siguió en contacto con sus profesores en Berlín, Hans Otto Orlowski y Carl Georg Heise, durante toda su vida (Josten, 2018, p. 143); y especialmente fructífera fue su relación con el dadaísmo berlinés.<sup>17</sup>

Varias décadas después, ya asentado en México, en una *Advertencia* (1959) señalaba con amargura que “los gordos”<sup>18</sup> se habían apropiado de las vanguardias” y por eso habían perdido su filo crítico y renovador. En esa lectura, es clara la contraposición con una época donde la experimentación estética corría otros riesgos y en las que había que aceptar sus consecuencias:

Hoy, cuando la educación visual y el diseño abstracto forman parte oficial de las academias, cuando a los niños se les enseña a construir esculturas móviles, cuando en los seminarios de historia del arte se estudia a Hugo Ball y los valores del dadá, ya no existe, no puede existir ninguna “vanguardia”. Son los niños y niñas gordos que al producir cuadros surrealistas o semiabstractos se creen la vanguardia artística. Aprenden la lección que dice que en la actualidad en el arte todo está permitido: lo geométrico y la mancha, la acción espontánea, lo casual y el cálculo matemático. Y luego se hunden en una mediocridad aún más profunda. (Goeritz, 1959, reproducido en Cuahonte, 2015, p. 197)

Cuando en 1941 Goeritz salió de Alemania hacia Tetuán,<sup>19</sup> lo hizo para tomar un empleo que dependía de la embajada alemana en España. Según Zúñiga (1963), “sus maestros y amigos, Carl Georg Heise y Paul Ortwin Rave, así como el anticuario Hanns Krenz lo ayudaron a realizar su propósito” (Zúñiga, 1963, p. 14) de salir de Alemania. Pero según él, en pleno nazismo subsistían, aunque reprimidas y marginadas, otras tradiciones artísticas: todavía en Alemania, según Goeritz, “recibiría el impacto de la obra del escultor Ernst Barlach, del pintor y dibujante satírico George Grosz y de Laszlo Moholy-

---

<sup>17</sup> Dos dadaístas que fueron referencias importantes para Goeritz fueron Hugo Ball y Richard Hülsenbeck, quienes se conocieron en Berlín cuando, por compartir intereses por el lenguaje fonético, telegráfico y tipográfico de Filippo Marinetti, organizaron lecturas en su honor. El dadaísmo comenzó como movimiento en Zúrich en abril de 1916, cuando Ball y Hülsenbeck encontraron la palabra sintético y *multisentido* que sintetizaba un puñado de heterogeneidad, descontento y desesperación (Rodríguez Prampolini & Eder, 1977, p. 91). El Dadá berlinés, a diferencia del neoyorquino o el parisino, se caracterizó por su connotación política y desprecio por el lado burgués y narcisista del arte, posición que Goeritz retomó varias décadas después en su texto “Estoy Harto” (1960).

<sup>18</sup> Haciendo referencia a una frase del dadaísta Richard Hülsenbeck de 1917, donde escribe que “se trata de la eterna lucha de los delgados contra los gordos”, la cual Goeritz incluye en ese texto.

<sup>19</sup> Tetuán-Tánger fue un protectorado español entre 1915 y 1956. Como es sabido, los regímenes nazi y franquista eran cercanos en la Segunda Guerra Mundial.



Nagy, de los arquitectos Bruno Taut y Erich Mendelsohn, de los escritores Thomas Mann, Klabund y Kurt Tucholski y del teatro de Max Reinhardt, Erwin Piscator y Bertolt Brecht” (Goeritz en Morais, 1982, pp. 11, 12).

La salida de Goeritz de Alemania en plena segunda guerra mundial ha generado distintas versiones. Historiadores como Kassner (1998) han replicado la narrativa de que Goeritz escapó de Alemania debido a los nazis, pero en 2014, Tudelilla Laguardia, en una publicación ampliamente documentada, demostró que Goeritz salió de Alemania con papeles del régimen nazi para impartir clases de alemán en Granada, Málaga y Tánger como parte de la *Deutsche Akademie* de Múnich. Asimismo, fue contratado para organizar actividades culturales en el consulado alemán de Tetuán (Josten, 2018, p. 29). Posiblemente la madre de Goeritz, Hedwig Brünner, que era médica de la Cruz Roja Internacional (Díaz Arellano, 2007, p. 290), pudo haber facilitado que Goeritz se enterara de los abusos del régimen nazi<sup>20</sup>, y por eso, y aprovechando su posición, pudo usar sus influencias para que Mathias Goeritz obtuviera un permiso de salida de Alemania para llegar, vía Suiza, al Marruecos español en 1941 (Rodríguez Prampolini & Méndez-Gallardo, 2014, p. 16).

La acción de la madre de Goeritz es todavía más comprensible cuando se sabe que el hermano de Mathias, Ernst Goeritz, y su amigo de infancia y compañero de estudios J. A. Schmoll murieron en el frente oriental durante la guerra (Josten, 2018, p. 29). Es probable que la culpa del sobreviviente haya acompañado a Goeritz buena parte de su vida, y esa fuera la base de su complicada relación con Alemania. Según Morais, Goeritz desde Marruecos le escribe a su madre en una carta: “Me siento como andando a través de un pasado remoto, en un extraño ambiente bíblico, y no sé cómo coordinar esta realidad con aquella otra de la cual estoy huyendo” (Morais, 1982, p. 12).

---

<sup>20</sup> En el libro *Witnesses of war. Children's lives during the nazis*, Nicholas Stargardt (2005) narra que, aunque los objetivos nazis eran ante todo racistas y nacionalistas, los proyectaban hacia el futuro por medio de darle una gran importancia a la infancia. También el libro *The Century of the Child, Growing by design 1900-2000* dedica toda una sección al adoctrinamiento propagandístico de la infancia, a la parafernalia nazi dedicada a formar y adoctrinar a las juventudes arias. Nutrir la juventud alemana significaba protegerla de las “malas influencias”, por lo que los jóvenes rebeldes que no se conformaban a las conductas consideradas “correctas”, eran considerados delincuentes y por ende eran separados de la sociedad para ser reeducados con disciplina. Para ese fin eran enviados a reformatorios donde los ponían en solitario y los privaban de comida. Debido a las condiciones tan precarias de su aislamiento, niños y jóvenes morían de enfermedades. En el verano de 1939, Hitler lanzó una política dirigida a que el personal médico en los asilos matara a los niños con discapacidad. Stargardt narra una atmosfera donde nadie estaba seguro y cualquiera podía ser mandado a estos horribles lugares. Debido a que los nazis no querían que se generara una ola de rechazo del pueblo alemán al régimen, los asilos se manejaban con mucha discreción. El personal médico del régimen tenía que guardar muchos secretos.

En las entrevistas realizadas entre 1979 y 1981 –cuando tenía entre 64 y 66 años– Goeritz le diría a Monteforte que lo primero que descubrió al “renacer” en España, fue la culpa de no haber muerto y la feroz alegría de estar vivo. Se sentía responsable “de los millones exterminados, y de decir y hacer todo lo que ellos no pudieron” (Monteforte, 1993, p. 31). Esta culpa, ya presente en la carta que envió a su madre durante la guerra, seguramente debe haberse incrementado cuando, al terminar la guerra, la prensa publicó el sadismo, los abusos y la dimensión del genocidio nazi que, debido a la fuerte maquinaria de propaganda, muchos alemanes desconocían.

#### 1.4. Goeritz y el nazismo

Goeritz vivió en la Alemania nazi durante ocho años. Cuando Monteforte le preguntó a Goeritz sobre la represión del régimen nazi, Goeritz respondió:

No fue represión como se entiende en Latinoamérica [...] Todo comenzó en 1933, aunque ya se venía preparando sin que nadie lo advirtiera bien; igual que cuando vives junto a una planta sin fijarte en cómo está creciendo.<sup>21</sup> Mi generación fue la primera en toparse con los nazis [...]. La ola del miedo fue subiendo. La gente ponía sobre los teléfonos capuchones como los de las teteras porque decían que estaban conectados con micrófonos. En la calle se hablaba en voz baja y con “mirada alemana”, o sea recorriendo los alrededores en busca de espías. El miedo traía la mentira y la mentira otra vez el miedo [...]. [L]legó el momento en que se desconfiaba de todo el mundo. Se hacía difícil y hasta sospechoso estar solo [...]. La presión para ajustarse y callarse comenzaba en los hogares: no puedes imaginar hasta dónde llegaba la autocensura, el culto al héroe. (Monteforte, 1993, pp. 25, 26, 29)

Casi cinco décadas después, ante la pregunta sobre cómo podría resumir su experiencia de los años que vivió bajo el régimen nazi, Goeritz contestaba que el miedo se fue volviendo odio bajo la consciencia de que le “jodieron la juventud”, pues su noción de la niñez era algo “borroso, y la de la juventud, totalmente amarga”. Además, mencionaba que en su casa se las arreglaban con un padre no ario<sup>22</sup> ya que había muerto en 1931, y su madre siempre le decía: “Aún somos de Dantzig [*sic*]. Además, no preguntes; cuando no se sabe nada, no se dice nada” (Monteforte, 1993, p. 26). Según la

<sup>21</sup> Esta percepción de una represión que fue creciendo “poco a poco” señala que Goeritz estaba entre los sectores relativamente protegidos de la burguesía berlinesa; para otros grupos (judíos, comunistas y socialistas), 1933 es un año de ruptura, exoneración, pérdida de empleo, prisión y/o exilio.

<sup>22</sup> Hay bibliografía que asegura que su padre era judío, pero Goeritz salió de Alemania con los papeles en regla; el apellido paterno es alemán de origen eslavo. En conversación informal, Fernando González Gortázar me comentó que el padre de Goeritz era judío (1º de abril, 2019), una idea que Friedeberg tenía, y que figura en el catálogo de la Akademie der Künste.

coordinadora de clase y amiga de Goeritz, Lilly Nieto Belmont, los temas que no se podía hablar con Goeritz eran sobre su familia, la guerra y los nazis. “Si tocabas alguno de esos temas se quedaba mirando al vacío o salía del cuarto. Esos temas estaban vetados” (Entrevista a Nieto Belmont, 3 de junio, 2020).

Debido a que Goeritz tenía un abuelo judío y como su padre para entonces había muerto, la familia de Goeritz no fue considerada judía. Según las leyes de Nuremberg de los nazis, proclamadas en 1935 y llamadas “leyes raciales”, si se tenía un abuelo judío no se era considerado judío. Si se tenían dos abuelos judíos, tampoco se era considerado judío, a menos que se estuviese casado con un judío (Stoltzfus, 2011, p. 383), pero si se tenían tres o cuatro abuelos judíos ese sujeto era considerado “judío total” y por ende perseguido.<sup>23</sup>

Sin embargo, a pesar de los temores de crecer bajo el nazismo, en una carta de Goeritz a Eduardo Westerdahl del 25 de junio de 1949 (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 20), Goeritz dice que entre 1934 y 1939, Paul Klee fue su revelación; y que, como ya se mencionó, en su casa estaban abiertos a todo lo nuevo, que “de joven conoció todos los *ismos* de arte moderno y quedó impresionado por Chagall” (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 21). Años después, en la entrevista con Mario Monteforte, Goeritz comentó que, en tiempos iniciales de los nazis, en Berlín “en galerías céntricas aún podían verse obras de Barlach, Kirchner, Klee y otra pintura decente” (Monteforte, 1993, p. 28). Si bien se trata de una reconstrucción posterior, Goeritz estaba en contacto con artistas como Käthe Kollwitz y Erich Heckel y a través de ellos seguramente conocía a los círculos de las vanguardias berlinesas, o lo que quedaba de ellas en el clima represivo nazi. Cabe recordar que Klee fue incluido en la famosa exposición nazi sobre el “arte degenerado” de 1937, y Kollwitz y Heckel vieron sus obras destruidas y se quedaron sin empleo durante el nazismo.

Otros datos biográficos interesantes de Goeritz son que, en esos años del nazismo, y de acuerdo con el currículum que envió a Díaz Morales en 1948 (Goeritz, 1948, reproducido en González Gortázar, 1991), él hizo varias estancias fuera de

---

<sup>23</sup> Según Stoltzfus (2011) la idea de los nazis no era comprometer ideológicamente sus leyes de Nuremberg, sino empezar por perseguir una fracción y, una vez que estuviese eliminada, proseguir a perseguir a la siguiente fracción. Es decir, una táctica de los nazis era separar por pasos a las personas antes que convertirlas en blanco frontal de ataque. En ocasiones, con el fin de no fragmentar la unidad del régimen, las parejas judías de no judíos privilegiados no eran obligadas a usar la estrella de David. Pero las excepciones no eran permanentes, sino que tenían el fin de ir avanzando paso a paso en su política de discriminación y genocidio, y de esa manera evitar protestas (Stoltzfus, 2011, p. 386).

Alemania: en 1936, 1937 y 1939 viajó a París y al sur de Francia; en 1936 y 1937 fue a Suiza, Austria, Italia, Checoslovaquia y Polonia (Ibarra García, 2014, p. 21). Goeritz indica como “Estancias y estudios” que entre 1936 y 1937 tuvo contacto con Paul Klee en Berna, Suiza<sup>24</sup>. Pese a lo que señalaba en su tesis sobre la primacía del arte alemán sobre el francés, Goeritz, como se evidencia en la posterior correspondencia con Díaz Morales, parece haber mantenido la francofilia de la burguesía intelectual alemana, por ejemplo, en la mención de que en su primer viaje a París en 1936<sup>25</sup>, con 21 años, conoció a artistas de la Escuela de París: Max Jacob, Georges Rouault, Pablo Picasso, Jean Arp, Marc Chagall (Goeritz, 1948, reproducido en González Gortázar, 1991, p. 161).

### 1.5. La tesis sobre Ferdinand von Rayski. La estética de ser alemán versus su condición de artista

En esos años, Goeritz escribió su tesis doctoral, centrada en Ferdinand von Rayski (1806-1890). En ella, Goeritz buscó demostrar que este pintor era un precursor del impresionismo, un argumento que suena exagerado a la distancia, pero es más comprensible si se tiene en cuenta el entorno político-cultural que buscaba engrandecer a los pintores alemanes naturalistas. Goeritz intentaba proponer la pintura de Rayski como precursora, argumentando que el pintor alemán daba un paso más allá del romanticismo alemán, y se acercaba a lo que después sería el impresionismo francés (Goeritz, 1942, p. 157). Un eje importante de su argumento fue la comparación entre Rayski y Gustave Courbet, ambos representantes de un realismo “perfecto” —en línea con la estética realista nazi y distante de su posterior elección de arte abstracto—. En el estudio de la pintura *Der Treiber* [*El conductor*, 1861], la tesis argumentó que Rayski era un pintor fuera de serie porque pintaba a una persona en una acción, con el objetivo de subyugar el movimiento (Goeritz, 1942, p. 185)<sup>26</sup>. En la comparación con Gustave Courbet, Goeritz señaló que el francés no logró esa perfección porque los franceses son más ingenuos y obvios (*selbstverständlicher*): puede verse la subsunción del análisis

---

<sup>24</sup> Ibarra García (2014) menciona un anécdota de que en 1939 Goeritz visitó a Klee en Berna y cita una cita de un testimonio de él: “Quien me ha impresionado mayormente como persona [...] fue Paul Klee. Fue un hombre maravilloso, muy modesto, Lo vislté en Berna en 1939. Él y su esposa se encontraban tocando una pieza de Mozart. Me dijo “¡Pase!” Pero primero terminaron de tocar la pieza. [...] Él podía todo, incluso Picasso se quedaba tieso ante él” (Ibarra García, 2014, p. 21 citando Schneegass, *El eco-Hommage à Mathias Goeritz*, p. 22).

<sup>25</sup> Ibarra García señala que fue en 1937 cuando conoció al círculo que rodeaba a Jean Cocteau y Pablo Picasso (2014, p. 20).

<sup>26</sup> Traducción de la tesis de Goeritz del alemán con ayuda de Francisco Soní Solchaga.

estético a la razón nacionalista. De acuerdo con Goeritz, debido a su uso del color, el trabajo de Rayski era precursor del impresionismo, porque usaba el color al servicio de las formas y lo comparó con la noción de *paisaje* de Cézanne de 1880 (Goeritz, 1942, p. 197). Su tesis destacó que los pintores alemanes buscaban el espíritu y el alma de las cosas, mientras que los franceses estaban intentando resolver el problema formal de la representación de las formas. En la conclusión de su tesis, Goeritz propuso que, por medio de la pintura de Rayski, se podía ver que en la pintura alemana había un camino obvio hacia el impresionismo si se la hubiera dejado florecer en su espíritu (*Geistesart*) (Goeritz, 1942, p. 198). Es interesante ver la tensión entre realismo y abstracción en este argumento: si al comienzo el argumento realista es más importante, la perfección se alcanza por darle lugar al espíritu abstracto, al juego de formas y colores en la representación del alma de los pueblos. Al mismo tiempo, si se compara el pintor elegido con el “canon” pictórico valorado por los nazis (pintores románticos, escenas pastorales y tipos arios, ver Adam, 1992), von Rayski aparecía como una opción menos central, dado que sus pinturas eran sobre todo retratos de niños, personajes aristócratas o burgueses y escenas de caza.

Según Goeritz, en los cuadros monumentales, de más de seis metros de largo, Rayski podía ser comparado con otros grandes pintores del siglo XIX. En su perspectiva, ese desarrollo de la pintura que incluía el diseño y el aumento de la expresión por medio de la forma eran totalmente alemán. Para Goeritz, la pintura francesa se encaminó hacia lo que llevó a artistas como Picasso, pero los alemanes se quedaron con la importancia de la expresión contenida en la forma (Goeritz, 1942, p. 208). Argumentar que la grandeza de la pintura alemana es equiparable a la francesa se entiende si se considera la francofilia de muchos alemanes, incluyendo a los nazis.<sup>27</sup>

Goeritz concluyó que Rayski fue un importante exponente de los estilos de su siglo y precursor de los movimientos estéticos del siglo XX, pero acabó en una posición extraña, pues no fue de los pintores a los que les encargaban obra religiosa, y tampoco se adaptó a la libertad de buscar un sentido para su arte. Para él, esa fue la causa de

---

<sup>27</sup> La envidia de Hitler por la herencia cultural francesa no era ningún secreto. Los alemanes no pudieron saquear las obras maestras del Museo del Louvre porque el equipo de Jacques Jaujard, entonces director de los museos franceses, había comenzado una eficiente y arriesgada estrategia para mover y esconder las obras maestras, dos años antes de la ocupación alemana para proteger las obras (Cloet, 1964), y también por el apoyo de algunos oficiales nazis. Para más información sobre cómo los franceses escondieron las obras del Louvre ver: <http://www.tootlafrance.ie/culture/how-the-louvres-masterpieces-were-hidden-during-wwii>

que muchos pintores prometedores no se volvieran visibles para la historia del arte, pues no fueron capaces de ir con el flujo del estilo de su tiempo (Goeritz, 1942, p. 210). Goeritz se refirió a Rayski como el caminante solitario, argumentando que el problema fue que tenía un papel dual de pintor y aristócrata. Nunca se pudo integrar ni como pintor con los pintores ni como aristócrata entre aristócratas. Pintaba y dejaba de pintar; no podía llevar la vida abierta del artista entre los castillos de la nobleza sajona, por lo que se quedó entre pequeños círculos sociales. Desde el punto de vista de Goeritz, Rayski hubiera querido desarrollarse en una pintura universal burguesa, pero había una frontera entre el caballero (noble) y su línea de trabajo (el artista), entre el artista aprensivo y el aristócrata verdadero, entre lo que quería hacer y lo que estaba destinado a hacer. Goeritz concluyó que en esas dos líneas se desarrolló su mundo, como un cuadro dentro de los diferentes estilos de la pintura del siglo XIX (Goeritz, 1942, p. 211).

En la correspondencia de Goeritz con Eduardo Westerdahl,<sup>28</sup> publicada por Tudelilla Laguardia (2014, pp. 20, 21), el artista alemán alude a que su interés por Rayski era demostrar que en el desordenado siglo XIX hubo un estilo universal; y aunque señala que el estilo de Rayski “es el realismo pictórico, que aspira a alcanzar la expresión mediante el contenido emocional” (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 28), concluye que:

[L]o trágico de una rica trayectoria artística, [es] que no pudo alcanzar su completo desarrollo: la condición contradictoria de artista y aristócrata hizo que Ferdinand von Rayski **jugase un papel especial que lo hizo aislarse de sus contemporáneos**. La fuerte unión entre la persona y su linaje perjudicó la flexibilidad del pintor, lo obligó a volver siempre de nuevo al retrato y mantuvo su trabajo, en la mayoría de los casos, **alejado del arte público**, moviéndose dentro de la nobleza sajona, donde solo algunos pequeños círculos eran accesibles. (Goeritz cit. por Tudelilla Laguardia, 2014, p 28)<sup>29</sup>

Es interesante que en esta reflexión posterior y en la conclusión de su tesis, Goeritz enfatizara de forma crítica la importancia del contacto con sus contemporáneos y el “arte público” en el desarrollo del artista, lo que subrayaba la importancia de la posición social del artista y constituía un argumento social antes que puramente estético, como pretendían los nazis (aunque vieran con buenos ojos su crítica a la aristocracia).

---

<sup>28</sup> Mathias Goeritz, carta a Eduardo Westerdahl (Madrid/ Santa Cruz de Tenerife), 25 de junio de 1949. Fondo Westerdahl/Archivo Histórico Santa Cruz de Tenerife, La Laguna, citado en Tudelilla, 2014, p. 20. Westerdahl (1902-1983) es una figura española muy interesante, que se inicia como crítico y promotor de artistas en el período de las vanguardias y logra sobrevivir, con dificultades, durante el franquismo. Es convocado por Goeritz a la Escuela de Altamira en noviembre de 1948.

<sup>29</sup> Las negritas en citas son énfasis agregado por mí, al menos que diga lo contrario.

Tal vez, a partir de estudiar a Rayski, Goeritz intuyó la importancia de la dimensión social y colectiva del artista; quizás esa idea le vino de algunos de sus maestros, y de lo que pudo apreciar en su adolescencia del clima artístico de Weimar. Un eje que recuperó en su tesis fue la idea de la expresión de la forma mediante el contenido emocional, la cual describe como una cualidad “alemana”. Décadas más tarde, esta idea de la capacidad del arte y la arquitectura de producir emociones se volvería la base de lo que desarrolló como arquitectura emocional, aunque para entonces ya estuviera despojada de los tintes nacionalistas iniciales.

Volviendo al análisis sobre von Rayski, puede verse que esta consideración de la figura del artista como agente social ya estaba presente a fines de 1930 en el pensamiento de Goeritz, y sería algo constante a lo largo de su vida y carrera, en la que estableció redes internacionales con académicos, críticos, gestores, artistas y arquitectos en torno a la idea del arte público y a la función social del arte.

Goeritz pudo salir de Alemania en 1941, para enseñar cursos de alemán en Granada, Málaga, Tánger y Tetuán. Debido al pacto entre Franco y Hitler durante la Segunda Guerra mundial, miles de alemanes fueron mandados a trabajar a los consulados alemanes en España y sus territorios en el norte de África. Pero antes de considerar la siguiente etapa de su vida, en el siguiente capítulo se presenta un bosquejo de la Bauhaus, una escuela de diseño que se desarrolló en estos años de infancia y juventud de Goeritz, y que, sin ser su alumno, fue parte de las herencias e hilos que el alemán recogió cuando se convirtió en profesor de diseño en México.

## Capítulo 2

### La experiencia de Goeritz en España

*A veces digo que nací en 1945, cuando ya tenía treinta años.*

Goeritz en Monteforte

#### 2.1. La huida

En octubre de 1941 Mathias Goeritz llegó a Madrid, desde donde se desplazó a las oficinas del consulado alemán en Tánger y Tetuán (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 32; Josten, 2018, p. 29). En esas ciudades del norte de África Goeritz daba clases de alemán y coordinaba las actividades culturales en el consulado alemán de Marruecos como delegado del Instituto Alemán de Cultura de Madrid. En esos años conoció a la fotógrafa e instructora de la *Deutsche Akademie*, Marianne Gast, con quien se casó en la embajada alemana de Madrid, el 30 de noviembre de 1942. Concluida la guerra, por haber salido con papeles en regla como empleado del Consulado alemán en Tánger, evitó –por medio de declaraciones juradas– ser incriminado como nazi, pues todo alemán (no perseguido) era sospechoso.

La inmediata posguerra, la hora cero (*Stunde Null*), se vivió en silencio, como un acuerdo tácito para no describir el estado de ruina material y moral de Alemania después de la Segunda Guerra Mundial (Priem, 2017, p. 1; Josten, 2018, p. 32). En una obra en papel que Goeritz realizó entre 1941 y 1946, escribió al reverso del guache: “Vi el fantasma de la muerte en una calle en Berlín en noviembre de 1938 (Uhlandstrasse esquina con Kürfurstendamm), nunca olvidaré esta visión porque para mí fue el primer día de la guerra, amenazado por compatriotas contra la humanidad” (Josten, 2018, p. 33). Se puede interpretar cierta culpa sobre la posguerra alemana en Goeritz a partir de sus obras representando Cristos, por ejemplo un guache de 1945 (reproducido en Josten, 2018, p. 33), que lleva como título: *Complicidad, confesión a un amigo muerto* (*Geständnis an einen toten Freund*), donde en primer plano se representa un rostro y en el fondo tres figuras alrededor de una escalera que suben una cruz marcada con INRI. Otro ejemplo son los Cristos de madera, casi abstractos, realizados en Guadalajara, que se titulan *Salvador de Auschwitz* (1951) y *Salvador de Auschwitz II* (1951).



A pesar de que salió de Alemania con papeles legales del régimen y sueldo del gobierno, Goeritz le comentó a Mario Monteforte sobre su malestar ante la hipocresía y el oportunismo de los que:

cambian de chaqueta cuando caen sus amos [...] [A]penas los alemanes perdieron la guerra, absolutamente nadie había sido nazi; todos resultaron partidarios del plan Marshall aun antes de que existiera, y de la democracia de Pericles y la democracia suiza. He tenido que hacer grandes esfuerzos para que todo esto no me amargue. (Monteforte, 1993, p. 29)

Todavía en España, Goeritz escribió declaraciones juradas a favor de distintos alemanes que radicaban en España, es decir, realizó testimonios escritos de que esas personas no pertenecían al Partido Nacional Socialista de los Trabajadores Alemanes (NSDAP, nazi), y en ellas Goeritz negó haber pertenecido a alguna organización política o haber sido miembro del partido nazi. Tudelilla Laguardia documenta esas declaraciones juradas en su libro *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953* (2014, p. 42).

Siguiendo a estos testimonios, el Goeritz dinámico, ameno y social que llegó a *México*, se desarrolló en España. Tal vez por la necesidad de reinventar su identidad asociada a un país genocida, Goeritz supo la importancia de los círculos artísticos en el desarrollo del artista; quizás también tuvo que ver la necesidad de reinventarse como un hombre sin pasado (Priem, 2017). Sebastián Gash, en una carta que le envía desde Madrid a Guadalajara (México), el 15 de enero de 1951, y hablando de cuánto se lo extraña, señalaba:

¡Eres un terremoto, un volcán en erupción, donde quiera que vayas! Veo también que te suben a las nubes o te combaten con saña. [...] No hay en Europa un hombre como tú. ¡Y cuánta falta haces en España! Todo vuelve a estar muerto sin ti. Temo que lo de Santillana se vaya a paseo. (Carta de Gash a Goeritz citada en Tudelilla Laguardia, 2014, p. 280)

La referencia a la vida y la muerte debe haber sido especialmente relevante para Goeritz, empeñado como estaba en volver a nacer. De ese renacimiento, de esa nueva oportunidad de crearse a sí mismo, se ocupa este capítulo.

Durante su estancia en España, Goeritz se unió a otros artistas para crear la Escuela de Altamira en España, y fue creciendo como artista, gestor, editor e historiador. Allí Goeritz experimentó con el concepto del nuevo arte, el ser prehistórico y el artista niño, ideas que fueron cimientos y antecedentes de su enseñanza y formación de redes y reputación en Guadalajara, adonde se trasladaría en 1949. En la ciudad tapatía sucedieron algunos escándalos, vinculados a las amistades y enemistades generadas,

que lo llevaron a mudarse a la Ciudad de México antes de 1954. Este capítulo aborda los años entre 1945 y 1953, y analiza especialmente los años en Guadalajara donde Goeritz inició y estructuró su clase de Educación visual. En la última sección, se presentan algunas características del clima cultural de la Ciudad de México durante las décadas de los cincuenta y sesenta que enmarcan la actividad artística y docente de Goeritz en esos años.

## **2.2. Escape al amor: Goeritz y Marianne Gast en España**

Al final de la Segunda Guerra Mundial, Goeritz se encontraba con su entonces esposa Marianne Gast en Granada, España. Rodríguez Prampolini afirma que:

Cuando acabó la Guerra, Mathias se fue a España. Pero el gobierno lo detuvo en Granada durante tres años. La policía española no autorizó que viajara por España hasta comprobar que no había sido nazi.<sup>30</sup> Entonces se casó con Marianne en Granada y, posteriormente, al obtener los papeles alemanes que lo deslindaban de haber pertenecido al Partido Nazi, se fue a Santillana del Mar en 1948. (Rodríguez Prampolini & M. Méndez Gallardo, 2014, p.16)

En Granada, Goeritz impartía clases de alemán (Tudelilla, s/f, p. 623). Según Tudelilla, Goeritz no estaba confinado a Granada, aunque sí tuvo que realizar varias declaraciones juradas donde expresa que no fue miembro del partido nazi. Goeritz pronto debutó como artista en el Primer Salón de Arte Novel, antes de inaugurar en Madrid su primera exposición individual, la cual se llevó a cabo entre el 1 y 15 de junio de 1946, gracias a su amistad con Tomás Seral y Casas, director de la galería Clan (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 65). El arte le ofreció a Goeritz una vía para lidiar con su historia personal y las realidades geopolíticas de la posguerra (Josten, 2018, p. 25).

En la segunda mitad de los cuarenta, Goeritz estableció contacto con los círculos artísticos de España. Benjamín Palencia y Ángel Ferrant, este último un gran aliado de Goeritz, fueron fundamentales para que pudiese generar esas amistades:

Raras veces falló Goeritz en la elección de sus amistades, con quienes compartió conocimientos, experiencias y, lo que es más importante, proyectos ilusionantes en un tiempo sin ilusión. Su entusiasmo emprendedor encontró la acogida de los más destacados artistas y teóricos, cuya influencia se demostró decisiva en cada una de sus actuaciones expositivas o editoriales, que habrían

---

<sup>30</sup> Esto se vinculaba al interés del régimen de Franco de aproximarse a Estados Unidos e Inglaterra y ser aceptado en organismos internacionales como Naciones Unidas. Si bien había mucha simpatía por los refugiados nazis, el apoyo era canalizado a través de organizaciones clandestinas y no se hacía de manera oficial.

de culminar en la fundación de la Escuela de Altamira en Santander. (Tudelilla, s/f, p. 624)

Solamente tres años (de junio de 1946 a mayo de 1949) le tomó a Goeritz pasar de ser un extranjero debutante, para transformarse en protagonista de la escena española. Nieto Belmont (Entrevista con Lilly Nieto Belmont, 3 de junio, 2020), aclara que Goeritz aprendió español viviendo en España, aunque el arquitecto Víctor Jiménez (Entrevista a Víctor Jiménez, 3 de febrero, 2020) cuenta que en clase les contó la anécdota que desde Tetuán lo empezó a aprender de forma autodidacta porque lo necesitaba para enseñar alemán.

De acuerdo con Tudelilla (2014), Sebastian Gash, Rafael Santos Torroella, Eduardo Westerthal, Ricardo Gullón, Benjamín Palencia, Carlos Edmundo de Ory y Ángel Ferrant fueron su círculo cercano de artistas e intelectuales durante la época española. A partir de su primera exposición individual en la galería Clan, tuvo la oportunidad de colaborar en varias publicaciones, iniciando la práctica de artista-gestor-intelectual que practicaría durante su vida. Fue por medio de Clan que Goeritz conoció a Ricardo Gullón y Pablo Beltrán, con los cuales puso en marcha la Escuela de Altamira, antecedente de la etapa de enseñanza en Guadalajara.

Sin embargo, Tudelilla ofrece poca información sobre los vínculos entre la formación previa de Goeritz de su doctorado en filosofía, y los nuevos desarrollos que iba a emprender en España, entre ellos la idea del artista-niño y el hombre-niño. El artista dadaísta Hugo Ball menciona en su diario al hombre-niño (Ball, 2005) como la capacidad de maravillarse por las cosas. Esta idea también contiene referencias ya presentes en el *Werther* de Goethe: “Seguí siendo fiel con todo mi corazón a esta verdad: Es preciso obrar con los niños como obra con nosotros el Señor, que nunca nos hace más felices que cuando nos deja embriagarnos con una ilusión agradable. ¡Qué niños somos! ¡Con qué vehemencia suspiramos por una mirada!” (Goethe, 1969, p. 57). Puede recordarse que, como se señaló en el capítulo anterior, Goethe era, junto a Novalis, una de las lecturas que Goeritz asociaba a su “ser alemán” (Monteforte, 1993).

Por otra parte, desde sus estudios de doctorado en Alemania Goeritz estaba familiarizado con las conferencias de Eckart von Sydow que se basaban en las publicaciones de Herbert Kühns sobre arte prehistórico. A partir de esas publicaciones Goeritz supo sobre la existencia de las Cuevas de Altamira (Josten, 2018, p. 27). La importancia de estas referencias puede verse en una carta de Goeritz dirigida a Ignacio

Díaz Morales, escrita el 15 de octubre de 1948, en la que el alemán le pregunta al arquitecto tapatío: “¿Qué libros de arte tiene la biblioteca de la Universidad de Guadalajara? ¿Existe en Guadalajara la ‘Propyläen Kunstgeschichte’ o la edición española, es decir, la Historia del Arte Labor?” (reproducida en Gortázar, 2019, p. 163). En esa enciclopedia, según Josten (2018), se reproduce a color el bisonte de Altamira, imagen que sería la base de la Escuela de Altamira durante los años en España. Desde Alemania, Goeritz ya tenía interés por el arte prehistórico y por eso, al terminar la guerra, buscó visitar Santillana del Mar, lugar donde se encuentran esas cuevas.

### 2.3. Escuela de Altamira: hacia el *despertar del ser interior*

La Escuela de Altamira surgió a partir de la idea de un hombre que ha despertado. No es un renacer sino un despertar: ¿tal vez un despertar necesario para salir de los traumas de estudiar bajo el nazismo? Este nuevo hombre fue descrito por Goeritz (ca. 1949) como uno que dice sí al infinito de su ley interior y por eso dice sí a la vida y a la muerte.

Según el *Manifiesto de la Escuela de Altamira*, escrito por Goeritz (ca. 1949), no se trata de un renacimiento sino de un **hombre**<sup>31</sup> que descubre el mundo nuevo y que está lleno de alegría y amor. En *La prehistoria – El arte nuevo* (ca. 1949), Goeritz planteó que ese nuevo arte está hecho por hombres que son creadores como niños y que por eso comparten con él de la prehistoria los mismos impulsos para crear. Postulaba que en la cueva de Altamira se une la naturaleza con la abstracción, la materia con el espíritu,

---

<sup>31</sup> Énfasis agregado por mí para poder hacer un comentario al margen: es difícil no notar el constante discurso masculino (patriarcal y machista) en ese texto de Goeritz y otros artistas y arquitectos modernos como Kepes. No existía recato al usar la palabra hombre como plural para la humanidad. En muchos casos esa visión patriarcal, tan común durante la modernidad, contribuyó a que las parejas femeninas de artistas no recibieran reconocimiento, a pesar de que en varias ocasiones realizaron la mitad del trabajo y grandes sacrificios para que sus maridos pudiesen brillar. Algunos casos: Sophie Taubler Arp, Lucía Schulz-Moholy, Emmy Hennings, Marianne Gast (esposa de Goeritz). En este último caso, después de la muerte de Marianne Gast de Goeritz en 1958, Goeritz escribe un texto aceptando que cometió un error al no valorar el trabajo fotográfico de Marianne, texto que cito en el siguiente capítulo. Washton Long (2014) describe y argumenta cómo, a pesar de que Lucía Schulz-Moholy se encargó de tomar muchas de las fotografías que se usaban en los libros y los folletos para promover la Bauhaus, nunca recibió crédito por las mismas. Lucía Schulz-Moholy ayudaba editando y organizando las ideas para los textos de su marido publicados por la Bauhaus y también trabajaba como publicirrelacionista de su marido, dado que László Moholy-Nagy tenía un fuerte acento húngaro y no hablaba bien alemán, lo que provocaba que varios alumnos lo ignoraran. En ninguna de esas actividades Lucía Schulz-Moholy recibió crédito, aunque en la primera edición de *From Material to Architecture*, László le agradece por su importante colaboración, pero para la edición en inglés de 1930, ese agradecimiento se eliminó, lo que nos muestra la visión machista de los artistas modernos.

y la razón con el sentimiento; a esa unión la llamó el ideal del arte nuevo (Goeritz, ca. 1949, reproducido en Cuahonte, 2015, p. 44).<sup>32</sup>

En continuidad con las ideas de Paul Klee,<sup>33</sup> la Escuela de Altamira proponía ir a la naturaleza no en apariencia sino en procesos, es decir, “[e]n el sentido de una libertad, que únicamente reclama su derecho a ser tan móvil como la naturaleza (Paul Klee)” (Goeritz, ca. 1949, reproducido en Cuahonte, 2015, p. 45). Este nuevo hombre –aclaraba Goeritz– no está buscando hacer un renacimiento de un prehistoricismo, sino que, yendo a los orígenes, se asume como moderno. Lo describía como joven, alegre y optimista.<sup>34</sup>

El hombre nuevo que Goeritz propuso como nuevo-prehistórico no niega su contexto pues sabe lo que es un avión, conoce las ventajas del refrigerador, el tren de lujo y las desventajas de la bomba atómica, pero lo que les importa es “[s]er puramente humano, sencillo, inteligente, sensible y fuerte” (Goeritz reproducido en Cuahonte, 2015, p. 47). En su texto *La prehistoria – El arte nuevo (ca 1949)* enuncia que los integrantes de la Escuela de Altamira veían a la belleza en cada forma, en cada raíz y en cada flor, idea que vinculaba con los escritos de Paul Klee, a quien citaba en ese texto. Aclaraba que no es lo estético o lo decorativo lo que les entusiasma a los artistas, sino la niñez, la honradez, la buena intención, la sencillez y la completa humanidad. Ese arte nuevo estaba hecho por creadores que eran como los niños. Goeritz cerraba su manifiesto diciendo que el arte nuevo de Altamira iba desde el corazón de la humanidad hacia el corazón de quien sabe sentir, una premisa precursora de su interés por la emoción.

La idea de ir a lo profundo del ser interior y hacia los orígenes de la imagen, como base del arte nuevo (que es prehistórico a la vez que moderno), tuvo una de sus ramificaciones en el desarrollo de la enseñanza de Goeritz a partir de “ir a los orígenes”. Para él, el hombre-niño es aquel “ser emocionado por la gloria de vivir” (Tudelilla, s/f, p. 627). De ahí que escribiera en 1949 –refiriéndose a la Escuela de Altamira– que “[e]ste

---

<sup>32</sup> Esta construcción de la prehistoria como el punto de inicio e inspiración del arte moderno fue común en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. que abrazaron al primitivismo como un gesto de ruptura con la pintura o la escultura académica (para una revisión de esta construcción, véase Stavrani, 2010).

<sup>33</sup> El artista-niño fue un interés constante en la obra de Klee y Kandinsky, quienes tenían una colección de dibujos de niños que en ocasiones servían de inspiración para sus cuadros. Desde España, Goeritz enunció su admiración por Klee como el humanista total, que ya estaba presente en la década de 1930 pero que había estado censurada durante el régimen nazi.

<sup>34</sup> Lauren Berlant analiza que, en la correlación entre la tragedia y la utopía social, hay un desfase creado por la tensión entre la dimensión individual que es temporal y la dimensión colectiva que lleva la marca de historicidad. Esas dos formas de experiencia se viven en alternancia, como dos perspectivas simultáneas, con dos ritmos diferentes (Berlant, 1998).

arte nuevo está hecho por hombres que viven entre nosotros. Son creadores como los niños” (Goeritz, ca. 1949, en Cuahonte, 2015, p. 44).

Goeritz desarrolló una fuerte amistad con Ferrant, probablemente su amigo más cercano de España. Definió a su obra como “un mundo nuevo que nace. Hay que ser como Ángel para poder entrar en este mundo” (Tudelilla, s/f, p. 626).<sup>35</sup> “Algunos hombres hacen dibujos que tienen esa misma transparencia, por la que nos vemos sumergidos en una compenetración con su autor. Esos hombres son como niños. Todos los grandes artistas son también, en rigor, niños grandes” (Tudelilla, p. 627).<sup>36</sup> Rafael Santos Toroella se refirió a Goeritz como “[a]quel niño tan alto, aquella sonrisa tan alta, que advertimos pronto en el camino y que nos acompañó largo trecho” (Tudelilla, s/f, p. 631); y Goeritz veía a Ferrant como un artista-niño.

#### 2.4. Editor, escritor y artista

A principios de 1948, Ferrant, Palencia y Goeritz comenzaron a publicar la colección *Artistas Nuevos* con apoyo de la galería Clan. El primer número fue *Mathias Goeritz. Sueño del Torero*, un mes después editaron *Benjamín Palencia. Niños de mi molino* y en marzo de ese mismo año *Ángel Ferrant. Figuras del mar*. En los tres cuadernos de esa colección, Ferrant, Palencia y Goeritz se turnaron las funciones de editor, artista o escritor (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 66).

En una carta fechada el 21 de junio de 1948, Goeritz le envía a Eugenio D’Ors – crítico de arte de la época– los tres ejemplares de la colección *Artistas Nuevos* como una manera de romper el hielo, y hace mención a su libro sobre Ferdinand von Rayski, publicado a partir de su tesis doctoral: “Si usted me permite voy a llevar a una de las magníficas reuniones, que Ud. realiza en su casa, también el libro de tamaño grande que he publicado sobre la pintura del siglo XIX<sup>37</sup>” (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 67). Goeritz usaba su reputación como historiador del arte para promoverse como artista. La colección *Artistas Nuevos* dejó una buena impresión en Eugenio D’Ors y el 25 de junio publicó una reseña positiva dedicada a la *Tauromaquia* de Goeritz.

<sup>35</sup> Citando a Gash, Sebastián “La Colección Artistas Nuevos” *Cobalto* 49. Fascículo 2, Barcelona, 1949.

<sup>36</sup> Citando a Vergés, Pedro, *El dibujo Infantil en la Antigua Escuela del Mar* (encuesta), 1949.

<sup>37</sup> Mathias Goeritz, Carta a Eugenio D’Ors Madrid, 21 de junio de 1948 (citada en Tudelilla, 2014, p. 67).

En 1948 y 1949 se adicionaron nuevos números a la colección de *Artistas Nuevos: Niños artistas. Creaciones* (octubre 1948), *Homenaje a Paul Klee* (noviembre 1948), *Llorens Artigas. Imágenes del gres* (diciembre 1948) y *Los Nuevos prehistóricos* (enero de 1949), pero para entonces la colección era publicada por la galería Palma, con quien Ferrant, Palencia y Goeritz habían firmado un contrato en agosto de 1948 (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 69). Según Tudelilla, aunque fue minoritaria en su recepción, la colección *Artistas Nuevos*, que no se hubiese llevado a cabo sin el entusiasmo desbordante y talento de Goeritz, “significó mucho para la cultura artística de España en los años de posguerra” (Tudelilla, s/f, p. 632).

Goeritz, en su faceta española de artista, historiador, editor y escritor, también colaboró con el último número de la revista *Cobalto* sobre surrealismo (julio de 1948) con un artículo sobre “Las últimas obras de Henry Moore y Ángel Ferrant”. Según Tudelilla (2014), la amistad entre Goeritz y Ferrant fue decisiva para el establecimiento de relaciones que le ayudaron a promover sus obras y textos. Ambos artistas mantuvieron correspondencia cuando Goeritz se mudó a México.

Por otro lado, España marcaría para Goeritz otro momento de encuentro con Klee. En noviembre de 1948 en España –bajo el sello de la editorial Palma–, Goeritz dirigió el primer cuaderno *Homenaje a Paul Klee*. La selección de los dibujos corrió a su cargo, y fueron facilitados por la *Paul Klee-Gesellschaft*. El libro cierra con un dibujo de Goeritz dedicado a Paul Klee con la frase “Hemos empezado con una hermandad, a la cual nos entregamos con todo lo que tenemos. Más no podemos hacer.” Según Tudelilla (s/f, p. 629), a Ferrant y a Goeritz se debió la difusión del legado de Paul Klee en España. Esa fascinación de Goeritz por la obra de Paul Klee lo acompañaría a México, donde editó otro cuaderno en su honor. En 1949, Goeritz narró que uno de los momentos más memorables de su existencia fue cuando se sentó con su amigo Ángel Ferrant en su casa “a componer un cuaderno homenaje a Paul Klee” (Cuahonte, 2015, p. 144). En ese texto de la revista *Cobalto* (número 2, 1949), explica que el mayor regalo que Paul Klee pudo hacerle fue su obra total: ¿se refería al conjunto de su obra o a la obra como una totalidad que implica la unión entre arte y vida? Goeritz concluye que detrás de la obra de Paul Klee, que está regida por “la más alta inteligencia, y el más profundo sentimiento poético, existe una humanidad pura. Y esto es lo decisivo” (Cuahonte, 2015, p. 144). La idea de la humanidad pura venía a sentar las bases de un cierto optimismo en la reconstrucción de la posguerra.

## 2.5. La gestación del artista

La obra de Paul Klee, Joan Miró y Ángel Ferrant generaron los momentos más memorables artísticamente para Goeritz en España. A partir de la influencia de esos trazos y de la experiencia en la cueva de Altamira, logró (re)inventarse a sí mismo. Según sus textos, el despertar bajo la cobija del hombre-niño, artista-niño y el hombre-prehistórico que no deja de ser moderno, sembraron los cimientos de Goeritz como creador, empujando al gestor e historiador del arte hacia el artista.

Por otro lado, las ideas del artista-niño se relacionaban con la intención detrás de la edición del cuaderno de los niños-artistas y la exhibición los niños-artistas jaliscienses, editadas o coordinadas por Goeritz, respectivamente, en España en 1948 y en Guadalajara en 1951 (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 71, 245). Goeritz descubrió el arte de los niños gracias a su amistad con Ángel Ferrant en España (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 284).

En España, Goeritz reconoció sus talentos como “terremoto social” y aprendió a vincularse con grupos para liderar iniciativas colectivas vinculadas al arte, su promoción y la enseñanza. También allí aprendió sobre el poder de las redes y a que es mejor no personalizar las críticas: tuvo un tropiezo con su *Discurso en la Academia Breve* (marzo de 1949), donde, en un texto leído en la inauguración de ese grupo, se atrevió a criticar abierta y directamente a algunos de los miembros de la agrupación de la que formaba parte. Aunque según Tudelilla (2014) ese error no tuvo mayores consecuencias en sus proyectos, Goeritz sintió la necesidad de disculparse, pues en una carta desde el barco rumbo a México, le escribió a Eugenio D’Ors manifestándole su admiración y ofreciendo sus atenciones en lo que fuera necesario, sabiendo que le había perdonado su *faux-pas* en la Academia Breve: “Espero que ahora –una vez salido de España– Camón Aznar me perdonará también, porque supongo que él también sabe que la intención de mi discurso no era mala” (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 140).<sup>38</sup>

El impacto de Goeritz desde el proyecto gestado en Santillana del Mar dejó sus huellas en la escena local española, pues cuando Ricardo Gullón impartió la conferencia inaugural de la Escuela de Altamira dentro de la cueva, inauguró diciendo:

Quiero comenzar esta charla dedicando un cordial recuerdo a la persona que pensó primero en la posibilidad de nuestra reunión, al artista que, ahora hace

---

<sup>38</sup> Tudelilla cita a Mathias Goeritz, Carta a Eugenio D’Ors (A bordo del Magallanes entre Vigo y Cádiz) / Madrid, 3 de septiembre de 1949. Fondo Eugenio D’Ors, citado en Tudelilla (2014).



un año, fundó en estas mismas cuevas la Escuela de Altamira, al amigo lejano cuya ausencia nos duele a todos y a todos nos afecta. Sean, pues mis primeras palabras, un homenaje a Mathias Goeritz, actualmente camino de América. (Tudelilla, s/f. p. 630)

Ese impacto de Goeritz en apenas tres años (entre 1946 y 1949) puede verse en el hecho de que, mientras partía en barco hacia México, sus colegas liderados por Edmundo de Ory, le organizaron un cuaderno-homenaje. “En octubre de 1949 los talleres de Blass, S.A. Tipográfica de Madrid imprimieron los cien ejemplares numerados del *Homenaje a Mathias Goeritz*, un pliego doblado que reunió, bajo la dirección y el cuidado de Ory, imágenes y textos de Ángel Ferrant, Alejandro Busuioceanu, Sebastià Gasch, Rafael Santos Toroella, Luis Felipe Vivanco, Gregorio Prieto, Francisco Nieva, Antonio Saura y Carlos Edmundo de Ory” (Tudelilla, s/f, p. 631). Gasch escribió: “Mathias sembró la fe en los corazones en unos momentos en que el arte vivo luchaba en España entre la vida y la muerte. Mathias le dio nuevo ser. Le infundió vida y calor”; y Saura exclamó: “¡Qué optimista y qué alegre es Mathias Goeritz! Él nos hizo caminar por campos maravillosos de azules y rojos infinitos [...] por campos poblados de formas prehistóricas” (Tudelilla, s/f. p. 631).

En España, Goeritz se deshizo de su pasado durante la represión nazi, y por medio de pensarse como un artista-niño –que lo hermanaba con la humanidad y con las primeras experiencias humanas– logró vincularse con la dimensión colectiva de la producción y la legitimación de los artistas, y explotar la red de amistades con otros artistas, poetas, gestores, galeristas e intelectuales. En eso y en otros rasgos, Goeritz aparece como un artista puntal de la posguerra, promotor del *networking* cultural-intelectual internacional (Wigley, 2001).

España fue, de hecho, una oportunidad para inventarse a sí mismo. Josten menciona que las actividades realizadas por Goeritz desde España muestran que tenía conocimiento de que el *Museum of Modern Art* (MoMA), de Nueva York había suplantado a París como la capital del arte (Josten, 2018, p. 35), y por eso Goeritz invirtió energía en capturar la atención de Alfred Barr, a quien le informaba de sus actividades al igual que sobre las publicaciones que editaba en España.

En el verano de 1946 Goeritz inauguró su primer individual en la galería Clan, firmando bajo el seudónimo Mago. Los críticos madrileños describieron a Goeritz como un sorprendente pintor de la llamada Escuela de París, y se anunció que la exhibición

cerraría antes debido a que algunas de las obras exhibidas se enviarían al MoMA (Josten, 2018, p. 36).

Seral y Casas envió al MoMA nueve obras originales en papel realizadas por Goeritz, junto con 18 fotografías de otras obras al igual que traducciones al inglés de algunas reseñas. Cabe señalar que ese envío no había sido solicitado, sino que Seral se las enviaba a Alfred H. Barr, director del MoMA, con el pretexto de saber su opinión sobre las piezas, las cuales habían generado controversia a partir de opiniones muy positivas o muy negativas. Seral y Casas quería preguntarle a Barr si consideraba que se encontraba en el camino correcto, el cual era contrario a la tradición local del arte. (Josten, 2018, p. 36)

Barr le contestó felicitándolo pues desconocía que esas manifestaciones del arte se estaban llevando a cabo en España, y mencionó que, aunque las obras tenían relación con Klee, Miró y Masson (una forma diplomática de decir que eran un poco derivativas), le parecían personales y originales (Josten, 2018, p. 36). Aunque Seral y Casas fue quien escribió a Barr, Goeritz debió apoyar la iniciativa pues se estaban enviando sus trabajos originales en papel.

En julio de 1948, Marianne Gast y Mathias Goeritz se mudaron a Santillana del Mar, donde conocieron al pintor jalisciense Alejandro Rangel y a las entonces becarias mexicanas Josefina Muriel e Ida Rodríguez Prampolini, quienes, cautivados por el carisma del alemán, lo recomendaron con Ignacio Díaz Morales, que por entonces estaba en Europa buscando docentes para la flamante y recién inaugurada Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 76). Por la correspondencia entre Goeritz y Díaz Morales (reproducida en González Gortázar, 1991), se entiende que la recomendación y gestión de Alejandro Rangel, al igual que la de Josefina (Chepina) Muriel e Ida (Chacha) Rodríguez Prampolini, fueron determinantes para que, a pesar de todas las dificultades para poder mudarse a México, los Goeritz lograsen pisar tierra tapatía en octubre de 1949 (González Gortázar, 1991, p. 160).

A lo largo de cuatro años, Goeritz realizó en España diversos proyectos. En una carta fechada el 3 de julio de 1949, se sinceró con Pablo Beltrán de Heredia sobre la entonces pronta a inaugurar Escuela de Altamira y los sentimientos encontrados que tenía por partir hacia México:

[S]i este asunto está organizado bien y luego se hace propaganda necesaria, resultará de una Importancia Europea y Mundial [sic] [...] [E]ntre los intelectuales de todo el mundo se hablará más de Altamira que de Picasso. [...] Hay que realizar nuestros planes junto con los grandes *marchands* de París y

Nueva York, y todo estará ganado. ¡Cuánto siento que me voy a México en este momento!<sup>39</sup> (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 163)

Sin embargo, y como se verá en los próximos capítulos, la experiencia en México sería muy exitosa y abriría nuevos caminos para su actividad. Pero antes de profundizar en la experiencia mexicana, se presentará un análisis de las experiencias y debates en torno a la educación visual y en el diseño que habían comenzado con la Bauhaus en Alemania. Eso implicará volver atrás en el tiempo, antes de la Segunda Guerra Mundial, a los tiempos de infancia de Goeritz, y acompañar algunos desarrollos que ocurrieron en paralelo a la trayectoria vital de Goeritz que se acaba de presentar.

---

<sup>39</sup> Mathias Goeritz, Carta a Pablo Beltrán de Heredia (Madrid / Santander) 3 de julio de 1949. Publicada en José María Lafuente Pablo Beltrán de Heredia. *La sombra recobrada*, pp. 80, 81.

### Capítulo 3

#### Bauhaus y la transformación de la enseñanza del diseño en el siglo XX

La Bauhaus es, probablemente, la escuela de diseño más famosa de todos los tiempos, al punto que se ha convertido en una marca, incluso marca de lujo (Weizman, 2019, p. 9), Surgida de una joven generación de arquitectos y artistas, buscó reformular las relaciones entre arte y sociedad de manera de dejar atrás el pasado alemán nacionalista y militarista. Esta preocupación es visible en el *Manifiesto de la Bauhaus* escrito por Walter Gropius (1919), cuyos antecedentes se encuentran en el movimiento *De Stijl*, las ideas de Peter Behrens sobre la función social del arte, el Grupo de Noviembre y la escuela constructivista rusa *Vkhutemas*.

Bauhaus constituyó un experimento de pedagogía radical, que reorganizó las jerarquías culturales y promovió formas de aprendizaje experienciales, centradas ya no en los libros o en los cánones artísticos sino en los ensayos con materiales y formas. La escuela logró con éxito trasladar sus ideas a distintos países, sembrando raíces profundas en distintas universidades de Estados Unidos, de cuyas experiencias abrevará Goeritz.<sup>40</sup>

En este capítulo, me propongo abordar la educación artística y el diseño de la Bauhaus para poder comprender cómo se organizó la educación en diseño en el siglo XX y la influencia de esa escuela en la enseñanza de la clase de Educación visual y Diseño básico impartida por Goeritz. El objetivo es describir los antecedentes para posteriormente poder identificar cuáles fueron las continuidades y las rupturas visibles en la manera en que Goeritz impartió sus clases y su visión del rol social del artista. Empezaré por explicar cómo esa escuela estableció una estructura de enseñanza en las artes.

La escuela tuvo tres etapas marcadas por su residencia y sus directores: la primera en Weimar y Dessau con Walter Gropius (1919-1928); la segunda, también en Dessau, con Hannes Meyer (1928-1930), y la tercera, en Berlín, con Mies van der Rohe (1930-1933). Consideraré la etapa de la Bauhaus bajo la dirección de Gropius, sobre todo la pedagogía de László Moholy-Nagy, Josef Albers y Johannes Itten, que dieron el

---

<sup>40</sup> Black Mountain College, Harvard Graduate School, Yale School of Art, Chicago Design Institute, Illinois Institute of Technology, Massachusetts Institute of Technology, entre otras.

curso preliminar o *Vorkurs*, obligatorio para todos los estudiantes, cuyas ideas Goeritz buscó adaptar a México. Cabe aclarar que el *Vorkurs* de la Bauhaus, que Goeritz adecuó a México, cambió varias veces de nombre, de duración y de enfoque. Las etapas de Hannes Meyer y de Mies van der Rohe (1928-1933), por no ser las que fueron relevantes para la educación visual de Goeritz, no se incluyen en este texto, aunque sí se aborda a Josef Albers quien impartió el *Vorkurs* de 1923 a 1933, etapa que incluyó a las tres direcciones de la escuela.<sup>41</sup> Se analiza principalmente la etapa de Gropius como director (1919-1928), cuando Johannes Itten, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Paul Klee y Wassily Kandinsky<sup>42</sup> contribuyeron al *Vorkurs*. Para Goeritz, László Moholy-Nagy fue un ejemplo, así como su discípulo G. Kepes, y por eso este capítulo enfatiza las premisas de enseñanza de ese artista y maestro, algunas de cuyas dimensiones también se retomarán en el capítulo 6.

Como ya se ha dicho, aunque Mathias Goeritz nació en Alemania y creció en Berlín, no estudió en la Staatliche Bauhaus, pues cuando la escuela inauguró (1919) él tenía cuatro años, y cuando cerró, apenas 18. Pero Goeritz interactuó con artistas que fueron alumnos y maestros de la Bauhaus como Herbert Bayer y Anni y Josef Albers. También se relacionó con artistas que estudiaron o fueron cercanos a maestros de la Bauhaus como Sheila Hicks, György Kepes, Sibyl Moholy-Nagy, Frederick Kiesler y Raoul Hausmann.

---

<sup>41</sup> Pese a este centro en el período Gropius, no se quiere dejar de reconocer que esto implica un recorte especial. En un trabajo reciente, Philip Oswalt (2021) señala que la historia de la Bauhaus ha estado marcada por este libro de los Gropius y Bayer de 1938, en ocasión de la muestra del MOMA-Nueva York que terminó de legitimar a la escuela. Ese libro considera que la Bauhaus fue creación original de Gropius y que se acabó con su partida, negando tanto las experiencias anteriores y conexiones laterales de la escuela como los aportes de los otros directores y del cuerpo docente más allá del grupo de Gropius.

<sup>42</sup> Johannes Itten (1888-1967) fue un artista formado como maestro y parte de la escuela de Viena. Interesado por el mazdeísmo y el desarrollo del cuerpo, la mente y el espíritu. Él estructuró la primera versión del *Vorkurs*.

Josef Albers (1888-1976) primero fue alumno y después profesor de la Bauhaus, un artista y diseñador que influyó mucho en la educación artística y del diseño. Estaba casado con la artista textil Anni Albers, a quien conoció en la Bauhaus.

László Moholy-Nagy (1895-1946) fue un artista húngaro que se desempeñó en distintas disciplinas, uno de los maestros más jóvenes de la Bauhaus, artista constructivista, se caracterizó por su entusiasmo por las nuevas tecnologías de la época como el cine y la fotografía.

Paul Klee (1879-1940) aparte de un reconocido pintor, que mezclaba la abstracción con un lirismo infantil, fue también un importante maestro en la Bauhaus de 1920 a 1931. De 1921 a 1924-1925 en Weimar, Klee enseñó diseño elemental y teoría del diseño, clases que eran parte del curso preliminar.

Vassily Kandinsky (1866-1944) fue jefe de los maestros de la Bauhaus y un reconocido pintor ruso que popularizó la abstracción. Tenía la capacidad de la sinestesia, por lo que abogaba por la interconexión de los sentidos, lo espiritual en el arte y partir de los elementos más simples, como un lenguaje.

### 3.1. La escuela Bauhaus

La escuela Bauhaus se fundó en 1919, y aunque cerró sus puertas en 1933, sigue teniendo influencia en la educación de las artes, el diseño y la arquitectura contemporánea. Su apertura fue el resultado del ambiente de crisis y caos que predominaba en Alemania después de la Primera Guerra Mundial, calificada por algunos como la primera guerra industrial y la más destructiva hasta ese momento. Walter Gropius consideraba que, por el bien de la humanidad, se debía hacer las paces con la máquina (la asesina de las trincheras), para lo cual se requería del diálogo entre los artistas y artesanos, y la aplicación de los métodos propios de la producción industrial.

La escuela abrió en 1919 en Weimar por iniciativa de Gropius, entre otros actores importantes. Las huellas de la guerra y de la radicalización de 1918 todavía estaban frescas; en sus primeros años, en el piso superior del edificio de la Bauhaus funcionaba un hospital que curaba a los heridos de guerra, por lo que la convivencia con sus traumas era cotidiana (Weizman, 2019). Gropius, que había sido parte del Consejo de Trabajadores por el Arte en 1918 y había sido promotor de proyectos artísticos y educativos radicalizados, asumió la conducción de la escuela con la visión de establecer un diálogo disciplinario y pedagógico entre artistas y artesanos en la unión entre la escuela de artes y oficios y la de bellas artes sin las “arrogantes distinciones” entre el maestro de oficio y el artista.

La Staatliche Bauhaus, una escuela financiada por ese estado alemán, buscaba “una arquitectura adaptada a nuestro mundo de máquinas, radios y automóviles rápidos, una arquitectura cuya función fuera clara” (Gay, 2007, pág. 307) y proponía que la pintura, la escultura y la arquitectura pudieran coexistir en unidad, considerando a la arquitectura como la utopía capaz de producir una obra de arte total, que fuese útil para la sociedad. Buscaba la armonía y el orden por medio de la integración entre todas las formas de arte (como la creación de textiles, muebles, lámparas, trajes geométricos para obras de teatro y danza, folletos con diseño gráficos, nuevas tipografías, foto-collage, pintura abstracta, etc.) dentro de una nueva pedagogía que, siguiendo la premisa de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*<sup>43</sup>, postulaba como su utopía al edificio. Buscaba que el artista se integrara a la sociedad como generador de “arte útil” y que contribuyera

---

<sup>43</sup> La noción de *Gesamtkunstwerk* surgió de las óperas de Wagner, donde distintas disciplinas artísticas se conjuntan para formar un todo integrado. Fue un concepto popular durante las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

a la calidad de vida de las personas con sus obras totales e integrales. Desde una cuchara a un edificio, todo podía ser parte de la obra de arte total.

Walter Gropius tenía como objetivo resolver problemas de su época integrando el arte a la vida, relacionando la educación artística con preceptos universales, oficios y las tecnologías industriales. La premisa didáctica de Gropius era que el arte “no se puede enseñar” (Gropius, 1919), pero sí se pueden enseñar las bases de la educación visual y el oficio como plataformas necesarias para la autoexpresión y cimiento necesario para que se presente el arte. Por ello, los talleres y las actividades escolares tenían la misma importancia, así fuera el taller de teatro del pintor Oskar Schlemmer o los festivales escolares. Todos enseñaban a trabajar a la idea con la materia bajo una conciencia de la función. La Bauhaus se fundó en Weimar, lugar donde Goethe vivió durante cincuenta años cuando la ciudad fue parte del Estado Libre de Turingia. En la actualidad tanto la Bauhaus como las dos casas de Goethe son parte del legado histórico de la ciudad (Pancobro, 2017).

Según Herbert Bayer,<sup>44</sup> maestro y alumno de la Bauhaus, lo que unía a la enseñanza de todos los diversos maestros de la Bauhaus durante la etapa en que fue dirigida por Gropius, era que los ejercicios partían de la capacidad creadora del alumno. Herbert Bayer, en el famoso libro que coordinó sobre la Bauhaus junto con Ise y Walter Gropius para la exhibición en el MoMA en 1938 y que se constituyó en la versión legítima de la historia de la escuela, silenciando otros aportes, comentó que la enseñanza, aunque se fue ajustando, dependiendo de la etapa de la escuela y de cada maestro, siempre se basó en el “método inductivo”. Ese método permitía al estudiante llegar a conclusiones por su cuenta (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938). Los ejercicios iban de “adentro hacia afuera” y ese impulso se adaptaba y enriquecía por medio de una conciencia del “afuera hacia adentro”, es decir, incorporando un entendimiento del contexto, espacio, material y función (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938). Había una propuesta de formación subjetiva y afectiva a través de un entrenamiento o formación con los objetos, rigurosa y sistemática.

La Bauhaus nunca fue monolítica ni estática, sino plural, cambiante y en crisis permanente, afectada continuamente por los cambios políticos y crisis económicas de la República de Weimar al igual que por conflictos internos. Durante sus 14 años de

---

<sup>44</sup> Bayer conoció a Goeritz durante la construcción de la Ruta de la Amistad (1968) y después se volvieron amigos y colaboraron en distintos proyectos. En el capítulo 6 se profundiza en este vínculo.

existencia, tuvo que mudarse de ciudad por distintos conflictos políticos, y las tensiones y los debates internos y externos eran parte de su cotidianeidad (Whitford, 1995). Como ya ha sido señalado, aunque la narrativa clásica sobre la vida de la escuela se basa en la centralidad de Gropius y en la lectura “liberal” de su cierre, en los últimos años y coincidentemente con el centenario de la escuela 2019 se publicaron otros trabajos que muestran numerosas conexiones transnacionales con el constructivismo ruso, con las experiencias anticoloniales de la India y con los movimientos estudiantiles radicalizados de la época (Droste & Friedewald 2019; Weizman, 2019; Oswaldt, 2021). Goeritz, en parte por su alineación con la versión liberal en la Guerra Fría y en parte por afinidades con la propuesta de Moholy-Nagy, uno de los principales aliados del primer director, retomaría la narrativa de Gropius de la escuela, y dejaría de lado las dimensiones más directamente políticas de la experiencia bauhausiana. Pero, ¿en qué consistía la innovación de la Bauhaus en la enseñanza del diseño? En el siguiente apartado se presentan algunos de sus rasgos que destacaron en su época y crearon una corriente duradera en la pedagogía del diseño y la arquitectura.

### **3.2. El *Vorkurs***

La Bauhaus fue una escuela que impulsó el diseño industrial o arquitectura moderna y para ello estructuró una pedagogía de las artes y el diseño basada en impartir un curso base o propedéutico (*Vorkurs* en alemán). Esta estructura pedagógica –aún considerada vigente en la educación artística en escuelas, museos e instituciones (Paper Monument, 2012; Paim & Corinne Gisel, 2014; Rubio, Vitiello, & all, 2010)– fomentaba la experimentación y la autoexpresión a partir de los elementos más simples como la línea, el punto, el volumen y el color, los cuales confluían en la producción de obras complejas mediante el conocimiento y manejo de los materiales. La idea implícita era que el alumno entendía mejor cuando se iba de lo más simple a lo complejo y que era posible comprender y realizar la creación de imágenes y estructuras a partir de sus elementos simples; el sustrato básico era la convicción de que el arte podía contribuir a la sensibilización humana.

Las líneas pedagógicas que vinculaban a la formación del carácter individual con la educación visual, así como la función social del arte y un diseño total, se popularizaron en gran parte por medio del *Vorkurs* o curso propedéutico de la Bauhaus, que era el



curso introductorio o base con el cual iniciaba el currículum, y su marca distintiva. Fue cambiando de maestros y de nombre. Durante el mismo, y aunque varió según sus profesores, se trabajaban elementos y conceptos básicos de la imagen, las características de cada material y las sensaciones que producen en nuestra percepción por medio de sus contrastes e interacciones. También realizaban ejercicios con el objetivo de promover en cada estudiante un mundo creativo propio a partir de instrucciones simples. El método proponía que los estudiantes se quitaran los prejuicios adquiridos para explorar sus propias reacciones a la forma y al mundo circundante. Por medio de la exploración y la creación, adquirirían conocimiento sobre los materiales, y comprendían conceptos universales del diseño (Itten, 1965). En ese curso, a partir de los elementos más simples de la imagen (punto, línea, plano) y de conceptos universales (tensión, equilibrio, ritmo) ejercitaban la exploración creativa de cada estudiante, las cualidades táctiles de la percepción y los materiales, y sus relaciones con los sentidos y la percepción. El curso consolidó su influencia global por medio de la exportación a distintas escuelas en Estados Unidos y varios países (Galison, 1990; Allen, 2002).

El *Vorkurs* de la Bauhaus fue impartido primero por Johannes Itten (1919 a 1923), y después se organizó en distintas sesiones, una impartida por László Moholy-Nagy y otra por Josef Albers (de 1923 a 1928) y, finalmente, solo por Albers hasta 1933. Cabe destacar que cuando Albers y Moholy-Nagy impartían el *Vorkurs*, Kandinsky y Paul Klee tuvieron sesiones de una hora a la semana que formaban parte del currículum introductorio. En 1924, Moholy-Nagy impartía los lunes y sábados de 8:00 a 13:00 horas, mientras que Albers impartía de martes a viernes de 8:00 a 12:00 horas. Kandinsky impartía los viernes de 12:00 a 13:00 horas y Klee en el mismo horario que Kandinsky, pero los martes (Whitford, 1995, p. 167).

La Bauhaus no estaba exenta de rivalidades y envidias entre maestros, y una de las más famosas fue entre Albers y Moholy-Nagy, pues mientras el primero era siete años más grande y tenía formación como profesor, el segundo ya tenía amplia reputación como artista, pero muy poca experiencia como maestro (Borchardt-Hume, 2006). Por otro lado, James Sloan Allen (2002) argumenta que Moholy-Nagy tuvo problemas con varios de sus colegas pues lo acusaban de plagiar y no dar crédito a sus colaboradores. También se lo criticaba por tener una visión más industrial y distante de los artistas y artesanos. Moholy-Nagy fue sucesor de Itten, y aunque no fue su alumno, reconoció su influencia en *The New Vision. From Material to Architecture* (1932), cuando

escribió sobre cómo estructuró la versión inicial del curso adaptando varias ideas de Itten a su clase.

El primer profesor del Vorkus fue, como ya se ha dicho, Johannes Itten, que había tenido empezado su carrera docente como maestro de escuela en Suiza en 1908 y se había formado con Franz Ciçek, un educador radical en Viena, entre 1917 y 1919. En esa época era común que los artistas e intelectuales se interesaran por religiones o escuelas de pensamiento no-europeas (Droste & Friedewald, 2019). Como Itten estaba interesado en el yoga y era practicante del mazdeísmo (*Mazdaznan*), al inicio de cada clase impartía a sus estudiantes ejercicios de respiración y relajación con el fin de que alcanzaran un estado físico y espiritual apropiado para resolver problemas relacionados con la autoexpresión. Varios de sus estudiantes se volvieron sus seguidores espirituales, como lo narra el propio Paul Citroen (Droste & Friedewald, 2019, p. 64), quien describe que seguían una dieta vegetariana estricta, al igual que baños calientes, técnicas de respiración y hasta quemaduras con cenizas. Al respecto, Itten escribió: “el entrenamiento del cuerpo, como un instrumento del espíritu, es esencial para el artista creativo” (Itten, 1965, p. 105). Itten pensaba que los estudiantes debían dejar sus preconcepciones y que el “automatismo creativo” era uno de los principales problemas (Itten, 1965). Por ello, después de los ejercicios de relajación y respiración, introducía problemas para que los estudiantes abordaran contrastes, valores tonales, texturas, etc. que les permitieran explorar materiales y colores, lo mismo que fomentar la autoexpresión por medio de ejercicios con instrucciones claras (Itten, 1961). A partir de esos contrastes y sensaciones, Itten buscaba que los estudiantes entendieran conceptos universales para que desarrollaran propuestas personales. La formación incluía el diseño de las formas y del carácter del ser humano como ámbitos complementarios (Çelik Alexander, 2017, p. 186).

Itten, tanto como Paul Klee, que enseñaba otro curso, recurrían a los “contrastes polares”, duplas intelectuales (grande-pequeño, largo-corto, ancho-estrecho, recto-curvo, mucho-poco, grueso-delgado, duro-suave, ligero-pesado, suave-rugoso, etc.) para que “los estudiantes presentaran estos contrastes, separados o en combinaciones, de manera que nuestros sentidos los pudiesen percibir de forma convincente” (Itten, 1965, p. 105). Otros ejercicios de Itten incluían el análisis de piezas de grandes maestros a partir de conceptos universales, considerando los elementos y significados sensoriales,

intelectuales y espirituales con los que los alumnos podrían relacionar dichos elementos (Lerner, 2005, p. 215).

Por su parte, en sus cursos de formación artística, Klee y Kandinsky (1947) proponían como elemento simple al punto, el cual generaba distintas cualidades de líneas. Klee describía a la línea como un punto en movimiento y a un dibujo como líneas “que habían salido a caminar” (Lerner, 2005, p. 218; Klee, 1953) (Fig. 2). Klee abordaba las cualidades de las líneas y sus relaciones con el punto y el plano (Whitford, 1995) y también defendía una búsqueda por la comprensión de unidad a partir de la sensación de totalidad que se adquiría por observar y entender la naturaleza. Ese sentido de totalidad ayudaba a los alumnos a desarrollar una comprensión espacial del objeto (Whitford, 1995, p. 74).



Figura 2. Fotografía de *Pictorial Design Theory*, clase de Paul Klee, Marianne Ahlfeld-Heymann, 1923-1924. Fuente: Fotografía de Sandra Valenzuela de la exposición *El Mundo entero es una Bauhaus*, Muca CU, CDMX, 2018. Archivo Bauhaus.

Kandinsky se enfocaba en explicar la relación entre las formas básicas, los colores primarios y las emociones (Kandinsky, 1947). El color debía explicarse a partir de distintos sistemas, puntos de vista y maneras, pero por medio de métodos apropiados.

Desde el punto de vista científico, el color se podría dividir en distintas partes: el físico, el químico, el fisiológico y el psicológico; la primera área refiere a la naturaleza del color, la segunda a las circunstancias externas a la percepción y la tercera sobre los resultados en tanto que la circunstancia interna de la percepción. Las tres áreas son importantes e indispensables para el artista. (Whitford, 1995, p. 82)

Según Kandinsky, el objetivo de la Bauhaus era generar unidad en distintas áreas que antes se pensaban como separadas. La base de la enseñanza a partir de los elementos simples se dividía primero en la forma en tanto que superficie y volumen, y después la forma en tanto que color y su relación con superficies y volúmenes (Whitford, 1995, p. 81) (Fig. 4).

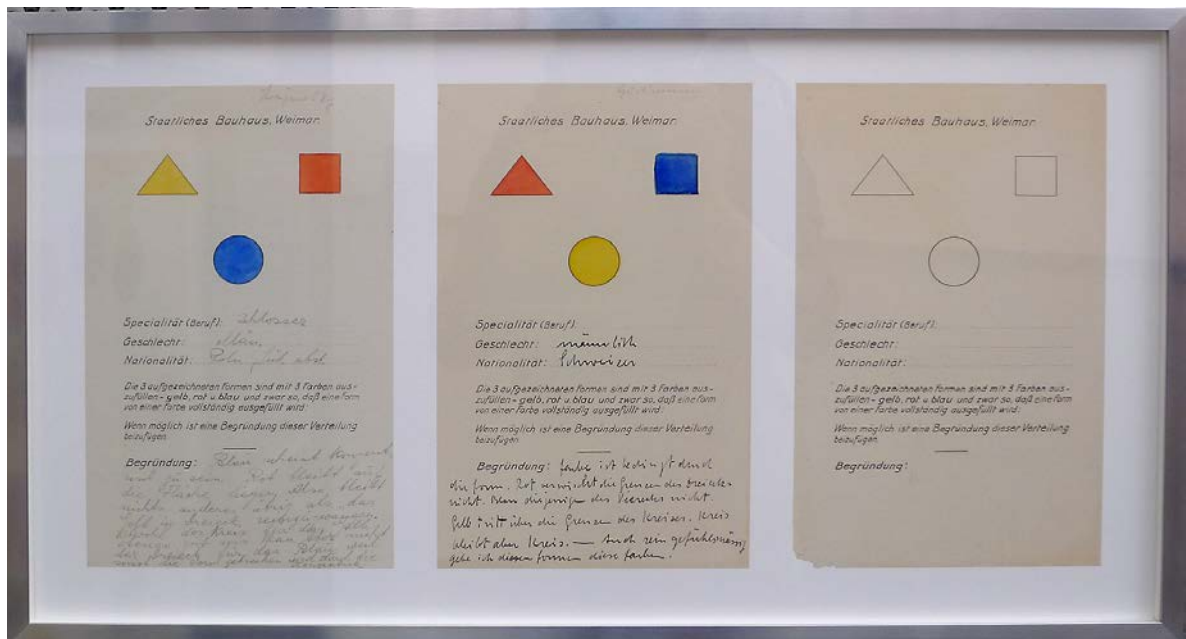


Figura 3. Cuestionario de Kandinsky sobre las correspondencias entre colores primarios y formas simples, Wassily Kandinsky y alumnos, 1924. Fuente: Fotografía de Sandra Valenzuela de la exposición, *El Mundo entero es una Bauhaus*, Muca CU, CDMX, 2018. Archivo Bauhaus.

De acuerdo con el relato de Herbert Bayer, la enseñanza teórica dentro de la Bauhaus consistía en discusiones –orientadas por el maestro– sobre organizaciones, sistemas y psicología del color. Las clases se relacionaban con el contenido del libro de Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte*. Debido a que Bayer estaba muy interesado en las teorías sobre color, estudió a Goethe, Philipp Otto Runge y Wilhelm Ostwald. Ese conocimiento sobre el color fue requisito para su examen de egreso de la Bauhaus. Posteriormente, cuando Bayer fue maestro en la Bauhaus de Dessau, tuvo la oportunidad de invitar a Wilhelm Ostwald para dar una conferencia sobre su teoría del color (Whitford, 1995, p. 95).

Otro de los maestros del Vorkurs fue Josef Albers, quien primero fue alumno de Itten y luego fue nombrado maestro de la Bauhaus. Albers introducía a los estudiantes

a un manejo simple y elemental de los materiales, entre otros madera, metal, vidrio, piedra, textiles y pintura. El objetivo era que comprendieran sus cualidades al igual que las relaciones y diferencias entre ellos; es decir, buscaba generar en el estudiante una comprensión de las propiedades elementales del material, los principios de la construcción y la percepción de estos a partir de sus contrastes. Posteriormente, en su exilio norteamericano y ya enseñando en Black Mountain College, Albers desarrollaría su método para enseñar a “abrir los ojos” (Horowitz & Danilowitz, 2006) y entrenar a los alumnos para que, por medio de ejercicios con papeles de color, comprendieran las maneras en que el color es elusivo. Debido a que nunca se perciben los colores aislados, es importante entender que cada color cambia dependiendo de su entorno e interacciones con otros colores, por eso Albers lo llamaba como “mágico y elusivo”. Años después, instalado en Yale, Albers desarrolló esas enseñanzas en su afamado libro *Interaction of Color* (Albers, 1963). Según Albers, en los diez años que estuvo en la Bauhaus, nunca escuchó la palabra educación: “hablábamos mucho de diseño de producción e industria, pero difícilmente sobre educación, simplemente tratábamos de enseñar cosas nuevas”. Por eso pensaba que “en Estados Unidos un error común hoy en día es hablar del método de Bauhaus” (Droste & Friedewald, 2019, p. 17), pues según Albers cada maestro tenía su propio estilo. Sin embargo, Herbert Bayer, en el libro sobre la Bauhaus, editado por el MoMA (1938), complejizó esa aseveración pues dijo que, aunque cada maestro tenía su estilo, lo que los unía era el método inductivo “de adentro hacia fuera”.

Si bien la enseñanza de Goeritz será objeto de varios capítulos posteriores en esta tesis, es interesante notar que, aunque Goeritz no tiene declaraciones escritas sobre la influencia del método de Albers en su clase de educación visual y diseño, algunos ejercicios descritos por sus alumnos muestran continuidades significativas. Más aún, las fotografías publicadas en *Mathias Goeritz, El arte como oración plástica* de Leonor Cuahonte (2015), donde se ve a Goeritz (1970) doblando papeles en Aspen, Colorado, recuerdan los ejercicios de Josef Albers en la Bauhaus (véase figura 4). También puede verse en el archivo Albers una fotografía de Jon Naar tomada durante una visita de Goeritz a la casa de los Albers en febrero de 1967, que evidencia el diálogo entre estos artistas (véase figura 5). Las imágenes acercan la práctica de enseñanza de Goeritz con los ejercicios más concretos y relacionados a explorar las propiedades de cada material, al igual que su percepción a partir de contrastes, que Albers popularizó

en EUA. Albers proponía aprender haciendo, porque para él hacer y moverse era más importante que hablar. Tenía la visión de que la constante en el arte es el cambio y la innovación, y no repetir el pasado. En parte por eso, el lenguaje solo jugó un papel muy pequeño en su clase (Horowitz & Danilowitz, 2006, p. 34).

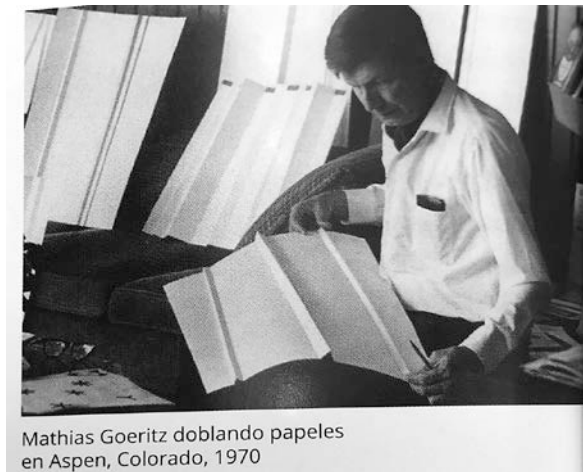


Figura 4. *Mathias Goeritz doblando papeles en Aspen, Colorado, 1970*. Adaptado de: *Mathias Goeritz El arte como oración plástica* (p. 220) por L. Cuahonte, 2015, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco. Copyright Daniel Goeritz.



Figura 5. *Mathias Goeritz con los Albers. Febrero 1967*. Copyright Jon Naar. The Josef and Annie Albers Foundation.

En las grabaciones de cine donde Albers imparte clase, se puede ver que el movimiento corporal de los alumnos para comprender las formas y los materiales, “con todo el

cuerpo”, era parte del método.<sup>45</sup> Se observa a Albers haciendo un círculo con todo el brazo y a todos los estudiantes siguiendo el movimiento a partir de “dibujar” con todo el brazo la forma en el aire. La propia manera de enseñar de Albers también tenía influencias de Klee y Kandinsky, por ejemplo en la noción de que la forma es un “organismo compuesto de partes interdependientes e interactivas, por lo que todo se relaciona. Kandinsky habló de esas fuerzas en una pintura” (Horowitz & Danilowitz, 2006, p. 100). Esa idea se vinculaba con ideas de la Gestalt, sobre lo cual hablaré más adelante. Albers llegó como estudiante a la Bauhaus a los 32 años, y tenía una formación previa como maestro de educación básica, razón por la cual no tuvo que ir al frente durante la Primera Guerra Mundial. Primero llegó como alumno y posteriormente se convirtió en maestro de la Bauhaus, enfatizando la enseñanza por medio de la comprensión de las cualidades del material (Borchardt-Hume, 2006).

### 3.3. Fuentes y confluencias en la enseñanza en la Bauhaus

Mucho se ha discutido sobre cuán original fue el método bauhausiano. Çelik Alexander (2017, p. 176) argumenta que la idea del curso propedéutico *Vorkurs* no fue inventada en la Bauhaus, pues varias escuelas en Alemania tenían cursos introductorios de diseño que mezclaban las artes aplicadas con las bellas artes, y otras instituciones de educación elemental y secundaria incluían cursos propedéuticos. Por ejemplo, cuando Peter Behrens fue director de la *Kunstgewerbeschule* en Düsseldorf (1903) introdujo un curso que servía de base para todas las artes, los oficios y la educación artística de los estudiantes (Çelik Alexander, 2017, p. 176). La importancia de ese curso –según Behrens– era debido a que era necesario formar a generalistas integrales más que a especialistas de corta visión. En Stuttgart, bajo la dirección de Hans von Kolb, también había un propedéutico de un año que todos los estudiantes debían tomar antes de especializarse en diseño de muebles, impresión, artes aplicadas, dibujo, etc. (idem, p. 176). En las páginas que siguen, se indagan algunas de las tradiciones en las que abrevó la Bauhaus para conformar una propuesta pedagógica en el período de entreguerras europeo, con el ánimo de comprender mejor cuáles son los principios y tradiciones que confluyen en la pedagogía visual de Goeritz.

---

<sup>45</sup> The Josef and Anni Albers Foundation, s.f., <https://albersfoundation.org/teaching/josef-albers/interaction-of-color/illustrated-lecture/>.

### 3.3.1. Bauhaus y Goethe

Una influencia y antecedente importante en la pedagogía bauhausiana fue Johann Wolfgang von Goethe, sobre todo a partir del interés de Paul Klee y Wassily Kandinsky en la relación entre el arte y la ciencia, las emociones y los colores, un interés al que Goeritz no fue ajeno, como cuando reivindicaba la lectura de Goethe para definir su ser alemán. La tradición didáctica de armonizar el pensamiento con las emociones por medio de los sentidos se vincula con la *Teoría del color* de Goethe, y el método de enseñanza que se despliega desde adentro, un ideal romántico, con *La metamorfosis de las plantas*.

Según Goethe (1749-1832), en cualquier planta, una expresión de la estructura subyacente es el resultado coordinado de la ley de la naturaleza interior y la ley del entorno. El desarrollo de las formas orgánicas siempre se da “de adentro hacia fuera” y “de afuera hacia adentro” (Goethe, 2009, p. XX). Por eso, el método inductivo que describe Herbert Bayer (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938) y que propone como la base pedagógica de la Bauhaus, tiene una de sus raíces en el pensamiento de Goethe a partir de una comprensión estructural de la metamorfosis de las plantas. En su jardín de Italia, Goethe estaba fascinado con la estructura progresiva de distintas plantas, donde descubrió la importancia de la hoja como órgano. El proceso en el cual la hoja, de forma progresiva, asume la forma de cotiledones, sépalos, pétalos, pistilos, etc., es lo que Goethe llamó *La metamorfosis de las plantas*. Cabe destacar que Goethe tenía una colección de minerales, y ese interés lo acerca a las observaciones que influyeron en las configuraciones de los dones o regalos de Froebel.

Paul Klee y Wassily Kandinsky compartían el interés por la *Teoría del color* de Goethe, vinculando a los colores con los humores y las emociones (Cohen & Gale, 2014), mientras que Itten seguía el concepto de contrastes que le había enseñado Adolf Hölzel, con una teoría basada en complementarios, tinte, saturación, área y oscuridad. En 1916 Itten desarrolló una teoría cercana a Kandinsky sobre el cuadrado rojo, el triángulo amarillo y el círculo azul (Kandinsky, 1979; Kepes, 1965). Johannes Itten y Klee proponían que los estudiantes exploraran el ámbito subjetivo y desarrollaran un vocabulario personal del color (Gage, 1982, p. 53).



### **3.3.2. El eslabón froebeliano**

Algunos autores como Lerner (2005, p. 216), Wilson (1967) y Armytage (1952) plantean que el método de Froebel influyó en la formación temprana de distintos arquitectos y artistas modernos, por ejemplo, en Wassily Kandinsky, quien fue maestro de la Bauhaus, y en Frank Lloyd Wright,<sup>46</sup> un importante impulsor del modernismo en EUA. Es probable que Itten y Albers, ambos maestros de escuela antes de ser profesores de la Bauhaus, también estuvieran familiarizados con estas ideas pedagógicas, ya que eran comunes en la formación docente de la época (Çelik Alexander, 2017).

Los ejercicios y el método de Froebel (1782-1852) sobre la educación de la percepción como eje de la formación del carácter, se estructuraron a partir de un sistema conformado por “regalos” o “dones”, los cuales son materiales con distintas configuraciones modulares. Algunos ejemplos son un cubo, una esfera y un cilindro que se cuelgan y acomodan de distintas formas sobre un eje de madera; una caja llena de madejas de estambre de colores; una caja cuadrada formada por unidades rectangulares de madera; o un paquete de papeles cuadrados de distintos colores. Uno de los objetivos de los “regalos” o “dones” es que los alumnos puedan explorar la forma, el espacio y la coherencia en la unidad a partir de formas geométricas simples y sus variaciones.

Siguiendo a distintos autores, Froebel es el vínculo alemán entre la educación infantil y la abstracción de la forma característica del arte moderno. Según Kaufmann (1981, p. 131), la unidad es el eje de los “regalos” de Froebel, pues buscan que los niños pequeños y jóvenes aprendan a respetar las estructuras de un mundo que se abre para ellos. Ese grupo de “regalos” (Kaufmann, 1981) se basa en una simetría estricta, donde no hay sobrantes y todo es preciso.

Según Armytage, el hecho de que Froebel creciera en el bosque de Turingia, en la Alemania central, influyó su percepción de la naturaleza y el desarrollo del método de la escuela que fundó en Keilhau,<sup>47</sup> cuya base era permitir que los jóvenes desarrollaran sus personalidades por medio de la percepción de la armonía entre el hombre y la naturaleza (Armytage, 1952, p. 109).

---

<sup>46</sup> De niño, Lloyd Wright exploró con los “regalos” de Froebel, pues su madre había estudiado el método y adquirido esos materiales con el fin de incentivar en sus hijos la formación de secuencias espaciales que fomentaran el concepto de unidad (Kaufmann, 1981).

<sup>47</sup> The General German Institute of Education fue la base experimental para su libro *La educación del hombre*.

Por su parte, Clemens (1975) se enfocó en el interés de Froebel en la idea de integralidad, pues centró su pedagogía en el concepto de *Bildung* (educación, fundación), es decir, en buscar el desarrollo para la formación del ser esencial del hombre, lo cual solamente ocurre desplegando sus tendencias naturales desde adentro. Froebel, según Armytage (1952), sostuvo que Dios se encuentra en lo pequeño, una idea que surgió a partir de estudiar a las rocas y los cristales cuando fue asistente de Christian Samuel Weiss (1780-1856) en la entonces recién inaugurada Universidad de Berlín. Aquel periodo influyó en la configuración de los “regalos” (Rubin, 1989, p. 25) y en la idea de que los procesos de crecimiento –orgánicos o inorgánicos, cristalinos o no cristalinos– parecen siempre desarrollarse desde adentro hacia afuera, con cambios que se presentan a partir de las fuerzas del ambiente, tratando de mantener un balance entre ambas fuerzas.

De acuerdo con Brosterman (2002/3), las obras de Goethe y Schiller influyeron en la visión de Froebel en cuanto a la cosmogonía intuitiva, y por eso desarrolló una filosofía basada en la unidad, abrazando el desarrollo de la potencialidad espiritual de cada persona, lo cual mejoraría las relaciones dentro de una sociedad libre con la naturaleza que la rodea e incluye.

Froebel proponía una doctrina de “progreso a partir de contraste” en donde las diferencias podían superarse a partir de los vínculos entre aparentes opuestos (Armytage, 1952). Esta doctrina fue retomada por Paul Klee en su *Pedagogical Sketchbook* (Klee, 1953), que planteó como un principio pedagógico que no se puede comprender un concepto sin su opuesto.

Igualmente, Klee tomó de Froebel la idea de “escuchar a la naturaleza” (Cohen & Gale, 2014), y ambos consideraban a la observación el camino para comprender el mundo (Strauch-Nelson, 2012). Klee (1953) se inspiró en las fuerzas de la naturaleza para realizar los dibujos del *Pedagogical Sketchbook* (Cuaderno pedagógico), donde ilustra una serie de fuerzas que marcan las direcciones de crecimiento de distintas plantas.

Los “dones” de Froebel y la enseñanza, a partir de la creatividad interior sin necesidad de experiencias ajenas a él, son visibles en la pedagogía de Johannes Itten. Horowitz y Danilowitz (2006) mencionan que las principales influencias pedagógicas de Johannes Itten eran Pestalozzi, Froebel y Hölzel, aunque también fue importante la teoría del color de Goethe (Lerner, 2005, p. 215). Itten usaba la teoría de Froebel de los

contrastes. Por su parte, Klee y Kandinsky (1947), con sus ejercicios de punto, línea y plano sistematizaron los elementos visuales en sus componentes más simples y llevaron el proceso de aprendizaje creativo a una búsqueda de lo simple a lo complejo, a partir de principios universales y sus usos en cosas concretas.

### **3.3.3. Bauhaus y Gestalt**

Además de estos antecedentes, en la Bauhaus confluyen varias líneas filosóficas y estéticas que estaban en desarrollo en ese momento (Galison, 1990). Entre esas líneas de las que se alimentó la Bauhaus está la corriente psicológica de la Gestalt, en la que Kandinsky y Albers estaban interesados. En el invierno de 1930 a 1931 asistieron a una serie de conferencias impartidas por Karlfried von Dürckheim, profesor de Gestalt en la Universidad de Leipzig (Behrens, 1998, p. 300). El método de enseñanza del color de Albers fue influido por el contraste simultáneo que Dürckheim presentó en esas conferencias (Galison, 1990).

La psicología Gestalt parte del estudio de la forma y sus configuraciones, por lo que tiene como centro la percepción visual. Según Kurt Koffka (1935), una de sus motivaciones para escribir *Principles of Gestalt Psychology* era contribuir a una disciplina que está particularmente hecha para “integrar tres ámbitos de nuestro mundo, la naturaleza inanimada, la vida y la mente” (Koffka, 1935, p. 10). Los maestros de la Bauhaus se interesaron en la Gestalt porque buscaban simplificar la forma a sus elementos básicos, estudiar la percepción de esos elementos, y compartían el interés por integrar los distintos ámbitos del ser con el objetivo de desarrollar al “hombre integral”. El futuro, según los maestros de Bauhaus, requería de un “hombre completo” que se desarrollaría desde su comunidad de forma orgánica y era cultivado en la Bauhaus por medio de una maduración de los sentidos, las emociones y el pensamiento” (Çelik Alexander, 2017, p. 183). Por eso hubo distintos intercambios entre psicólogos Gestalt y maestros de la Bauhaus, primero en Alemania y luego en el exilio estadounidense. Por ejemplo, Rudolf Arnheim emigró a Estados Unidos e impartió clases en Harvard. Según Behrens (1998) una de las razones por la que los artistas se interesaron en la Gestalt era porque les otorgaba una validación científica a valores de antaño en cuanto a la composición y la estructura de sus cuadros. Asimismo, debido al énfasis de la Gestalt en patrones, planos, formas simples y economía estructural, se le asoció con la tendencia moderna de pensar que todo arte era diseño abstracto (Behrens, 1998, p. 301).

La Gestalt surgió en Alemania en 1910<sup>48</sup>, y aunque durante la Primera Guerra Mundial sus tres fundadores Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, se separaron, en 1920 se reencontraron en el Instituto de Psicología en la Universidad de Berlín, dirigido por Wolfgang Köhler. Wertheimer y Köhler crearon un programa de posgrado e iniciaron la publicación de la revista de investigación *Psychologische Forschung* (Investigación Psicológica) (Behrens, 1998).

Varios de sus estudiantes serían psicólogos reconocidos, pero para los objetos de esta investigación cabe destacar a Rudolf Arnheim y Kurt Lewin. Ninguno de ellos era artista ni diseñador, pero compartían con miembros de la Bauhaus intereses relacionados con la forma, la percepción y las estructuras. En 1927 Rudolf Arnheim visitó la Bauhaus de Dessau, y Kurt Lewin comisionó a Peter Behrens (maestro de Walter Gropius) el diseño de su casa en Berlín, la cual fue terminada –en el diseño de interiores– por el alumno y maestro de la Bauhaus, Marcel Breuer (Behrens, 1998, p. 300).

Ambos grupos tuvieron intercambio de ideas en cuanto a la percepción de la forma. En 1929, Köhler envió a su estudiante Karl Duncker a dar una conferencia en la Bauhaus a la que asistió Klee, quien desde 1925 conocía la investigación *Laws of Organization in Perceptual Forms* de Max Wertheimer (1923) y usó algunos de los diagramas del texto (conocido como el ensayo de los puntos) para sus pinturas de 1930 (Behrens, 1998, p. 300).

Los ejercicios del *Vorkurs*, implementados por Albers y también por Moholy-Nagy, donde pedían a sus estudiantes que crearan algo a partir de pedazos de desechos, se relacionaban con los experimentos de Karl Duncker publicados en 1935, en que les pedía a los sujetos de estudio improvisar soluciones para distintos problemas usando materiales aparentemente inapropiados (Behrens, 1998, p. 300). En parte eso fue resultado de una necesidad de hacer mucho con poco debido a la situación

---

<sup>48</sup> Behrens (1998) señala que la apertura de los puertos japoneses en 1854 generó a finales del siglo XIX una influencia estética japonesa en Europa (*japonismo*), por lo que hay similitud entre los principios de la *Gestalt* y la estética de Arthur Dow (Composition, 1899), Kazuko Okazura (El libro del té, 1906) y Denman W. Ross (A Theory of Pure Design, 1906). Por ejemplo, el fenómeno gráfico ilustrando la relación entre fondo y figura tiene sus antecedentes en el símbolo del yin-yang, al igual que en el arte japonés llamado *notan* en el cual fondo y figura se entrelazan por medio de patrones en alto contraste. Okakura planteaba que la belleza genuina “puede ser descubierta solo por la persona que completa lo incompleto” (Behrens, 1998). En concordancia con lo anterior, Arnheim comentó que *El libro del té* de Okakura fue una de sus preciadas posesiones, al igual que el libro de Fenollosa sobre caligrafía china. Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) fue un famoso japonólogo, historiador del arte, traductor y poeta, que hizo un importante trabajo de difusión de la cultura japonesa en Estados Unidos y Europa. Desde 1890 (por cinco años) encabezó el departamento oriental del Museo de Bellas Artes de Boston, al que dotó de una gran colección de más de mil pinturas. Fenollosa abordó principios no reconocidos en Occidente que desde entonces se popularizaron en la pintura y poesía de vanguardia. Sin saberlo, fue un precursor del arte literario de vanguardia.

económica de la República de Weimar.<sup>49</sup> Al salir Gropius de la Bauhaus, y con el nombramiento de Hannes Meyer como director, las colaboraciones entre la Bauhaus, el Círculo de Viena y los psicólogos de la Gestalt continuó con la finalidad de enfatizar la necesidad de un conocimiento más confiable, que ayudaría a unificar las ciencias y relacionar los principios de la forma con principios científicos. Durante esa etapa el positivismo del Círculo de Viena realizó intercambios con la Bauhaus de Hannes Meyer, como lo argumenta a profundidad Galison (1990). Cabe mencionar que, en la segunda posguerra, la psicología Gestalt consolidó su influencia en la educación de las artes y el diseño por medio de dos textos: *Language of Vision* de György Kepes,<sup>50</sup> y *Arte y percepción visual*, de Rudolf Arnheim.<sup>51</sup> Cabe destacar que Guillermo Díaz Arellano menciona que la teoría de la percepción visual de Rudolf Arnheim se relacionaba con la clase de Educación visual de Goeritz (2017, pp. 44, 45, 46).

La pedagogía de la Bauhaus se acompañó de una especie de elementarismo (Çelik Alexander, 2017, p. 182), que propuso el curso introductorio a partir de unidades básicas: punto, línea plano y espacio, junto con los colores básicos (primarios del pigmento): rojo, amarillo y azul. Moholy-Nagy, Klee y Kandinsky creían que las emociones elementales que constituyen una expresión eran registradas psicológica y fisiológicamente, en diálogo con la psicología gestaltiana.

Si la Bauhaus se formó en el cruce de numerosas tramas, no es casual que hubieran disensos y conflictos entre las distintas propuestas de enseñanza. En el siguiente apartado se aborda una en particular, la del húngaro Moholy-Nagy.

### 3.4. László Moholy-Nagy: el ser total

De acuerdo con textos de Goeritz y de sus alumnos, la línea de la Bauhaus con la que Goeritz se sentía más próximo y la que adaptó a México fue la del *Vorkurs* que impartió

---

<sup>49</sup> El tema de la precariedad en la República de Weimar fue abordado en el apartado sobre los años formativos de Goeritz, donde describo que sucedieron extremas devaluaciones y crisis económicas durante la Alemania de entreguerras.

<sup>50</sup> En la introducción de *Language of Vision*, Kepes agradece a los psicólogos de la Gestalt sus aportaciones, y en varias de sus compilaciones, Kepes invitó a Arnheim a que colaborara con ensayos. Como se verá más adelante, Arnheim fue una influencia en la Bauhaus y colaborador directo de Kepes, de modo que es factible que la clase de Educación visual de Mathias Goeritz también haya tenido influencias de la Gestalt.

<sup>51</sup> Arnheim publicó varios libros en la Universidad de Harvard sobre la teoría de la Gestalt y el arte. Por ejemplo: *Arte y percepción visual* (1954-1974), *Arte y entropía* (1971), *Toward a Psychology of Art* (1949/1966), *Visual Thinking* (1969), *La forma visual de la arquitectura* (1977), *Consideraciones sobre la educación artística* (1990), *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte* (1986), entre muchos otros.

Moholy-Nagy. Por esa razón a continuación presentaré a este artista, diseñador y maestro.

Moholy-Nagy fue un artista húngaro, maestro de la Bauhaus durante el final de la etapa en la ciudad de Weimar y la etapa de Dessau (1923 a 1928). Fue un innovador de la educación visual que practicó fotografía, cine, escultura cinética, fotomontaje, edición de libros, diseño de exhibiciones, escenarios teatrales, asesorías a industriales, identidad de marca, entre otros. Forzado al exilio por los nazis, después de una breve estancia en Amsterdam y Londres se afincó en Estados Unidos, donde murió de leucemia en Chicago en 1946.<sup>52</sup>

En su obra *The New Vision, from Material to Architecture* (1932), Moholy-Nagy desarrolló un sistema pedagógico basado en su experiencia en la Bauhaus; en su último libro, editado póstumamente, *Vision in Motion* (1947), desarrolló los cimientos ideológicos de La Nueva Bauhaus y el Chicago Institute of Design, las dos instituciones que quisieron recrear el formato bauhausiano en Norteamérica (Allen, 2002, p. 66). Herbert Read decía que Moholy-Nagy fue uno de los grandes maestros de nuestro tiempo (Lerner, 2005, p. 217).

#### 3.4.1. **Breve semblanza de Moholy-Nagy**

Moholy-Nagy es, quizás como pocos, un reflejo de la confluencia de un clima cultural y político tumultuoso y los cambios sociotécnicos y los lenguajes estéticos. Llegó a Berlín en 1920 como un artista emergente y desconocido. Durante el periodo de la República de Weimar –mientras Goeritz era niño y adolescente– consolidó su reputación como artista, diseñador, fotógrafo, cineasta y maestro. El 18 de enero de 1921, Moholy-Nagy se casó con Lucía Schulz (Lucía Moholy) en el registro de Charlottenburg, mismo barrio donde creció Goeritz. En Berlín, Moholy-Nagy se hizo amigo de Kurt Schwitters, Hannah Höch y Raoul Hausmann, y por medio de la galería *Der Sturm*, se le abrieron varias puertas y se asoció con los dadaístas. Como ya se ha señalado en relación a Itten, durante esa época era común que los círculos de artistas se interesaran por religiones no tradicionales para Europa. Moholy-Nagy y Lucía Schulz-Moholy estaban interesados en el biocentrismo y en la astrología y al parecer mezclaban astrología con ciencia,

---

<sup>52</sup> Tres años antes de que Goeritz llegara a Guadalajara, invitado por Díaz Morales.

psicología y terapia (Engelbrecht, 2009, pp. 119, 123).<sup>53</sup> A partir de la salida de Itten de la Bauhaus en 1923, Gropius procuró evitar el esoterismo en la escuela, pues Itten había dejado devotos a prácticas radicales de ayuno, ejercicios y limpieza del cuerpo (Droste & Friedewald, 2019, p. 64). Gropius introdujo en la escuela una visión más “constructivista” y materialista con Moholy-Nagy.

En 1921 Moholy-Nagy tuvo a su primera alumna, Franciska Clausen, quien también tomaba clases con Alexander Archipenko, el cual décadas más tarde sería parte de los profesores de La Nueva Bauhaus (The New Bauhaus) y el Chicago Design Institute. Lucía era una colaboradora cercana de Moholy-Nagy (Engelbrecht, 2009, p. 138);<sup>54</sup> tenían una posición económicamente precaria, pero formaban parte de un círculo nutrido de artistas e intelectuales, y eran amigos cercanos de los dadaístas, entre los cuales Hugo Ball (uno de los referentes de Goeritz) era reconocido.

En septiembre de 1922, László Moholy Nagy y su esposa Lucía Moholy participaron en un congreso dadaísta constructivista que se llevó a cabo en Weimar (Engelbrecht, 2009, p. 90). Por ese congreso, Gropius invitó a Moholy-Nagy a impartir clases en la Bauhaus. Así comenzó su incursión en la educación visual y de los sentidos, impartiendo parte del *Vorkurs*, el Taller de Metalurgia y llegando a editar los libros de la Bauhaus. En 1928, cuando Gropius renunció a la Bauhaus, Moholy-Nagy también salió. En 1929 se separó de Lucía Moholy y en 1932 se casó con Sibyl Moholy-Nagy, con quien tuvo dos hijas. Por el ascenso del nazismo, se mudó a Ámsterdam y luego a Londres, donde colaboró con la industria del cine y editorial.<sup>55</sup> En 1937, por recomendación de Walter Gropius y de Walter Paepcke, Moholy-Nagy fue invitado por los industriales de Chicago para abrir una escuela de diseño para crear puentes entre arte, diseño e industria. En esa ciudad, Moholy-Nagy fundó La Nueva Bauhaus, pero la escuela cerró al año por falta de fondos. Un año después Moholy-Nagy abrió la *School of Design* en Chicago, la cual en 1944 se convierte en el *Institute of Design*. Años

---

<sup>53</sup> Según Annebella Pollen, los distintos modelos de biocentrismo tenían en común: 1) privilegiar la biología como la fuente de la metáfora paradigmática entre la ciencia, la sociedad y la estética; 2) énfasis en la centralidad de la naturaleza; 3) la autodirección y unidad de toda la vida; 4) una valoración y sentimiento casi místico de unidad con la naturaleza, 5) un énfasis en el flujo y la mutabilidad de la naturaleza más que inmutabilidad; 6) un interés por la integralidad. La intersección entre pasado, presente y futuro fue importante para el Biocentrismo (Pollen, 2018, p. 321).

<sup>54</sup> Sobre el apoyo de Lucía Nagy en cuanto a los procesos creativos de ambos y la omisión de su crédito en distintas prácticas como fotografía de la Bauhaus y editora de libros, ver Washton Long (2018).

<sup>55</sup> Está documentado que, durante su estancia en Londres, uno de sus principales mecenas e impulsores fue Herbert Read (1893-1968), uno de los grandes teóricos de la educación por el arte en el siglo XX, e impulsor de cambios curriculares en la educación básica (Powers, 2019).

después de su muerte, en 1949, el *Institute of Design* se incorporó al *Illinois Institute of Technology*, dirigido en ese entonces por Ludwig Mies van der Rohe, otro bauhausiano.

### 3.4.2. Los principios didácticos de Moholy-Nagy

En el curso introductorio, el *Vorkurs*, durante la segunda etapa de la Bauhaus en Dessau, Moholy-Nagy creía que incentivar un tipo de pensamiento multidisciplinario ayudaría al mejoramiento colectivo. Los alumnos que aprendieran a resolver retos podrían contribuir al desarrollo creativo de las futuras generaciones.

En 1926, Lucía Moholy capturó una fotografía blanco y negro que representa en primer plano desenfocado la mano casi tocando al espectador (Fig. 6). Cuando esa foto fue tomada, Lucía y László Moholy-Nagy creían que el ser humano podía desarrollar sus capacidades a partir de una consciencia de los sentidos, las emociones y la razón.

De su ser biológico cada persona deriva energías desde las cuales puede desarrollar trabajo creativo. **Todo el mundo es talentoso**<sup>56</sup>. Cada ser humano está abierto a impresiones de tono, color, tacto, espacio y experiencia, etc. La estructura de la vida está predeterminada por esas sensibilidades. Pero solo el arte –creación a partir de los sentidos– puede desarrollar estas nativas y durmientes facultades en acción creativa. El arte es el afilador de los sentidos, el factor biológico coordinador. (Moholy-Nagy, 1932, citado en Whitford, 1995, p. 167)



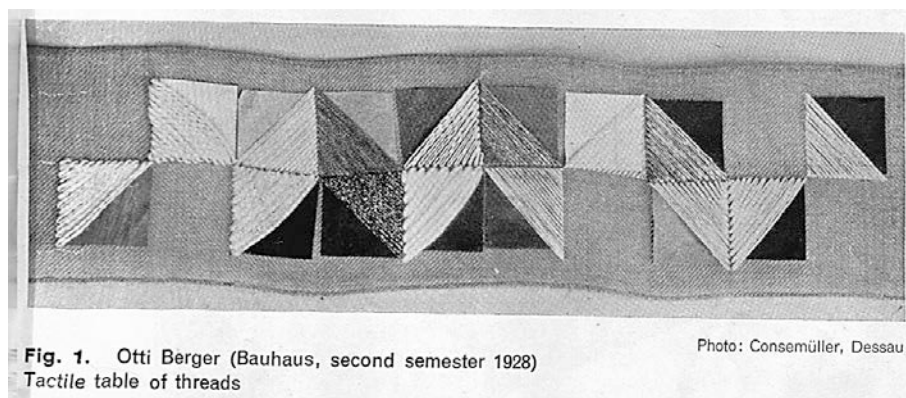
Figura 6. Adaptado de *Autorretrato con mano*, (tomada por Lucía Moholy). Fotografía. 1925-1929, Archivo Moholy-Nagy. <https://www.moholy-nagy.org/art-database-gallery/>

<sup>56</sup> Énfasis agregado por mí para resaltar esa línea que será retomada a lo largo de la tesis.



De los efectos fisiológicos registrados por el cuerpo, a Moholy-Nagy le interesó el sentido táctil, pues según él existía un sexto sentido que se usaba para distinguir presión, temperatura y vibraciones. De acuerdo con su visión, el sexto sentido ayudaba a los humanos a orientarse en el mundo (Çelik Alexander, 2017, p. 182). Los experimentos pedagógicos de Moholy-Nagy no buscaban medir las sensaciones, sino que el alumno las experimentara por medio de sus contrastes, por ejemplo, el de una textura suave en comparación con una rugosa.

Moholy-Nagy implementaba ejercicios donde les pedía a sus alumnos que con distintos materiales fabricaran tablas o composiciones táctiles, usando distintas texturas y materiales. El objetivo era que, por medio del contraste sensorial, los alumnos fueran más conscientes de sus sentidos y de los contrastes de los materiales. Según Moholy-Nagy (1932), en la Bauhaus el alumno estudiaba el material por medio del tacto. La idea de las tablas era que pudiesen recopilar diversas sensaciones a partir de las distintas cualidades (Fig. 7). Debido a que lo táctil es el medio para experimentar presión, temperatura, vibración y otros sentidos, era una buena manera de construir una base para posteriormente realizar trabajos técnicos y artísticos con distintos materiales (1932, p. 24) (Fig. 8). Moholy-Nagy buscaba no solo entrenar artistas sino desarrollar el talento humano para formar un ser integral, es decir, el diseño de las formas y del ser se integraban (Çelik Alexander, 2017, p. 186). La relación entre el sentido táctil, la vista y la mano como vínculo con el mundo fueron elementos importantes para la obra y educación visual de Moholy-Nagy.



**Fig. 1.** Otti Berger (Bauhaus, second semester 1928)  
Tactile table of threads

Photo: Consemüller, Dessau

Figura 7. Otti Berger, Tabla táctil (Bauhaus, segundo semestre) 1928. Adaptada de *The New Vision, from Material to Architecture* (p. 21) por L. Moholy-Nagy, 1932, Brewer, Warren & Putman Inc.

El énfasis por vincular las expresiones creativas del ser humano, no solo en un sentido individual sino por una preocupación con el cuerpo colectivo de la humanidad, es decir, desarrollar “la herencia de la existencia humana”, fue desarrollado por Moholy-Nagy también en *The New Vision, from Material to Architecture* (1932, p. 8). Moholy-Nagy escribe que el arte es relevante porque ayuda a canalizar y dirigir la creatividad individual para fines colectivos. Pero, a diferencia de lo que luego planteará Goeritz, Moholy-Nagy no condena la percepción individualista del arte, sino que la describe como una miopía que impide ver una posibilidad mayor.

Estamos más interesados hoy en la intensidad y calidad de la expresión del arte que en los elementos que determinan, con la fuerza de las leyes dominantes, nuestra función y la forma que tenemos como humanos. **Por eso nuestros esfuerzos actuales, especialmente en el campo de la educación, deben dirigirse al objetivo último de entrar en posesión de la herencia de la existencia humana.**

Esto no quiere decir que el arte debe dejarse a un lado, ni que los grandes valores individuales dentro de los dominios del arte deben de ser cuestionados. Todo lo contrario, pues son precisamente esos valores los que están sujetos de forma firme en lo elemental. **Pero ese hecho se oculta para la mayoría, por el carácter único de la interpretación individual, y nuestra tendencia de poner al arte en un pedestal.** (Moholy-Nagy, 1932, p. 8)

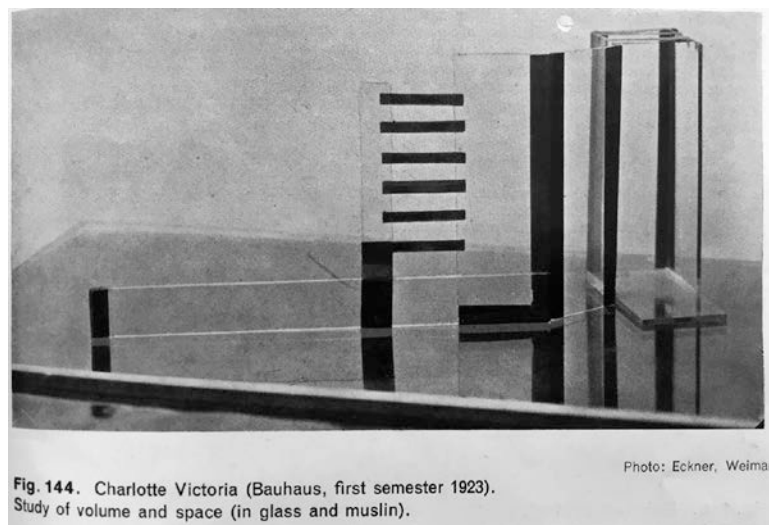


Figura 8. Charlotte Victoria Ejercicio sobre Balance (Bauhaus primer semestre, 1923) estudio de volumen y espacio. Adaptada de *The New Vision, from Material to Architecture* (p.163) por L. Moholy-Nagy, 1932, Brewer, Warren & Putman Inc.

Para Moholy-Nagy el arte debía ser un asunto de comunidad y, por ende, promovía la idea de que todas las personas son talentosas, pues todas poseen sentidos, emociones y la habilidad de despertar esas fuerzas a una experiencia integral. Su didáctica se enfocaba en los mecanismos para despertar integralmente al individuo por medio de la educación visual; y para alcanzar esa integralidad proponía estructurar las emociones y abrir los sentidos para potenciar la creatividad. En *Vision in Motion* (1947), enfatiza la importancia del ámbito emocional y su relación con el estímulo de la creatividad en el proceso formativo. Para él, la educación visual y la enseñanza del arte constituían una vía para conducir las emociones hacia expresiones de alto nivel y, por tanto, contribuir a la formación de los seres humanos no solo en su ámbito racional, sino emocional. Conjuntar lo intelectual y lo emocional en un juego balanceado mediante la sensibilización y la experimentación creativa permite aspirar a “sentir lo que sabemos y saber lo que sentimos” (Moholy-Nagy, 1947, p. 11). Según Moholy-Nagy la tarea era educar al hombre total como un integrador, es decir, el nuevo diseñador que sería capaz de reevaluar las necesidades humanas (Rubio, Vitiello, & all, 2010, p. 137). Su concepto de hombre total estaba interrelacionado con un objetivo educativo social y político. Según Oliva María Rubio (2010, p. 11), a la idea de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) Moholy-Nagy le agregó la idea de obra total (*Gesamtwerk*), es decir, una obra tan total que incluso borraría la separación entre arte y vida. El rol educativo del arte propuesto por Moholy-Nagy buscaba estimular las capacidades emocionales e intelectuales de los alumnos, de manera que se pudiesen concentrar en la materia con una actitud más positiva.

La relación entre el arte, el artista y las emociones fue uno de los ejes pedagógicos de Moholy-Nagy. En *Vision in Motion* escribió que el artista desenreda las complejidades de la existencia para crear con ellas la tela emocional que será el soporte de su obra. Pensaba que la capacidad intuitiva no era exclusiva de los artistas, sino que se presentaba en poetas, científicos y filósofos. Moholy-Nagy promovía un funcionalismo orgánico que no solo debía obedecer a cuestiones materiales y tecnológicas, sino también biológicas, psicológicas y sociales (Findeli, 1990); enfatizaba la importancia de la intuición en los procesos constructivos del diseño, lo cual según Findeli tiene sus orígenes en la mirada de Goethe en cuanto al mundo natural. Moholy-Nagy fue uno de los primeros en enunciar que todo el mundo es talentoso, debido a que cualquiera puede desarrollar sus fuerzas creativas que, en conjunto con el desarrollo de los sentidos, la estructura emocional y la racional, son la base para el ser creativo.

El funcionalismo orgánico que defendía Moholy-Nagy no solo se relacionaba con el sistema epistemológico de Goethe, sino que posteriormente también se relacionó con la filosofía pragmática de John Dewey, a quien conoció años después en Estados Unidos, en noviembre de 1938 (Findeli, 1990, p. 14). Oliva María Rubio (2010, p. 13) argumenta que Moholy-Nagy se adelantó a los enunciados famosos de Walter Benjamin sobre el aura de la obra única y la reproductibilidad de la obra en la era mecánica; más que adelantarse, puede decirse que Benjamin era lector de Moholy-Nagy (por ejemplo lo cita en su “Breve Historia de la Fotografía” de 1931) y dialogaba con sus ideas, aunque las llevaba en otras direcciones. Años después, ya viviendo en Chicago, Moholy-Nagy dejó una profunda impresión en John Dewey, quien le obsequió su entonces recién publicado libro *Experience and Education*, y lo apoyó como patrocinador moral de la *School of Design*, proyecto que entonces Moholy-Nagy trataba de concretar. Posteriormente, en el taller de diseño de productos de la *School of Design*, el libro *Art as Experience* era parte de la bibliografía obligatoria. Según Findeli (1990, p. 14), Moholy-Nagy encontró puntos de contacto con Dewey en la importancia que ambos asignaban a considerar las condiciones, físicas, sociales y ambientales del entorno, al igual que el uso de las experiencias significativas para implicar a los alumnos. Como Dewey, que pensaba que los filósofos debían de comprometerse con sus entornos socioculturales, Moholy-Nagy promovía también que los artistas y diseñadores se implicaran con su entorno.

Uno de los discípulos más importantes de Moholy-Nagy fue György Kepes, que se convirtió en su principal difusor. *The New Vision, from Material to Architecture*, el libro donde Moholy-Nagy describe su visión sobre la enseñanza, se relaciona con el libro *Language of Vision* escrito por Kepes. Ambos artistas fueron colaboradores en Berlín y Londres durante la década de los treinta. Ya en el exilio y previo a la Segunda Guerra Mundial, Moholy-Nagy invitó a Kepes a acompañarlo a Chicago como profesor en La Nueva Bauhaus (*The New Bauhaus*, 1937), luego la *School of Design*. Alrededor de 1943, Kepes dejó de colaborar con Moholy-Nagy, pero tres años después de la muerte de Moholy-Nagy, Kepes contribuyó a la consolidación de la influencia en Estados Unidos de su exjefe y mentor. La idea central que comparten los dos libros de Moholy-Nagy<sup>57</sup> y el libro *Language of Vision* de György Kepes es que debido a que visualmente la mayoría de nosotros estamos enfocados en los objetos, se deben desarrollar los sentidos y la

---

<sup>57</sup> *The New Vision from Material to Architecture* (1932) y *Vision in Motion* (1947).

percepción para enfocarnos en las relaciones que se generan a partir de esos objetos y sus posibles interacciones (Kepes, 1969). Esa idea se desarrolla en la introducción de *Language of Vision*, bibliografía usada en la clase de Goeritz de 1967. Sobre estos vínculos se volverá en el capítulo 5.

Moholy-Nagy, al igual que sus colegas, concebía al *Vorkurs* de la Bauhaus como una educación general requerida para la modernidad, más que como una especialización en las artes. Las ideas de Moholy-Nagy se asociaban a una preocupación por el hombre segmentado por la especialización. Para Moholy-Nagy el futuro necesitaba del hombre integral que era resultado de la maduración y el crecimiento conjunto de sus capacidades biológicas: los sentidos, las emociones y el pensamiento (Çelik Alexander, 2017, p. 183). Todo ser humano tenía las capacidades de abrirse para transformarse en ese hombre integral, lo que desarrollaría sus capacidades creativas para “dar forma”. Esta ambición lograría que los intentos de Froebel y Pestalozzi finalmente triunfaran para reformar la educación en el sentido de lograr un ser que fuese capaz de vivir la unidad (el ser integral). También puede leerse un subtexto marxista, no explícito, que postula necesidad de una educación que des-aliente y promueva otras formas de experiencia.

### **3.5. El legado de la Bauhaus y algunas repercusiones en México**

Según Oskar Schlemmer, maestro de la Bauhaus, “el error de las academias era desatender la formación del ser humano”, y por eso la Bauhaus estaba tratando de construir algo distinto. En pocas palabras, en el programa educativo de la Bauhaus, el diseño de las formas y el diseño de uno mismo se volvían una sola cosa (Çelik Alexander, 2017, p. 186). Itten adoptó los principios del *Bildung* froebeliano para formular un método de enseñanza donde el sentimiento interior era canalizado hacia un entrenamiento riguroso, de manera que el ser se liberaba para concentrarse en algo específico. A su turno, Josef Albers se caracterizó por integrar el movimiento corporal como una parte importante para entender las cualidades de las formas y los materiales, y la forma como interactúan unos con otros (Fig. 9). Otra disciplina que tenía objetivos parecidos era la psicología, de ahí que fuesen naturales los intercambios entre maestros de la Bauhaus y psicólogos de la Gestalt. Según Çelik Alexander (2017, pp. 188, 190), incluso los tipos de materiales usados por Kandinsky en su clase eran muy similares a los usados en un laboratorio de psicología.

A pesar de las diferencias entre ellos, los maestros de la Bauhaus compartían el interés en que las experiencias subjetivas de los alumnos fuesen canalizadas por medio de protocolos estrictos, los cuales eran como los ladrillos para construir el conocimiento que daría lugar al hombre integral. De ahí que la propuesta de enseñanza de la Bauhaus se planteara como una especie de ciencia experimental del diseño, y es la razón por la cual Çelik Alexander (2017) argumenta que, si bien el pensamiento (kinestésico) perdió credibilidad como base de las ciencias, sobrevivió en la práctica del estudio del diseño, en gran medida por la influencia global de la Bauhaus.

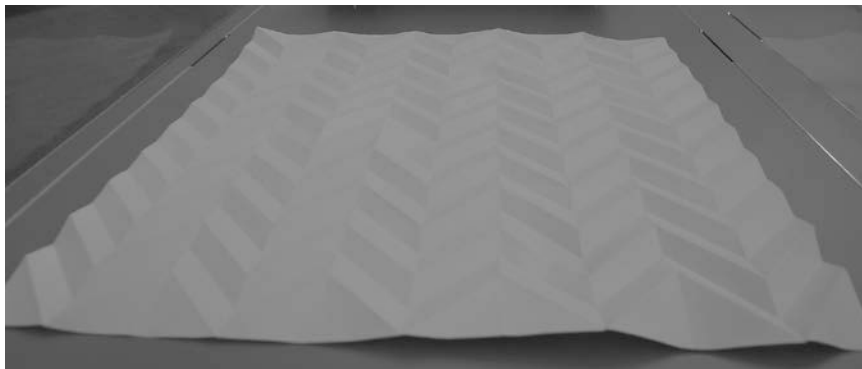


Figura 9. Fotografía de *Ejercicio de construcción y consistencia del curso preliminar de Josef Albers*, realizado por Walter Tralau, 1925. Fotografía de Sandra Valenzuela de la exposición: *El mundo entero es una Bauhaus*, 2018, Muca CU, CDMX, Archivo Bauhaus.

¿Cuáles fueron los efectos de la Bauhaus en México? Sin duda, la Bauhaus influyó en la educación, la arquitectura y el arte en el país, pero hay que destacar que también México influyó en maestros y alumnos de la Bauhaus, sobre todo en la etapa posterior al cierre de la escuela. A Josef y Anni Albers les encantaba México y lo visitaron 14 veces desde que vivieron en Carolina del Norte. La primera exposición en México de Josef Albers, *Composiciones Abstractas*, se presentó por recomendación de Diego Rivera en 1936 en el vestíbulo de *El Nacional*. En 1949 –antes de que Goeritz llegara a Guadalajara– los Albers impartieron cuatro seminarios en la UNAM a estudiantes de arquitectura (Horowitz & Danilowitz, 2006, p. 45). Aunque los Albers no estaban de acuerdo con el nacionalismo de la pintura de Rivera, admiraban su visión arquitectónica al igual que su pasión por el arte prehispánico.

Otra de las influencias de la Bauhaus en México fue por medio del diseño de mobiliario de Michael van Beuren, quien fue alumno de la Bauhaus en su etapa de Berlín y después migró de Estados Unidos a México donde estableció dos exitosas empresas

de diseño de mobiliario (Mallet, 2010). Van Beuren también colaboró con la diseñadora Clara Porset, quien a su vez trabajó para Luis Barragán.

Hannes Meyer, el segundo director de la Bauhaus, después de seis años en la Unión Soviética, recaló en México en 1940. Meyer fue profesor de un programa de formación de arquitectos en el Instituto Politécnico Nacional, donde pudo participar en la formación de una generación. Pero la experiencia fue difícil, en parte por la oposición de algunos de sus colegas que sumaron enemistades políticas a los celos profesionales (Franklin, 2021). Meyer introdujo algunos ejercicios de planeación participativa y de visualización de los proyectos que tendrían luego más repercusión, sobre todo a través de la práctica de Max Cetto.

Podría decirse que, debido a la tradición muralista que surgió en el periodo posrevolucionario cuando el arte se usó como una manera para consolidar la identidad nacional colectiva, México no era ajeno a la iniciativa de un arte para el pueblo. Pero la idea de un arte con función social asociado a consolidar una identidad nacionalista tenía una orientación muy diferente a la planteada por la Bauhaus, y esto será el eje del siguiente capítulo. Proyectos como el Cárcamo de Dolores ubicado en la segunda sección del Bosque de Chapultepec son un ejemplo del interés de Diego Rivera sobre la obra de arte total que lograría unir ciencia con arte para crear algo útil y bello para la sociedad. Irónicamente, los murales dentro del Cárcamo de Dolores fracasaron en su implementación, pues se empezaron a desprender por el agua, a pesar de los estudios que se realizaron para que eso no sucediera y el hecho de que fueron pintados con el objetivo de existir bajo el agua. Por eso no se pudo usar ese cárcamo y se tuvo que construir otro. De ahí la importancia sobre la comprensión del material, pues a falta de eso, el arte terminó por hacer inútil la infraestructura, ahora ofreciendo un lugar turístico, patrimonial y de contemplación para la ciudad.

A principios de la década de los cincuenta en México se impulsó la interacción de las artes por medio de “la obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), por ejemplo, con el proyecto de El *Museo Experimental el Eco*, el cual pretendió impulsar esa interacción desde la unión de las sensaciones y sentidos, como una referencia a la sinestesia de Kandinsky (Eder, 2014, p. 48). A Goeritz le interesaron las intenciones utópicas de la Bauhaus para “transformar la vida cotidiana por medio de la educación y la integración de las artes a través del diseño” (idem, p. 66).

De la Bauhaus, a Goeritz le interesó el ver al arte como un vínculo entre ética y estética, por lo que había que abrir la esfera autónoma del arte para relacionarla con problemas de su época (Eder, 2014, p. 70). El concepto de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, ligada a proyectos utópicos, influyó a la Integración plástica mexicana. Goeritz en varios textos de la revista *Arquitectura México* vinculó a la integración plástica con una búsqueda por la espiritualidad, lo cual era cercano a la visión de Klee y Kandinsky (Eder, 2014, p. 74). Las ideas pedagógicas de Goeritz serán analizadas en el capítulo 4 y 5, pero antes se presentará su trayectoria vital y artística a su llegada a México en 1949.



## Capítulo 4

### Primeros años en México

Cuando Goeritz llegó a México, se encontró con un país que aparecía como una tierra de grandes oportunidades (Franklin, 2021, p. 359). Pasada la etapa radicalizada del cardenismo y la educación socialista, el país se encontraba en la vía al desarrollo estabilizador, con una marcada estabilización monetaria y una industrialización sustitutiva que le daban ventajas comparativas importantes en el mundo de la segunda posguerra. La estabilidad política lograda por el Partido Revolucionario Institucional era otro de los rasgos que lo empezaban a perfilar como líder global, con cierto margen de independencia en el contexto de la polarización de la Guerra Fría (Zolov, 2020).

La condición económica, producto del proyecto de desarrollo del Estado Mexicano, motivó una búsqueda de autoafirmación en arquitectura, que promovió una identidad que se planteaba como internacional a la vez que mexicana. Los edificios de arquitectura moderna mexicana fueron símbolos de lo novedoso y actual de los nuevos productos en el mercado que constituían los nuevos ambientes de vida. Ese nuevo contexto le permitió a Goeritz realizar numerosos proyectos de carácter monumental durante la década de los cincuenta y sesenta (de Anda Alanís, 1995).<sup>58</sup>

En relación con la cultura, desde el periodo de Miguel Alemán (1946-1952) el romántico nacionalismo cultural se fue debilitando (Monsiváis, 2000). Si la nacionalidad y la raza como dos cuestiones centrales en la constitución de un imaginario cultural en la posrevolución (Sheridan, 2019), y los muralistas habían sido los regidores de la estética estatal (Lear, 2017), en los años cincuenta, junto con la apertura a inversiones extranjeras, lo que se privilegió fue tiempo de apertura para “no distinguirse sino asimilarse” a lo extranjero (Monsiváis, 2000, p. 1035). El desarrollismo alemanista impulsó el crecimiento de la clase media urbana, lo que favoreció la distancia con el

---

<sup>58</sup> A nivel del diseño también hay desarrollos importantes, ya que estos nuevos ambientes requerían de un mobiliario que entonara con las nuevas necesidades, y puede verse en estas tendencias la integración de la cultura y la economía. Durante este periodo el diseño de mobiliario en México innovó por medio de la obra de Clara Porset, en el Centro Urbano Presidente Alemán (1949) y también del diseñador estadounidense formado en la Bauhaus, Michael van Beuren, quien comercializó la línea danesa (1958) para la marca Muebles Domus, una línea que integraba la propuesta de diseño holandés con materiales mexicanos (Eder, 2014; Mallet, 2010).

folclorismo “poco glamoroso” y facilitó la “norteamericanización” del país. Ese contexto favorecería el desplazamiento de la escuela muralista por artistas que incorporaron en su obra características de las vanguardias europeas, al igual que movimientos culturales urbanos que celebraban expresiones globales, un desplazamiento que no estuvo exento de conflictos y que afectaron directamente a Goeritz, como podrá verse más abajo. Durante la década de los cincuenta y sesenta, en México se mezclaron distintas iniciativas asociadas a las vanguardias internacionales, el surrealismo, la Bauhaus, el ensamblaje, los *happenings*, el arte pop, pero bajo una dinámica propia que facilitó el intercambio entre distintas artes (Eder, 2014, p. 48). Siguiendo a Monsiváis (2000), la modernidad en México no fue política sino social, cultural y sexual.

El proceso de modernización y su representación incluyó la incorporación de varios medios: libros, revistas, carteles, cine, radio y televisión, que se encargaron de producir y difundir imágenes del nuevo imaginario de desarrollo internacional en México. La televisión, los suplementos culturales de los diarios y las galerías privadas contribuyeron a la creación de un nuevo público, lo cual hizo que la escuela mexicana de pintura disminuyera en su difusión y mercado. Durante el primer informe de Miguel Alemán, el cual incluyó publicidad de Goodrich-Euzkadi y relojes Omega, se demostró que la televisión tenía un gran potencial mediático para unir intereses particulares con los estatales. También durante los cincuenta surgen los suplementos culturales de los periódicos: primero fue el de *El Nacional*, al que le sucedió *México en la Cultura* (1949-1961) suplemento cultural de *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez, Enrique y Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Gastón García Cantú, Miguel Prieto y diseñado por Vicente Rojo (Monsiváis, 2000, p. 1037). Pululan las revistas culturales; como señala Guillermo Sheridan, “en el México de esos años lo urgente era enterarse de lo que sucedía en el mundo, leer revistas extranjeras, criticar, debatir, publicar” (2019, p. 340).

En ese espacio editorial se impulsa la necesidad de cambios, la importancia de las vanguardias y la relación del arte con su tiempo (Jácome, 2016). En 1962, el equipo del suplemento cultural de *Novedades* se trasladó a la revista *Siempre!*, y de forma paralela se empezó a reconocer la obra de artistas ajenos a la escuela mexicana de pintura “gracias a los ensayos de Octavio Paz y la virulencia de José Luis Cuevas”, (Monsiváis, 2000, p. 1037). Se ponen de moda *el happening*, el surrealismo, el arte cinético y conceptual. De acuerdo con Felguérez (Eder, 2014, p. 146), 1956 marcó el

inicio de un nuevo entorno cultural con la creación de “Poesía en voz alta”, una propuesta de teatro interdisciplinario que contó con la participación de actores, pintores, dramaturgos y músicos entusiasmados con un movimiento de vanguardia en México.

Esta época es también la del movimiento que se conoce como “Generación de la ruptura”. Desde los cincuenta, muchos jóvenes se sentían asfixiados por el “renacimiento mexicano”. Parte de ese hartazgo era debido al éxito internacional que había alcanzado el arte nacionalista mexicano, que se había beneficiado de las fuertes personalidades de los tres grandes muralistas, pero también del aislamiento debido a la guerra. Véase, por ejemplo, la revisión crítica de Octavio Paz:

La pintura mexicana fue víctima de una doble infección, dos supersticiones que fueron dos prisiones: la ideología y el nacionalismo. [...] Esclerosis y repetición: los pintores comenzaron a imitarse a sí mismos. Hacia 1940 un grupo de artistas notables rompió el aislamiento, renunció a la retórica ideológica y decidió explorar por su cuenta dos mundos: el de la pintura universal y el suyo propio. (Paz, 1987, p. 470)

Esos artistas notables, según Paz, entre los que estaban Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y José Luis Cuevas, se sintieron atraídos a la otra corriente que se gestaba al margen de la gran narrativa nacionalista y que era apoyada por otros artistas extranjeros que se habían mudado a México y se mantenían al margen: Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Mathias Goeritz y Remedios Varo. Esta contracorriente se vio nutrida por el regreso de Rufino Tamayo, quien se unió a Carlos Mérida y se deslindó de los muralistas, proclamándose como defensor de la forma, pues los muralistas se quedaban en la superficie de la realidad nacional mientras a él le interesaba la esencia de lo individual. Otros artistas que habían seguido su propio camino eran Gunther Gerzso, Juan Soriano y Pedro Coronel. Los unía el quiebre con la ortodoxia nacionalista: “La nueva pintura mexicana se había constituido al calor de oposición a la vieja escuela, y en más de un sentido ese era el único elemento de unión entre caminos artísticos muy diferentes entre sí: fue en buena medida una pintura de ‘frente de batalla’” (Manrique, 2000, p. 956).

La desestabilización de antiguos liderazgos nacionalistas permitió que en México surgiera una potencia crítica basada en la vanguardia y posvanguardia mezclada con las lógicas específicas del contexto mexicano (Eder, 2014, p. 52). Fue un momento en la vida artística y cultural de México en que “se reivindicó al individuo y su visión del mundo frente a la versión caduca de un imaginario nacional, homogéneo y limitante”

(Rodríguez, 2014, p. 114). Los creadores se plantearon como ciudadanos del mundo. La pintura y la gráfica mexicana se vuelven un aglomerado de esfuerzos individuales diversos. De esa manera las vanguardias europeas y la escuela de Nueva York se empiezan a popularizar e incorporar, y en ese marco Goeritz será reconocido como inspiración y padrino:

Lo que puede verse es un puñado de muy buenos artistas, que van desde la búsqueda de la exacerbada tensión espiritual de un Goeritz o un Gerszo, al geometrismo “tamizado” de un Rojo o de Sakai, o de la investigación gestáltica de un Felguérez, hasta un lirismo contenido de Fernando García Ponce [...] o la mítica imaginación de Toledo. (Manrique, 2000, pág. 956)

Pero antes de ese reconocimiento, Goeritz pasó por una etapa donde pudo ver la fuerza de esa corriente nacionalista y del conservadurismo de las instituciones universitarias. Esa etapa tuvo lugar en Guadalajara, primer puerto de arribo para el alemán, y sobre su experiencia en esa ciudad y el desarrollo de su primer curso de educación visual versan las páginas que siguen.

#### **4.1. Los escandalosos muñequitos de Goeritz en Guadalajara**

En el capítulo 2, se mencionaron las circunstancias en que Goeritz fue invitado como profesor a la UdG. Su llegada generó expectativas diversas. Ya antes de su llegada a Guadalajara, una nota en la prensa mexicana de *El Informador* (1949) reseña a Goeritz como una eminencia que conoció a varios artistas de la llamada Escuela de París, entre ellos a Jacob, Roualt, Picasso, Arp y Chagall,<sup>59</sup> afirmación que no es necesariamente veraz, pero Goeritz lo escribe así en el currículum que envía a Díaz Morales antes de su llegada (Goeritz, 1948, en González Gortázar, 1991, p. 161). Es decir, la nota estaba basada en el currículum que Goeritz usaba en esa época, donde también enfatizó que tuvo relaciones con los artistas Kollwitz, Barlach, Schmidt-Rottluff, Heckel, aclarando que ellos habían sido perseguidos durante la Alemania de Hitler. Como ya se ha dicho, cuando Goeritz llegó a Guadalajara (octubre de 1949) llevaba en su valija una serie de cuadernos de la colección *Artistas Nuevos*, editada por Palma y Cobalto, donde figuraba

---

<sup>59</sup> Ibarra García, (2014) menciona que Goeritz en 1937 hace un viaje a París donde conoció al círculo que rodeaba a Jean Cocteau y Pablo Picasso, después por medio del editor suizo Jürg Spiller, conoció a Paul Klee y se interesó por la obra de Arp y Chagall (Ibarra García, 2014, pp. 20,21).

como artista, director de publicaciones y escritor, y ya empezaba a abrirse paso con su propio nombre.

A su llegada a la ciudad tapatía, Goeritz usó sus alianzas en España como una referencia de poder simbólico, que lo ayudó a generar la percepción –en Guadalajara y la Ciudad de México– de que ocupaba un lugar central en las vanguardias europeas. La amistad con Ferrant y la Escuela de Altamira le permitieron contar con ediciones y reseñas hechas por él y sobre su obra, las cuales lo vinculaban con artistas renombrados como Paul Klee y Henry Moore.

La capacidad de Goeritz para formar redes y abrirse puertas sin ser llamado siguió desarrollándose también en México. Pedro Friedeberg (Entrevista a Pedro Friedeberg, 3 de julio, 2019) mencionó que Goeritz llegaba a una ciudad nueva y revisaba el directorio telefónico, buscando los nombres de personas que le interesaran del mundo del arte y la arquitectura. Les marcaba, se presentaba, y con ayuda de su carisma obtenía nuevos e importantes amigos. Después, esos nuevos amigos le presentaban a otras personalidades del arte.

En opinión de David Miranda, es probable que Goeritz inicialmente viera a México como un puente para cruzar a Nueva York. Debido al éxito y la escala de sus colaboraciones con arquitectos mexicanos, estableció su reputación en Nueva York por medio de sus relaciones y proyectos en México (Comunicación personal con David Miranda, 9 de marzo, 2018).

En Guadalajara, Díaz Morales lo invitó a impartir clases en la Escuela de Arquitectura. A partir de ahí, sus procesos creativos personales pasaron de la pintura hacia la escultura y de ahí al espacio y a la escritura de su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953). Hay que señalar que esa conexión entre arquitectura, arte y diseño había sido central para la Bauhaus, aunque hasta ese momento Goeritz hizo poca mención de la Bauhaus y esta escuela no parece haber sido importante para su desarrollo, salvo por los trabajos dedicados a Klee, más reconocido por él como pintor que como maestro de la Bauhaus. Sin embargo, a Díaz Morales le escribió que su especialidad era la pintura y escultura en la Historia del Arte, pero que había “tenido contacto con arquitectos maestros del Bauhaus”. Goeritz terminó la carta escribiendo que “había seguido con interés el movimiento de los últimos tiempos” (Goeritz, 1948, en González Gortázar, 1991, p. 161).

Por sus contactos con la universidad y por el apoyo de Matute Remus y Díaz Morales, el ritmo de trabajo de Goeritz se aceleró en la UdG. En una carta fechada el 29 de noviembre de 1949 (publicada en Tudelilla Laguardia, 2014, p. 269), Goeritz le expresó a Westerdahl que nunca en su vida había tenido tanto trabajo y que se sentía muy cansado.

En su cualidad de “terremoto social”, Goeritz no tardó en llamar la atención por su trabajo como artista, maestro, editor y organizador de exposiciones, primero en una tienda de fotografía que fungía como espacio de exposiciones llamada Camarauz,<sup>60</sup> luego en la galería de Arquitectura A.C. denominada Arquitac, y finalmente en la galería José María Estrada. También fueron muy llamativas socialmente las esculturas y decoraciones realizadas con los alumnos de la UdG para los bailes de la Escuela de Arquitectura, a los cuales asistía la alta sociedad de Guadalajara. Que los alumnos de la escuela de diseño decoraran los bailes de la sociedad para visibilizar las habilidades desarrolladas en la escuela, ya había sucedido una década antes, por ejemplo cuando en enero de 1940, en la *School of Design* de Chicago dirigida por László Moholy-Nagy, los estudiantes decoraron el *Third Annual Architects Ball* [Tercera gala anual de arquitectos], que era un evento para recaudar fondos para la educación de la arquitectura (Engelbrecht, 2009, p. 592). No he encontrado fuentes que comprueben que diez años después Goeritz o Díaz Morales supieran eso sobre la *School of Design*, pero en décadas posteriores Goeritz menciona a Moholy-Nagy como una importante fuente de inspiración, lo que se retoma en el capítulo tres.

Después de apenas cuatro meses de llegar a Guadalajara, Goeritz había generado un alboroto de opiniones encontradas sobre su obra y persona. Él mismo le escribió a Santos Toroella sobre la exposición individual que llevó a cabo en Camarauz del 14 al 21 de enero de 1950:

No un éxito positivo, pero la discusión es tal que ya se ofrecieron dos editoriales a editar algo. Desde la Ciudad de México me invitaron a exponer también. He vendido un cuadro. No toman aquí, quizás, mi pintura en serio, pero la “sensación” es enorme. Los catálogos se agotaron el primer día, aunque costaba algo más de dos pesetas. Y no era más que una hojita. [...] Los periódicos han publicado ya –y posiblemente publicarán aun– muchas idioteces, incluso reprodujeron un cuadro en cuarta página. La gente se pelea. Algunos son entusiastas. Otros (la mayoría) ríen o hacen bromas. Algunos se sienten ofendidos, y unos estudiantes querían romper los cristales, pero la

---

<sup>60</sup> Camarauz era una tienda de fotografía en donde trabajaba Marianne Gast, y donde para ciertas ocasiones se reorganizaban las vitrinas con el fin de montar exposiciones.

policía lo ha impedido. (Goeritz, 1950, reproducida en Tudelilla Laguardia, 2014, pp. 257, 258)

En los años en que vivió en Guadalajara (1949-52), Goeritz realizó dos exposiciones individuales y once colectivas o de otros artistas. Inició con el *Homenaje-exposición a José Clemente Orozco* (1-30 diciembre 1949 en Camarauz) y terminó con *Pablo Picasso. Grabados/Climent*, en la galería José María Estrada, que se llevó a cabo del 24 de enero a febrero de 1952 (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 364). Entre las trece muestras, se incluyeron artistas modernos europeos como *Henry Moore. Dibujos* (Arquitectura, A.C. 8 de febrero al 4 de diciembre), *Ángel Ferrant. Dibujos y fotografías de esculturas* (Camarauz, Guadalajara 12-27 de abril), *Arshile Gorky y Arte contemporáneo norteamericano* (galería Arquitac, 5-21 de abril, 1951) y *Alice Rahon. Pinturas y dibujos* (Arquitac, 8-21 de noviembre de 1951), alternando los nombres extranjeros con muestras de artistas mexicanos más abstractos y menos asociados a la línea del muralismo, como *Jesús Reyes. Homenaje* (Arquitac, 11-27 de mayo) y *Rufino Tamayo. Dibujos y litografías* (Arquitac, 5-21 de abril de 1951). Asimismo, realizó la muestra *La pintura contemporánea de Jalisco*, que se llevó a cabo en La Editora de Jalisco (5 al 19 de agosto de 1950), donde incluyó su obra *Mañana alegre*, postulándose como juez y parte de la pintura contemporánea de la región. Realizó una exposición similar a la organizada en España, en la que enunciaba su posición como hombre moderno-prehistórico, hombre-niño, a partir de hacer visible el valor del arte de los niños como lo más puro, por medio de la muestra *Exposición de pinturas de niños jaliscienses* (26 de octubre al 17 de noviembre de 1951) en la galería José María Estrada.

Las distintas exposiciones de la obra de Goeritz u organizadas por él generaron un revuelo de opiniones y críticas en la prensa, donde retrataron a Goeritz como un personaje nocivo para el arte local<sup>61</sup>, farsante e hipócrita, oportunista, irrespetuoso del arte mexicano y falso admirador de Orozco, y en otras ocasiones como visionario y vanguardista. Recibió numerosos ataques en los periódicos cuestionando su infantilismo, describiendo sus “dibujitos” como ridículos y nostálgicos, y a los dibujos de los niños que promovió como falsas enunciaciones de un arte maduro. A tal punto llegaron las quejas u ofensas por la obra de Goeritz que, antes de noviembre de 1951,

---

<sup>61</sup> Antonio Rodríguez, “Los pintores de Jalisco piden un museo de arte”, *El nacional* 16 de noviembre de 1951. O Pedro M Rivas Salomón “Malinchismo en la Pintura” *El occidental*, 30 de enero de 1951, entre muchos otros (citados en Tudelilla Laguardia, 2014).

las controversias habían conseguido que se retirara el mural que Goeritz había realizado para el casino de Guadalajara.<sup>62</sup>

Vale la pena ver esta secuencia de encuentros y desencuentros con la sociedad jalisciense con algo más de detalle, y siguiendo la cuidadosa reconstrucción que realiza Tudelilla Laguardia (2014). A inicios de 1950, recién llegado a Guadalajara, Goeritz terminó de dirigir la edición del cuaderno *Homenaje a Orozco* con los alumnos en la Escuela de Arquitectura (impreso el 30 de enero de 1950, folder Educación Visual, CENIDIAP), el cual recibió una opinión favorable en prensa por parte de Lola Vidrio (*El Occidental*, 12 de marzo de 1950): “Nuestra impresión del cuaderno es buena, porque la intención es excelente. Incluso, consideramos nueva la presentación y original que ya es decir mucho” (reproducido en Tudelilla Laguardia, 2014, p. 241).

Todo empezaba bien, pero lo que subió el tono del escándalo público –aunque González Gortázar<sup>63</sup> comentó que más bien fue la gota que derramó el vaso<sup>64</sup>– contra Goeritz fue la serie de acciones que desató su *Monumento a Orozco*, una escultura de madera que de forma abstracta representa un personaje de lado con un brazo en forma de rifle. El *Monumento* fue inicialmente donado al Instituto Tecnológico de la Ciudad, pero según Tudelilla Laguardia (2014, p. 242), al parecer por idea del rector Matute Remus, fue ofrecido a la viuda de Orozco para instalarlo en el recién inaugurado Museo-Taller Clemente Orozco de Guadalajara. Inicialmente se ubicó en un paraninfo de la universidad, frente a las pinturas de Orozco, pero fue tal la indignación que generó que lo robaron para desaparecerlo y, después de amenazas y drama, fue devuelto en secreto a Matute Remus, quien prometió no mostrarlo en ningún lugar público y terminó por guardarlo en su casa. El gesto de realizar de esa manera un monumento al maestro Orozco provocó una apasionada ira, pues algunos consideraron que Goeritz estaba siendo oportunista con la muerte de Orozco. En el artículo *Estatua del gran artista Clemente Orozco, rechazada*, Antonio Rodríguez (*El Nacional*, 18 de enero de 1952) escribió que Goeritz, “de forma oportunista” y “con la finalidad de conquistar nuevas posiciones”, usaba la memoria de Orozco para sus fines personales, denigrando al muralista. Luis García Ramos<sup>65</sup> dedicó varias notas en *El sol de Guadalajara* a vituperar

<sup>62</sup> “Se ha quitado del casino de Guadalajara la pintura mural de Mathias Goeritz”, *Ariel*. Suplemento de Artes Plásticas, No 4, 31 de octubre de 1951. Citados en Tudelilla Laguardia (2014).

<sup>63</sup> En conversación informal el 1 de abril de 2019.

<sup>64</sup> Conversación informal con Fernando González Gortázar en su casa, 1º de abril, 2019.

<sup>65</sup> Ecos, *El sol de Guadalajara*, 23, 24, 25 de enero, 5 y 18 de febrero, todos de 1952. Citado en (Tudelilla Laguardia, 2014. Pag 253).



sus actividades como artista y organizador de exposiciones. Como ya se ha señalado en la introducción a este capítulo, esta recepción se vinculaba a un estado de debate en el campo artístico y cultural, con un nacionalismo cultural en retirada pero con una fuerza importante del grupo de los muralistas, que, en pleno ascenso de la Guerra Fría, rechazaba el arte abstracto como representante del liberalismo capitalista e individualista (Cohen-Cole, 2014; Zolov, 2020; Josten, 2018).

Ser un volcán en erupción incluía provocar escándalos, los cuales acompañaron a Goeritz a lo largo de su vida<sup>66</sup>, igual que los proyectos colectivos de creación artística<sup>67</sup>. En su capacidad de “torbellino social”, fue generoso y accesible con sus colegas y alumnos, lo cual le rindió frutos como artista e intelectual, aunque nunca estuvo exento de dramas y escandalosos conflictos en sus relaciones. Alrededor de sus 64 años, a Monteforte le dijo: “Me gusta la gente. No podría vivir como ermitaño” (Monteforte, Conversaciones con Mathias Goeritz, 1993, p. 72). Rita Eder (1997) señala que “a Goeritz siempre le entusiasmó promover el trabajo artístico colectivo, situación que desde luego fue definitiva no solo en la realización de su Meximposium sino, también, para promover otros proyectos [...] entre ellos el de la Ruta de la Amistad [*sic*]” (referencia a Eder, 1997, p. 37, citada en Fernández Contreras, 2005, p. 45).

Además del debate político-estético nacional, había otras transformaciones en curso. Goeritz llegó a México en un contexto en el que el mundo del arte iba desplazando su eje hacia el *performance* y la creación de figuras de artista que eran, ellas mismas, una creación; eso no implica afirmar que Goeritz era un cínico o que deliberadamente creaba los escándalos, pero sí es evidente que sabía –o aprendió a– aprovecharlos. Durante 1952, en la prensa de Guadalajara continuamente se hablaba (no muy bien) de Goeritz, pero probablemente el alemán sabía que para un artista moderno era mejor que se hablara mal a que no se hablara. Según Groys (2015), el poeta maldito ha sido sustituido por el artista explícitamente cínico que en su codicia hace del arte una máquina de engaño. Por eso, la estrategia de artistas especialmente canalleros (Salvador Dalí, Tristan Tzara, André Bretón, Andy Warhol) raramente falla, pues su actitud “sinvergüenza” hace que reciban mayor fama y reconocimiento. Boris Groys

---

<sup>66</sup> Por nombrar algunos: el homenaje a Orozco en Guadalajara, su nombramiento en la UNAM y el rechazo público por parte de Diego Rivera y Siqueiros, los vitrales y el altar de San Lorenzo y los vitrales de la Catedral Metropolitana y todo el debate en prensa que generaron, la autoría de Las Torres de Satélite, la exposición de Los Hartos.

<sup>67</sup> Entre otros, la Escuela de Altamira, la inauguración de El Museo Experimental El Eco, la Ruta de la Amistad, Los Hartos, CUGADIGOSE, el Espacio Escultórico, el Laberinto de Jerusalén.

argumenta que la cultura de las celebridades funciona por medio de cuidadosas revelaciones y autorrevelaciones al confirmar la sospecha de que son tan malos y desfachatados como lo suponíamos. En el mundo del arte se conoce coloquialmente como “no hay prensa mala, y si hablan mal, hablan más”. Groyes resume el fenómeno como: “decidir presentarse como éticamente cuestionable es tomar una decisión particularmente buena en términos de *autodiseño* (genio = canalla)” (Groyes, 2015, p. 44).

Pero, así como Goeritz tenía los opositores en prensa que ya mencioné, también tenía sus defensoras como Lola Vidrio,<sup>68</sup> Margarita Nelken y Olivia Zúñiga, lo que recuerda el comentario de Friedeberg sobre que Goeritz contaba con muchas amigas que lo ayudaban. Lola Vidrio explicaba que lo que generaba Goeritz en Guadalajara era tan avanzado que aún no existía público para entenderlo. En relación con la exposición que organizó de Chucho Reyes, escribió que “en Guadalajara, el público compuesto hasta hoy, desgraciadamente por la ‘gente bien’, es un desabrido, tacaño e injusto crítico” (Vidrio, *El Occidental*, 28 de mayo, 1950, citada en Tudelilla Laguardia, 2014, p. 267). Pero a pesar de toda la bulla mediática, el hecho de que Goeritz consiguiera llevar la obra de Henry Moore desde Nueva York a Guadalajara, antes de que se presentara en la galería de Inés Amor en la Ciudad de México, es un ejemplo de que en Guadalajara las redes de Goeritz se fortalecieron, pues anteriormente no había podido invitar ni llevar obra de Henry Moore a sus iniciativas en España (Tudelilla Laguardia, 2014, p. 260).

La atención que recibió desde su llegada a la ciudad tapatía, junto con sus alianzas con Josefina Muriel e Ida Rodríguez Prampolini, probablemente facilitaron que Goeritz fuera invitado a exponer en la Ciudad de México antes de haber cumplido un año viviendo en Guadalajara. Primero expuso en la galería Clandecor (del 28 de septiembre al 14 de octubre de 1950) y en 1952 en la galería de Arte Mexicano (del 27 de marzo al 30 de abril), donde conoció a Daniel Gómez Mont, quien a partir de esa exposición le comisionó el Museo Experimental El Eco, con lo que orientó la carrera de Goeritz hacia la capital del país. Esa invitación también posibilitó su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953).

---

<sup>68</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas” *El Occidental*, 11 de diciembre de 1949, 14 de enero de 1950, Lola Vidrio, “Reflexiones al margen de una exposición”, *El Occidental*, 19 de febrero de 1950, citada por (Tudelilla, Mathias Goeritz recuerdos de España 1940-1953, 2014 P. 261).

#### 4.2. El despunte de Mathias Goeritz educador: la clase de Educación visual en Guadalajara

La nota publicada por el diario *El Informador* del 6 de octubre antes de su arribo en Guadalajara reseñó que Goeritz llegaría a impartir las clases de Historia del arte y Concepto de la composición abstracta (El Informador, 1949, CENIDIAP, educación visual). De acuerdo con la entrevista realizada por Fernando González Gortázar a Ignacio Díaz Morales (González Gortázar, 1991), la clase de Educación visual no estaba contemplada en el primer plan de estudios, sino que se le ocurrió en 1949 a Ignacio Díaz Morales porque, según comenta, estaba interesado en el método de Josef Albers. En esa misma entrevista (González Gortázar, 1991), Díaz Morales confunde el libro de *Language of Vision* de György Kepes, atribuyéndoselo a Albers, y cuenta que se lo regaló a Goeritz: “yo que había quedado impresionadísimo del libro aquel *Language of Vision* de Joseph Albers [sic]. [...] me parecía a mí una cosa muy conveniente para darle al muchacho la independencia, la confianza en sí mismo, la libertad de seguir sus propias posibilidades; darle confianza en que podía tener un espíritu creativo personal” (González Gortázar, 1991, p. 38). No queda claro si Díaz Morales estaba interesado en la enseñanza de Albers o en la de Kepes, o si las confundía, pero cuando Fernando González Gortázar le pregunta sobre la relación entre las clases de Goeritz y László Moholy-Nagy, Díaz Morales le responde que:

[É]l no fue arquitecto, pero Moholy-Nagy fue después director del Instituto de Diseño de Chicago, y fue de los principales ayudantes de Walter Gropius, tanto que cuando estuvo Gropius con mis discípulos, hablamos de Moholy-Nagy. No sé si lo conocería Mathias o no. Pero que él sí conoció a la Bauhaus, incluso lo dice aquí [...] No sé si lo diría *a posteriori*. Después ya platicamos de la Bauhaus, y sí estaba enterado. No creo que la haya conocido en detalle [sic], porque la ha de haber conocido desde el punto de vista de Mondrian<sup>69</sup>, de Kandinsky, de Paul Klee y todos ellos, pero no desde el punto de vista didáctico de la composición, de la educación visual. (Gortázar, 1991, p. 40)

Por esa entrevista parece que Díaz Morales ubicaba adecuadamente a Moholy-Nagy como profesor del curso inicial (*Vorkurs*) de la Bauhaus e innovador de la educación visual. Es probable que no supiera que el libro de Kepes se escribió a partir de su experiencia en la Nueva Bauhaus de Chicago y el Chicago Design Institute que dirigía su mentor Moholy-Nagy.

---

<sup>69</sup> Mondrian fue parte del movimiento holandés El estilo, De Stijl, pero no de la Bauhaus. Aunque en La educación visual, Goeritz menciona la influencia de Mondrian en su clase.

Por otro lado, Josef Albers hizo su primer viaje a México en 1936, y por eso en 1949 los Albers eran más conocidos en México que la línea de enseñanza de la Bauhaus implementada por Moholy-Nagy, que se vincula con György Kepes. En 1949 Albers no tenía libros publicados sobre su pedagogía, y entonces habían pasado solo tres años desde que falleciera Moholy-Nagy, quien para entonces tenía publicados en inglés dos libros sobre pedagogía visual<sup>70</sup> (Danilowitz, 2019; Albers & Albers, 2006; Hinkson, 2017).

A finales de 1949, Díaz Morales narra que a partir de su interés por la enseñanza de Josef Albers:

se me ocurrió decirle a Mathias: Mire, usted en lugar de solamente dar Historia del Arte, va a dar también una clase que vamos a llamar “Educación Visual” [sic]. Mire, Albers, como eyección de la Bauhaus, tiene esa cosa que a mí me importa mucho, que el muchacho tenga confianza en su capacidad creadora, y que vea que con elementos que entre sí no tienen ninguna vinculación, pueda él crear algo estético; algo que no tenga ningún precedente, que no tenga amarres con ninguna cosa del pasado, sino que sientan que ellos pueden ser generadores de algo nuevo, de algo inédito como toda obra de arte. (Díaz Morales, en Gortázar, 1991, p. 38)

El antecedente de esa confusión en cuanto al libro de György Kepes con el método de Albers se vincula con la correspondencia anterior de Goeritz a Díaz Morales, fechada el 11 de noviembre de 1948 (Goeritz a Díaz Morales, 1948, publicada en Gortázar, 1991, p. 164), donde Goeritz le comenta a Díaz Morales que piensa ir ese día con la “lista de libros a ver qué se puede encontrar [...] Nuestro amigo Alejandro [Alejandro Rangel] ya había salido desde hace una semana cuando llegó su carta, así que no le he podido decir el encargo de que lleve los libros ‘Kepes’ ” (Goeritz en González Gortázar, 1991, p. 164).

El libro “Kepes” (de György Kepes) que se había publicado para ese año era *Language of Vision* (1944), y desde 1948, Díaz Morales quería ese libro para la Escuela de Arquitectura de Guadalajara. En esa misma carta, Goeritz menciona que tal vez le cueste trabajo conseguir el libro *Ad Quadratum* de Fr. Macody-Lund,<sup>71</sup> pero que tiene

---

<sup>70</sup> Como dato al margen, en septiembre de 1937, Moholy-Nagy le había propuesto a William W. Norton realizar una serie de libros parecidos a los que había editado con Gropius en la Bauhaus de Dessau (la colección Bauhausbücher). Uno de los títulos propuestos era *Lectures for Basic Design* de Josef Albers, pero debido a la carencia de fondos, el proyecto no se concretó y solo se publicó *The New Vision* de Moholy-Nagy (Engelbrecht, 2009, p. 559). Aunque Albers y Moholy-Nagy no fueron amigos en la Bauhaus y más bien eran rivales (Horowitz y Danilowitz, 2006), Moholy-Nagy reconocía los talentos pedagógicos de Albers al igual que los de su precursor en la Bauhaus, Johannes Itten.

<sup>71</sup> Este libro es un estudio de los principios de geometría de edificios religiosos, clásicos y medievales, con un énfasis en la catedral de Nidaros en Noruega. El libro está ilustrado con planos, secciones y vistas de

gran ilusión de llevarlo consigo para poder llevárselo a Díaz Morales como un regalo, a lo que Díaz Morales le responde en otra carta (Díaz Morales, 1948, reproducido en González Gortázar, 1991, p. 164) que “no es menester que Ud. [Goeritz] comprara todos sino unos cuantos”. Refiriendo a la lista de libros, le escribe que no es necesario que Goeritz se moleste obsequiándole el *Ad Quadratum* y que le otorgue “la bondad de permitirme pagar el importe de dicho libro a su llegada a esta ciudad”.

Por otra carta de Goeritz dirigida a Díaz Morales (Goeritz, 1948, reproducida en González Gortázar, 1991, p. 161), sabemos que Goeritz antes de llegar a Guadalajara conocía un poco sobre la Bauhaus, pero se entiende que no había asistido ni profundizado en la misma.

Muy distinguido señor Arquitecto:

Nuestro común amigo Alejandro me ha hablado con tanto afecto de Usted, que me atrevo a dirigirme según su consejo<sup>72</sup> [*sic*], con toda confianza.

Alejandro me ha dicho que ya ha hablado con Usted de nosotros y de nuestro plan de ir a México<sup>73</sup> [*sic*] y que Usted está dispuesto de estudiar nuestro caso para ayudarnos. No sé cómo expresar mi gratitud por ello.

Soy pintor y Doctor en Historia del Arte y Arqueología.

Probablemente mi nombre sea desconocido para Usted. Mi pintura ha sido expuesta y mis libros y artículos publicados solamente en Europa.

El deseo de ir a México data de muchos años.

Max Jacob y Jean Cocteau me animaban ya en 1937, hablándome de México como el país probablemente más importante en el futuro del arte.<sup>74</sup> [...]

Mi especialidad en la Historia del Arte es la pintura y la escultura. Pero además he tenido contacto con arquitectos maestros del Bauhaus, siguiendo con interés el movimiento de los últimos tiempos. Siempre había pensado en la Ciudad de México, como punto de mi posible residencia. Una amiga nuestra, la señorita Ida Rodríguez me animó a ello, recomendándome al señor Justino Fernández como la persona que podría ayudarme en la realización de mi viaje, pero Alejandro me habla de Guadalajara y de su escuela e insiste con tanto interés que me he decidido a dirigirme a Usted inmediatamente.

---

detalles de templos, iglesias y catedrales notables en Grecia, Alemania, Italia, Dinamarca, Francia, Inglaterra y Noruega.

<sup>72</sup> Error en original reproducido en Gortázar, 1991, P. 160.

<sup>73</sup> En original sin acento en México, en todas las menciones.

<sup>74</sup> Goeritz conoció a Jean Cocteau y su círculo en París en 1937 (Ibarra García, 2014). Por otro lado, la “Sinfonía núm. 1” (Sinfonía de Antígona) de Carlos Chávez fue compuesta en 1933, año en que se estrenó por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida también por el compositor. Esa obra está basada en una música escénica que fue escrita en 1932 llamada Sófocles, versión realizada por el dramaturgo francés Jean Cocteau (Schick, 2007, P 120). Cocteau, antes de conocer a Goeritz, había realizado colaboraciones con artistas mexicanos.

[...] posiblemente tiene un puesto para mí en la escuela. Yo se [lo] agradecería muchísimo, porque un trabajo de esa categoría al mismo tiempo que permitiría mi entrada al país me daría la oportunidad de dedicarme a mi labor pictórica. [...] (Goeritz, 1948, reproducida en Gortázar, 1991, pp. 160, 161)

Puede verse en esta carta que Goeritz veía a la docencia como una vía para ganarse la vida mientras continuaba con su práctica artística como pintor, y que Goeritz usaba su conocimiento sobre las vanguardias como carta de presentación (González Gortázar, 1991, p. 161), aún cuando era ambiguo respecto al grado de conocimiento de la Bauhaus.

#### **4.3. La Escuela de Arquitectura en la UdG: nuevas condiciones institucionales**

¿A qué escuela llegó Goeritz en 1949? Entre 1936 y 1937, Díaz Morales se reunió con los industriales de la ciudad y les planteó la necesidad de que en Guadalajara hubiera una escuela de arquitectura, ya que era importante formar arquitectos con arraigo para evitar un crecimiento nocivo y la destrucción del patrimonio (González Gortázar, 1995, pp. 125, 126). Los industriales prometieron apoyar la iniciativa, pero –parecido a lo que sucedió en La Nueva Bauhaus de Chicago con Moholy-Nagy– al final no soltaron un centavo. La oportunidad para la creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara se presentó por distintas relaciones familiares, amistosas y profesionales. El padre de Fernando González Gortázar –José Jesús González Gallo– fue electo gobernador y mandó llamar a Díaz Morales para que le presentara el proyecto de Plaza de la Liberación que había realizado con Luis Barragán y el ingeniero Aceves. Después, Díaz Morales le propuso al gobernador hacer una escuela de arquitectura en Guadalajara (González Gortázar, 1995, p. 126).

González Gallo le otorgó apoyo para hablar con el doctor Luis Farah, entonces rector de la UdG. Farah era médico cercano a la familia de Ignacio Díaz Morales, y esa relación ayudó a que fuese recomendado con el ingeniero Jorge Matute Remus, quien a su vez lo presentó con el licenciado José Guadalupe Zuno, que tenía influencia en el Consejo Universitario. Así comenzaron las gestiones necesarias para la creación de la Escuela de Arquitectura, que dependieron de relaciones profesionales, familiares y de confianza dentro de un círculo privilegiado de Guadalajara. Díaz Morales comentó que,

gracias a una serie de personajes de primer nivel, pudo fundar la escuela con apoyo e independencia total (González Gortázar, 1995, p. 131).

La Escuela de Arquitectura se inauguró el 1 de noviembre de 1948. De entre 38 solicitantes, aceptaron a 16 alumnos (González Gortázar, 1995, p. 143). El plan de estudios se había realizado bajo la influencia de Villagrán, la ENA y la gran admiración de Díaz Morales hacia la Bauhaus y Walter Gropius.<sup>75</sup>

El plan de Arquitectura en la UdG se separaba en tres áreas que constituían una parte mayor denominada “composición”. Las materias de toda la carrera se agrupaban en cinco bloques generales donde algunas iban seriadas y otras cambiaban de nombre. Las materias de la UdG eran similares a las del plan de estudio de 1949 de la ENA, con variaciones menores: en la ENA, en primer año, daban mecánica y en la UdG física, y en la UdG incluían materias complementarias como francés, música, historia, estética, jardinería, sociología y economía (González Gortázar, 1995, p. 147) (Fig. 11). Según González Gortázar (1991), Marianne Gast, la primera esposa de Goeritz, impartía francés.

---

<sup>75</sup> En una plática informal Fernando González Gortázar (27 de mayo de 2019) comentó que el ingeniero Díaz Morales no apreciaba a Le Corbusier, y decía que, para él, era un plagio menor de la Bauhaus.

ANOS	I CONOCIMIENTO DE LOS PROBLEMAS ARQUITECTONICOS.	II CONOCIMIENTO Y DOMINIO DEL MEDIO DE EXPRESION.	III AUXILIARES DE EDUCA- CION Y REPRESENTA- CION.	IV EJERCICIOS DE COMPOSICION	V AMBIENTACION CULTU- RAL (CLASES - CON- FERENCIAS)
1º	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Introducción a la Teoría de la Arquitectura.</li> <li>■ Historia del Arte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Matemáticas I.</li> <li>■ Física.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Educación Visual I.</li> <li>■ Dibujo I.</li> <li>■ Geometría Descriptiva I.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Composición y Edificación I.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Francés I</li> <li>■ Historia I</li> <li>■ Estética I</li> <li>■ Música I</li> </ul>
2º	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Análisis de Programas I.</li> <li>■ Historia de la Arquitectura I.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Matemáticas II.</li> <li>■ Topografía.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Educación Visual II.</li> <li>■ Dibujo II.</li> <li>■ Geometría Descriptiva II.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Composición y Edificación II.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Estética II</li> <li>■ Historia II</li> <li>■ Música II</li> <li>■ Francés II</li> </ul>
3º	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Análisis de Programas II.</li> <li>■ Historia de la Arquitectura II.</li> <li>■ Higiene (6 meses).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Grafostática</li> <li>■ Resistencia de Materiales I.</li> <li>■ Instalaciones I.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Maquetas.</li> <li>■ Dibujo III.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Composición y Edificación III.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Estética III</li> <li>■ Música III.</li> <li>■ Historia de la Filosofía.</li> </ul>
4º	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Teoría de la Composición.</li> <li>■ Historia de la Arquitectura Mexicana.</li> <li>■ Introducción al Urbanismo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Resistencia de Materiales II.</li> <li>■ Concreto Armado.</li> <li>■ Fierro y Madera.</li> <li>■ Instalaciones II.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Composición y Edificación IV.</li> <li>■ Taller de Urbanismo I.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Sociología.</li> <li>■ Economía.</li> </ul>
5º	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Teoría de la Arquitectura.</li> <li>■ Planeación.</li> <li>■ Legislación Urbana.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Procedimientos de Construcción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Prácticas Profesionales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Composición y Edificación V.</li> <li>■ Taller de Urbanismo II.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Jardinería.</li> </ul>
6º		<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Especificaciones y Presupuestos.</li> <li>■ Avalúos y Organización de Obras.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Prácticas Profesionales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Tesis (desarrollada en la Escuela).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Arquitectura Contemporánea.</li> </ul>

■ Fuente: *Cuadernos de Arquitectura* / No. 1 / Marzo de 1954.

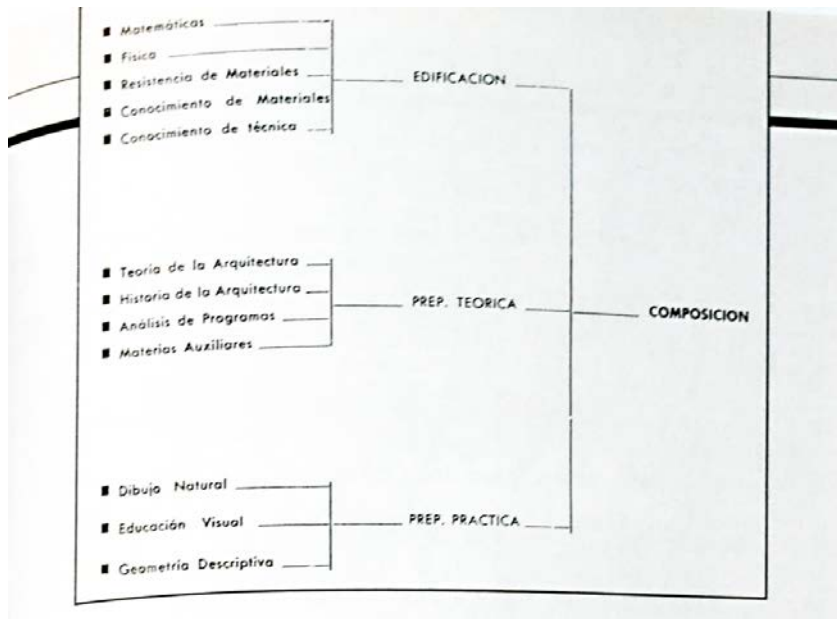


Figura 11. Plan de estudios del programa de Arquitectura de la UdG. Tomado de *La Fundación de un sueño: La escuela de Arquitectura de Guadalajara*, por F. González Gortázar, 1995, Editorial Universidad de Guadalajara, p. 147.



Para la nueva escuela, el modelo era la Bauhaus alemana. A continuación, transcribo un fragmento de correspondencia del 19 de enero de 1950, escrita por Goeritz a Romero Brest, pues refleja lo que Goeritz vio al llegar a la escuela de Díaz Morales en Guadalajara, y demuestra que, para finales de la década de los cuarenta, ya existía en México un interés por adaptar ideas de la Bauhaus a las universidades mexicanas:

Usted no lo creará, pero es verdad. Aquí existe una de las escuelas mejores del MUNDO. Una especie de BAUHAUS mexicano. El fundador y el alma de aquella Escuela Artística que se llama ESCUELA DE ARQUITECTURA, es un joven, arquitecto.<sup>76</sup> Se llama Ignacio Díaz Morales. Estoy haciendo grandes esfuerzos para ayudar a Díaz Morales. Y creo que se ven frutos. Estamos trabajando como locos, haciendo revistas, folletos de arte (dentro de poco aparecerá el “HOMENAJE A OROZCO”– ¡Usted lo recibirá!), exposiciones [...] y sobre todo: estamos trabajando con un entusiasmo, y por primera vez estoy comprendiendo que ¡SÍ! vale la pena de [sic] perder mi tiempo con la educación de un material humano como éste. Usted debía venir pronto aquí, y Usted [sic] estaría sumamente impresionado viendo tanto entusiasmo y tantas cualidades artísticas. Aquí, en México. (Goeritz en Asta & Rodríguez Prampolini, 1997. p. 212, mayúsculas en el original)

Una de las grandes inspiraciones para Díaz Morales fue Walter Gropius y la Bauhaus, pero la otra gran influencia fue José Villagrán García, quien impulsó cambios significativos en la educación de la arquitectura moderna en México. Por eso es probable que fuese el interés de Díaz Morales en la Bauhaus lo que incitó a Goeritz a preparar su clase basado en la pedagogía del curso introductorio, pues cuando vivió en España, Goeritz no manifestó interés por esa escuela sino solamente por el estilo pictórico de Paul Klee. El interés en la Bauhaus por parte de Díaz Morales fue en parte motivado por su amistad con José Villagrán.

A continuación, desarrollo la relación entre Díaz Morales y Villagrán, ya que Villagrán fue un importante maestro que promovió ideas relacionadas con la Bauhaus en México y su influencia fue decisiva para que Díaz Morales inaugurara la escuela de Arquitectura en Guadalajara, que fue la que invitó a Goeritz a venir a México.

En 1930, cuando la Bauhaus se encontraba en su última etapa en Berlín, Díaz Morales fue a la Ciudad de México y su amigo Enrique de la Mora lo presentó con el grupo al que José Villagrán le impartía clase en San Carlos: Enrique de la Mora, Enrique del Moral, Alonso Mariscal, Mauricio Campos y Enrique Yáñez. A partir de ese momento,

---

<sup>76</sup> Dado que no había escuela de arquitectura en Guadalajara, Díaz Morales estudió ingeniería.

Díaz Morales y José Villagrán desarrollaron una amistad que duró desde los años treinta hasta la muerte de Villagrán en 1982. Según Díaz Morales, Villagrán fue la primera persona del siglo XX en México que habló de arquitectura con profundidad (González Gortázar, 1995, p. 120).

Díaz Morales recuerda que José Villagrán le dijo que la “arquitectura es el arte de construir la morada integral del hombre” (González Gortázar, 1995, p. 122). La frase resultó inspiradora pues Díaz Morales ya había seguido a la Bauhaus con un interés enorme, al igual que lo que consideraba como los plagios de Le Corbusier a la Bauhaus. Su encuentro con las ideas de José Villagrán detonó en Díaz Morales un deseo de abrir una escuela de arquitectura en Guadalajara que incorporara el legado de la escuela alemana. Desde 1930 se propuso realizar ese sueño, el cual hizo siguiendo la estructura curricular de la ENA, pero incorporando docentes de varios países (González Gortázar, 1995). De acuerdo con Villa Chávez:

Díaz Morales estaba convencido de armar desde abajo una estructura casi monástica dotada de un directorio magisterial de primer orden, conformado con lo mejor de la academia local. Más tarde fue autorizado y obtuvo los recursos necesarios para buscar y traer “de donde hubiese” catedráticos de primer nivel para integrar un cuerpo docente, a todas luces excelente grupo docente en el que Mathias dejaría su luminosa y perdurable traza. (Villa Chávez, 1997, p.57)

Como parte de la amistad entre Díaz Morales y Villagrán, el ingeniero tapatío logró involucrar a la UNAM en un proceso de supervisión académica, por lo que durante la década de los cincuenta arquitectos y diseñadores ubicados en la Ciudad de México hacían viajes frecuentes a la UdG, entre los que se contaban Luis Barragán, Clara Porset, José Villagrán García, Federico y Alonso Mariscal, Enrique de la Mora, Enrique del Moral, Vladimir Kaspé, García Ramos, Martínez de Hoyos y Mario Pani (Villa Chávez, 1997, p.57).

#### **4.4. Los primeros cursos de Goeritz**

Cuando Goeritz llegó a Guadalajara en 1949 impartió también Historia del Arte, y en su clase los alumnos conocieron “desde la pintura rupestre hasta los impresionistas, a Ensor, Manet, Monet, Pissarro, Toulouse Lautrec, Henry Moore, Miró, Picasso, Giotto, Mantegna, Grünewalt, Gropius, Mies van Der Rohe, Kandinsky, Mondrian”, pero también reconocieron a artistas mexicanos como “don Chucho Reyes Ferreira, O’Gorman, Barragán, Orozco, Montenegro, Soriano y Tamayo” (Villa Chávez, 1997, p. 62). El

conocimiento de Goeritz como historiador del arte y sobre vanguardias europeas, le permitió posicionarse como parte de una nueva ola internacional del arte en México.

¿Qué sucedió una vez que comenzó a dar clases? La práctica de enseñanza de Goeritz en la UdG tuvo mucha visibilidad, pues recibió reseñas positivas en la prensa de Guadalajara y de la Ciudad de México. En un artículo anónimo de *El Occidental* titulado *Cómo trabaja el tecnológico*, el 7 de mayo de 1950 escribe:

Además, cosa que no se hace en ninguna clase de arquitectura de la República, en el tecnológico se da una clase especial de dibujo abstracto, bajo la dirección del internacionalmente conocido maestro Matiaz [sic] Goeritz. En dicha clase son ya varios los trabajos que por su perfección artística han merecido también ser enviados a México. (*El Occidental*, 1950, CENIDIAP, Educación visual)

La clase de Goeritz como un entorno de enseñanza llena de ideas vanguardistas en educación fue reseñada por Lola Vidrio, quien como ya se señaló era un apoyo importante de Goeritz. En el periódico *Excelsior* de la Ciudad de México en una nota publicada en 1951 escribió:

En ella [la clase] se enseña a los jóvenes a servirse de los más diversos elementos, desvinculados entre sí, que lo capacitan para saber mirar y examinar las formas, para comprenderlas y ordenarlas armónicamente; todo lo cual implica la liberación de prejuicios, **el descubrimiento del propio poder creativo de cada estudiante, y el conocimiento de las capacidades ofrecidas por el material mismo.**<sup>77</sup>

Esta clase, asignada al pintor y escultor Matias [sic] Goeritz, está dividida en tres grados o cursos de un año como sigue:

En el primero el alumno aprende a componer sobre planos: formas, colores y texturas se brindan a sus ojos con el fin de despertar en él su sentido estéticopictórico [sic].<sup>78</sup>

En el segundo año entra ya la percepción de lo plásticoescultórico [sic], aplicando los conocimientos adquiridos a las ideas de dimensión, volumen, movimiento, expresión, etc., que el estudiante realiza valiéndose de materiales tales como alambre, cuerdas, madera, barro, yeso, y muchos más, con los que compone sus figuras dentro de un concepto volumétrico, o sea de lo tridimensional.

El maestro no se ocupa más, en este segundo curso, que de vigilar –no de dirigir– a los alumnos, para que cada uno encuentre en sí mismo el sentido de la proporción y de la armonía, enseñándoles solamente a distinguir los diferentes valores de los elementos de la composición, con objeto de que ésta resulte lo más bien lograda posible.

En el tercer grado, el estudiante halla un nuevo campo donde experimentar su talento y aprovechar el aprendizaje anterior construyendo maquetas en las que

<sup>77</sup> Énfasis agregado por mí.

<sup>78</sup> Unido en el original, igual que *plásticoescultórico*.

maneja un elemento de orden distinto: el espacio arquitectónico. (Vidrio, 1951, p 7, CENIDIAP, Folder Educación visual)

Meses después, la revista *Espacios*, editada en la Ciudad de México por Guillermo Rosell y Alejandro Carrasco, en el número 5-6 (1950), dedicó diez páginas a “Mathias Goeritz”, “La escuela de Altamira” y a la clase de Educación visual de Goeritz en Guadalajara. No tenía un año de haber llegado, y Goeritz ya era reseñado como una vanguardia en el arte en un artículo de diez páginas en la revista de arte de los arquitectos. La sección abría con un texto de Ida Rodríguez Prampolini sobre la Escuela de Altamira, diciendo que:

la ciencia y la filosofía nos avisan de cambios profundos, cambios que parecen indicar el advenimiento de un mundo nuevo, que por primario y nuevo se vincula espiritualmente con Altamira. El pintor, el artista en general no pueden permanecer al margen de esta gran mudanza, de esta vinculación, y por eso si el artista no quiere traicionar su destino y su misión debe ponerse a tono con aquellas exigencias. Pero ¿cómo? He aquí la respuesta de la Escuela de Altamira: ser el “nuevo prehistórico”; ser el nuevo “niño-hombre” y siendo esto expresar con autenticidad y valentía los valores que a ese ser constituyen. (Rodríguez Prampolini, 1950, p. 85)

Rodríguez Prampolini cerraba el texto diciendo que, aunque el proceso debía encaminarse de nuevo a la conciencia de los orígenes y que “la escuela de Altamira nos trae un soplo de aire fresco con su programa de los nuevos prehistóricos”, del cual había que beneficiarse, sin embargo concluía que eso debía ocurrir “sin olvido de la lección de los viejos históricos, nuestros padres ya que no nuestros abuelos [sic]” (Rodríguez Prampolini, p. 85 en Carrasco & Rossell, 1950).

En ese mismo número de *Espacios*, Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco realizaron una semblanza sobre la clase de Educación visual de Mathias Goeritz en la entonces recién fundada Escuela de Arquitectura de la UdG. Escribieron que después de platicar con él y escuchar la exposición de su plan de estudios, anotaron los siguientes puntos sobre su enseñanza:

Estudio sobre la línea, color, textura y forma de los diversos elementos de la naturaleza tanto del mundo mineral como del vegetal y animal. Estudios ordenados de acuerdo con la importancia que tienen dentro del proceso pedagógico que los une.

Estudio sobre formas, productos de la mano del hombre: geométricas, abstractas y funcionales en donde constantemente se recurre al análisis de la materia prima: sus especificaciones y sus relaciones con la técnica correspondiente.

Estudio del espacio como elemento de contensión [sic].

Remata este desarrollo la unión de todos los temas que la componen para obtener lo que él llama el sentido de la obra compleja: el Sentido de la Composición Integral. (Carrasco & Rossell, 1950, p. 86)

Los directores de la revista –Guillermo Rossell y Lorenzo Carrasco– cerraron el texto aplaudiendo la iniciativa de Díaz Morales de invitar a Mathias Goeritz como un inteligente ejemplo que debía guiar el espíritu de las instituciones escolares de arquitectura en el país (Revista Espacios, 1950, p. 86). Concluyeron que la UNAM habría de seguir ese camino en cuanto a la educación visual dentro de la educación superior de la arquitectura. Por esta razón, Josten (2018) argumenta que esa publicación pudo haber ayudado a Goeritz a mudarse de la ciudad de Guadalajara a la Ciudad de México. En esa sección de *Espacios*, se incluyeron textos de “Edwardo Westerdah [sic]”<sup>79</sup>, Ricardo Gullón<sup>80</sup> y Ángel Ferrant, miembros de la Escuela de Altamira, junto con uno de Ida Rodríguez Prampolini, otorgándole una imagen de vanguardia internacional y local a los quehaceres de Goeritz al incluir en la sección tanto a escritores mexicanos como extranjeros. En apenas un año, Goeritz ya consolidaba sus redes tanto en Guadalajara como en la Ciudad de México.

Aunque Goeritz estuvo en Guadalajara menos de cinco años –pues se mudó a la Ciudad de México antes de 1954, año en el que empezó a impartir clases en la ENA– puede decirse que fue en Guadalajara donde sentó las bases de su clase de Educación visual. Desde la ciudad tapatía, por medio de las redes que inició allí y de artículos en prensa resultado del revuelo generado, publicitó su clase en México, lo cual probablemente ayudó a que lo invitaran a impartir en la UNAM. En Guadalajara, Goeritz asimismo dio el salto de la pintura hacia la escultura, en parte debido a que en esa ciudad conoció a su maestro tallador Romualdo de la Cruz, probablemente por las redes y los intereses del gremio de los arquitectos con el cual trabajaba. La faceta de Goeritz como profesor de arquitectos fue lo que le permitió proyectar su obra a una escala tridimensional y posteriormente monumental. Finalmente, también fue el tapatío Daniel Gómez Mont quien, en la Ciudad de México, en 1953, le otorgó la oportunidad para realizar su Museo Experimental el Eco.

Es decir, por su labor como docente en Guadalajara, Goeritz empezó a llamar la atención en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM en la Ciudad de México,

---

<sup>79</sup> Mal escrito en el original de la revista *Espacios*, pues el nombre en su escritura correcta es Eduardo Westerdahl, con l al final.

<sup>80</sup> Sin acento en el original.

pues, aunque la clase de Educación visual existía en el plan de estudios de la ENA de 1949, según Carrasco y Rossell faltaba el conocimiento necesario para implementarla de forma correcta.

Inquieto conversador como es él, nos fue fácil adivinar en el hombre que teníamos enfrente [Mathias Goeritz], al técnico capaz de realizar la difícil labor que se le ha encomendado.

Programa escrupulosamente elaborado, en el que nada de lo que interesa a la plástica se encuentra ausente, fue el que en forma muy breve, nos explicó este joven artista [Mathias Goeritz], cuya colaboración consideramos de trascendencia ya que esta preocupación por resolver este aspecto de la educación del arquitecto, puede significar, para el futuro, un mejor entendimiento entre los artistas que intervienen en la obra plástica integral. [...]

Recientemente nuestra Escuela Nacional de Arquitectura enfrentándose a un problema análogo, recurrió a la nada técnica solución de improvisar a los elementos encargados de llevar a cabo esta tarea, y que carecían, como es natural, de los conocimientos indispensables para realizarla.

Aplaudimos, desde luego, este nuevo acierto del arquitecto Díaz Morales, que viene a ser, sin duda alguna, un inteligente ejemplo que debe guiar el espíritu de nuestras instituciones escolares. (Carrasco & Rossell, 1950, p. 88)

Mientras en Guadalajara Goeritz empezaba a desatar muchos escándalos, ya empezaba a existir interés en la Ciudad de México por el joven artista alemán. Los viajes de Goeritz a la ciudad capital eran frecuentes.

Otro artículo que en 1952 reseñó positivamente las actividades de enseñanza que llevaba a cabo en la UdG fue el de Rosa Castro para *Excelsior* (México, D.F., 8 de junio de 1952), donde se leía lo siguiente:

solamente unas palabras de reconocimiento, para la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, que con una visión extraordinaria, moderna y práctica, dirige el arquitecto Ignacio Díaz Morales [...]. El método que ahí se sigue tiende a desarrollar la sensibilidad del individuo a través de diversas artes –música, teatro, literatura, etc. – y una cátedra especial, de la que no goza la escuela de Arquitectura en México: la educación visual, a cargo de Mathiis [sic] Goeritz. Los resultados prácticos de esta cátedra de Goeritz son extraordinarios, pues enseña al alumno a conocer, hasta el más mínimo detalle, todo material: a descubrir formas donde aparentemente solo hay masas y a aprovechar con ventaja los elementos que surgen de todo estudio (Castro, 1952, CENIDIAP, Folder Educación visual).

La idea de que los estudiantes aprendiesen a mirar para poder examinar las formas, comprenderlas y ordenarlas armónicamente con el fin de generar “el descubrimiento del

poder creativo de cada estudiante” que describía Lola Vidrio y el “conocer hasta el mínimo detalle todo el material para descubrir las formas” que señaló Rosa Castro (1952, CENIDIAP, Folder Educación Visual) se relacionaban con el método de enseñanza del *Vorkurs* de la Bauhaus, el cual fue exportado, en sus distintas vertientes, por Albers y Moholy-Nagy en sus exilios en los Estados Unidos (Black Mountain College, Yale, The New Bauhaus, Chicago Design Institute) y que igualmente se extendió en Latinoamérica (Universidad de Chile, Universidad de La Habana y UNAM).

En Guadalajara, Goeritz conectó con su pasión por la enseñanza y, en parte por la influencia de Díaz Morales y su interés por Kepes y Albers, Goeritz se apropió y adaptó en México la línea de enseñanza de la Bauhaus que había migrado a Estados Unidos vía Chicago, es decir, el legado de Moholy-Nagy.

En octubre de 1969, veinte años después de haber llegado a Guadalajara, Goeritz, ya instalado desde hacía tiempo en la Ciudad de México, escribió en el número 101 de la revista *Arquitectura México*, dedicado a la arquitectura de Guadalajara (Goeritz, 1969; González Gortázar, 1995, p. 265), que en esa ciudad provinciana esos tiempos olían a primavera:

El ambiente era limpio; olía a rosa temprana. Nunca había habido una enseñanza ordenada de experimentación plástica en las Academias de Arte. Pero los jóvenes no eran tímidos. Con verdadera furia se lanzaron a jugar con todo tipo de materiales, formas, colores. Por supuesto nadie habló de “arte”; se trataba de preparar arquitectos para el futuro. (Goeritz, 1969, p. 178 en González Gortázar, 1995, p. 263, 264)

Goeritz escribió que fue en Guadalajara:

donde tuvo lugar, alrededor de 1950, el principio de la revolución estética que más tarde se extendió por toda la República, causando ola de “arte abstracto” de los años 50 y 60. No quiero decir que anteriormente no haya habido artistas en México que pintaran cuadros abstractos. Desde luego, los hubo –aunque en casos muy aislados. Sin embargo, fué [*sic*] en Guadalajara donde se impuso el nuevo lenguaje plástico siendo aceptado y fomentado como un nuevo medio de expresión tan valioso como cualquier otro. La mecha prendió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara fundada por el arquitecto Ignacio Díaz Morales. Este capítulo de la Historia del Arte Mexicano es poco conocido. Puedo contar detalles porque lo viví de cerca. La culpa de todo la tuvo Nacho. Fue él quien me llamó, en 1949, para impartir clases en su escuela. Recuerdo aquellos cuatro años con cariño y gratitud. Los discípulos eran magníficos, excepcionalmente dotados y abiertos a las inquietudes de la época. (Goeritz, 1969, P. 178, reproducido en González Gortázar, 1995, p. 263)

En ese número de la revista *Arquitectura México* de 1969, Goeritz publicó la obra de arquitectos tapatíos que fueron sus alumnos, al igual que varios ejercicios realizados por ellos durante su clase de Educación visual. De esa manera, Goeritz promovió el trabajo de sus alumnos situándose como formador y catalizador de la revolución abstracta en México.

Las imágenes publicadas por Goeritz para la sección de arte de ese número tapatío de *Arquitectura México* son ejercicios de sus alumnos y consisten en composiciones abstractas a partir de temáticas o construcciones con distintos materiales, que imitaba la experiencia realizada en la Bauhaus y en La Nueva Bauhaus de Chicago, en donde los maestros publicaban ejercicios de los alumnos como una manera de promover el trabajo en la escuela. Las composiciones de los entonces alumnos de la UdG se titulan: *Interpretación de un tema de J.S. Bach* (1952), *Coreografía Espacial* (1954), *Encuentro Místico* (1952) de Alfonso Jaubert; de Alejandro Zohn, incluye una composición llamada *Desfile* (1951), y un espiral ascendente realizado con alambre denominado *Caligrafía espacial* (1950) de Gabriel Chávez de la Mora (Goeritz, 1969, p. 180) (Fig. 12).

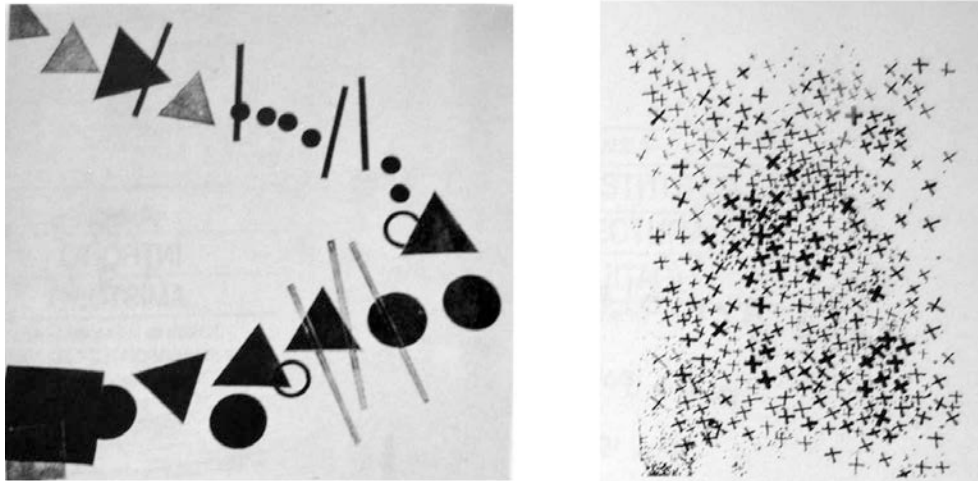


Figura 12. Izquierda: *Desfile*. Alejandro Zohn, 1952, Derecha: Alfonso Jaubert, *Interpretación de un tema de J.S. Bach*, 1952. Adaptado de: *La Fundación de un sueño: La escuela de Arquitectura de Guadalajara*. (p. 264, 265). Por F. González Gortázar, 1995, Editorial Universidad de Guadalajara

Tanto en la UdG como en la ENA, la influencia de la línea de enseñanza y visión sobre la arquitectura que José Villagrán instauró en México acompañó de forma paralela a la práctica docente de Mathias Goeritz (Villagrán García, 2007).



#### 4.5. La mudanza a la Ciudad de México: un clima cultural propicio para los nuevos territorios del arte

Mientras estaba trabajando en Guadalajara, y en virtud de su amistad con Daniel Gómez Mont, Goeritz tuvo la oportunidad de construir el Museo Experimental el Eco, que se realizó en paralelo a la adecuación de Ciudad Universitaria. El Museo resultó en la escritura del *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953), una propuesta sobre la capacidad emocional y espiritual de la arquitectura, posiblemente inspirada en *La arquitectura del amor* de Jean Gaston Bardet, que también sería promovida por Luis Barragán.<sup>81</sup>

En 1954, Goeritz recibió una oferta de trabajo como museógrafo en la UNAM, en la Ciudad de México. La oportunidad de mudarse a la Ciudad de México se desató en parte por las enemistades y los escándalos que Goeritz había generado previamente en Guadalajara, pero además por las relaciones que ya había hecho en la Ciudad de México. Sin embargo, su llegada a la capital tampoco estuvo exenta de conflictos. El entonces rector de la UNAM, el doctor Nabor Carrillo, nombró a Goeritz como museógrafo con la obligación de administrar la colección y el diseño de exhibiciones en el recién construido Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA, diseñado por el arquitecto José Villagrán como un anexo de la escuela de Arquitectura. Pero el nombramiento ocasionó la indignación de David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera quienes, en una carta dirigida al rector de la UNAM –y publicada en prensa el 15 de junio de 1954– expresaron su “indignación y repugnancia” al enterarse de que “autoridades universitarias habían dado el cargo de Museógrafo de la Institución, [...] a un individuo llamado Mathias Goeritz”, procediendo a enunciar que:

Tal personaje en el terreno estricto del arte carece absolutamente de toda condición que pueda justificar su presencia dentro de la Institución más importante para la cultura de nuestra patria. Se trata de un personaje simulador, carente en lo absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional; no es autor sino de imitaciones malísimas y débiles o bien de obras artísticas europeas o bien del período del arte glacial, en ambos no realiza sino lamentables caricaturas de lo que toma

---

<sup>81</sup> Esa propuesta de Goeritz, según de Anda Alanís (1995), no se consolidó en una corriente arquitectónica pero sí abrió la posibilidad de criticar el racionalismo extremo asociado al internacionalismo, que en México era denominado funcionalismo. Esa crítica a favor de lo emocional ganó fuerza durante la década de los sesenta (de Anda Alanís, 1995, p. 203).

como modelo para fabricar “arte” de la más vil calidad comercial “a la moda” para sorprender a nuevos ricos aprendices de “snobs” [...]. Representa, en suma, todo aquello que es contrario a la alta tradición y desarrollo del arte de México y su cultura nacional.

No podemos admitir que se encargue de manejar obras de artistas mexicanos en Exposiciones o Museos o Bibliotecas tal personaje advenedizo que no podía tocarlas sin ensuciarlas, como si no hubiera un mexicano capacitado para desempeñar tal puesto en una universidad de México. Esto constituye, de hecho, un verdadero insulto para el arte y los artistas de México que queremos poder atribuir a un error ajeno y a la autoridad y conocimiento de usted.

Nada podría alegrarnos más que el saber que este error se ha disipado, pues al generalizarse el conocimiento del hecho seguramente se producirá un amplio y profundo movimiento de protesta en la masa de artistas, estudiantes de arte y en general en todo el pueblo de México, consciente de los altos intereses de su patria. Atenta y afectuosamente, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. (Rúbricas). (El Popular, 1954, CENIDIAP)

Esa carta pública, aunque quizás sí logró que Goeritz no fuese nombrado museógrafo, no pudo evitar su entrada a la UNAM, pues en la *Gaceta de la Universidad* fechada el 1 de noviembre de 1954 –alrededor de cuatro meses después de la carta de Rivera y Siqueiros– Goeritz es listado entre los “últimos nombramientos de profesores e investigadores de tiempo completo y medio tiempo de la Escuela Nacional de Arquitectura”, como profesor de medio tiempo (tipo B) (*Gaceta de la UNAM*, 1954). Además, a partir de ese año, Goeritz también formó parte del consejo editorial de la revista *Arquitectura México* dirigida por Mario Pani, donde posteriormente propuso la creación de una sección dedicada a las artes plásticas, de manera que la revista pudiera tener mayor difusión (Cuahonte, 2015, p. 189). Esa revista fue una plataforma relevante para que Goeritz estableciera contacto con distintos artistas de relevancia internacional y les diera visibilidad en México, creando su plataforma tanto nacional como internacional.

Cuando Goeritz se mudó a Ciudad de México, entonces Distrito Federal, la ciudad atravesaba profundos cambios en su urbanización. Uno de ellos era el desarrollo de Jardines del Pedregal y la mudanza de la Universidad Nacional del Centro Histórico a la Ciudad Universitaria, es decir, a la entonces periferia de los pedregales (de Anda Alanís, 1995).

En la década de los cincuenta y sesenta, se instauró una nueva manera de interactuar con la urbe, por medio de figuras abstractas monumentales, de la cual Goeritz fue uno de los máximos exponentes (Eder, 2014). Además de punto de referencia, el

optimismo progresista de las *Torres de Satélite* fue utilizado en comerciales televisivos realizados por el Banco Internacional Inmobiliario (BII) que tenía por responsabilidad desarrollar Ciudad Satélite (Josten, 2014, p. 298). De igual manera, la escultura monumental fue publicada en prestigias revistas internacionales de arquitectura como *Architectural Forum*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Arts and Architecture* y *Progressive Architecture*, como un ejemplo destacado de planeación urbana moderna. De hecho, la imagen de las *Torres de Ciudad Satélite* circuló en medios internacionales antes de que se terminara su construcción, y ejemplificó un modernismo de medio siglo llamado la Nueva Monumentalidad.

En 1959 Thomas Creighton, editor de *Progressive Architecture*, afirmó que Goeritz, Niemeyer y varios arquitectos del mundo, incluyendo a Le Corbusier y Louis Kahn, habían roto con los dogmas funcionalistas del modernismo en sus diseños, en búsqueda de la forma, el drama y la textura. [...] Este giro hacia la experimentación, la sensualidad y la expresividad al que se refiere Creighton había sido promovido por los líderes del Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) en los años cuarenta, como un nuevo acercamiento moderno a la monumentalidad. (Josten, 2014, p. 298)

Estos nuevos desarrollos en el arte, la arquitectura y la cultura se reflejaron y también amplificaron en las imágenes televisivas. En 1952 y 1953 se transmitieron programas dedicados a retratar el fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel y Ciudad Universitaria. Las *Torres de Ciudad Satélite* tuvieron amplia difusión gracias a un comercial que promovía los terrenos en esa zona urbana. La televisión contribuyó a asentar el imaginario colectivo del proceso de modernización durante esas décadas (Eder, 2014, p. 272).

Empezaba a abundar la publicidad sobre vanguardias extranjeras, y en la ciudad se dio el auge de la Zona Rosa. El colonialismo no era ya visto como una derrota sino como un avance. Se popularizó el *camp*, el pop, lo *in* y lo *out*, lo “provinciano” se volvió un símbolo peyorativo, mientras que la cultura le pertenecía a la capital, pues dominaba el modo de vida urbano. En cines y cineclubes se edificó la figura del intelectual y el artista en la escena urbana. Dentro de las voces que criticaban a la industria del cine nacional destacó el grupo conformado en enero de 1961: Nuevo Cine. El grupo tuvo como antecedente las reuniones en 1960 donde se opusieron a la ley cinematográfica sobre censura publicada ese año (Rodríguez, 2014, p. 132). En 1963 se creó el Centro Universitario de Enseñanza Cinematográfica, pero en sus inicios carecía de plan de

estudios, planta docente, equipo y hasta instalaciones (Rodríguez en Eder, 2014, p. 140). En agosto de 1962, la revista *Nuevo Cine* anunció que tenía problemas por falta de fondos para su subsistencia, por lo que ese fue su último número. En 1965 surgió el primer concurso de cine experimental, lo que contribuyó a un relevo generacional en el cine mexicano. Muchos de los trabajos que se presentaron eran narrativas convencionales que incorporaban la influencia de la nueva ola de cine francés (Rodríguez, 2014, p. 176).

Este entorno, a partir de la década de los cincuenta, en cuanto a la celebración de lo extranjero y lo sofisticado, en oposición a lo nacional, lo provinciano, favoreció a Mathias Goeritz, quien tenía una amplia red de información sobre las vanguardias europeas y los nuevos grupos de Nueva York. En 1955 Goeritz comenzó a exhibir sus esculturas de bloques de madera en la galería Proteo, de la Zona Rosa, una de las más progresistas de su tiempo en la capital mexicana (Josten, 2018, p. 113). Ese mismo año, organizó en la misma galería una exposición que incluía su obra al lado de artistas como Lucio Fontana. La exhibición llevaba el mismo nombre y era la parte mexicana de la exhibición original “International Confrontation of Experimental Art”, realizada en la galería R. Creuze de París y organizada por el poeta y conocido suyo Édouard Jaguer, a partir de “grupos de artistas que trabajaran el automatismo surrealista y la abstracción lírica” (Josten, 2018, p. 116). Esas relaciones facilitaron que las redes de Goeritz se fueran volviendo cada vez más internacionales, e hizo posible que en ese año conociera a Philip Johnson en la Ciudad de México, y que el arquitecto norteamericano visitara su Museo Experimental el Eco.

En noviembre de 1955, Goeritz realizó su primer viaje a Nueva York, donde visitó a Philip Johnson en su Glass House en New Canaan, Connecticut. De acuerdo con Josten, por medio de esa relación, al igual que con otros artistas que había conocido junto con su esposa Marianne Gast en Europa y México, Goeritz fue capaz de entrar en los círculos artísticos y arquitectónicos de Nueva York. Su agenda de 1955 revela que Goeritz asistió a reuniones con distintas personalidades de la escena cultural neoyorkina, como por ejemplo el acaudalado industrial Sidney Janis -coleccionista de arte y galerista-, la socialité y columnista de moda Diana Vreeland, el compositor de Broadway Cole Porte, la artista y galerista Betty Parsons, el arquitecto, artista, teórico y diseñador de sets Frederick Kiesler y Thomas Creighton, editor de la revista *Progressive Architecture* (Josten, 2018, p. 119). Goeritz desde esos años frecuentaba los cocteles

de los círculos de élite de artistas y arquitectos. Esa actividad en Nueva York propiciaría que Goeritz sentara bases para su debut en la Gran Manzana, solo un año después, como artista y arquitecto. Durante la primera exhibición de Goeritz en Nueva York en la galería Carstairs (1956), Creighton eligió el dibujo de El Eco para la portada de su revista *Progressive Architecture* (1956), y comparó “los dos edificios [Ronchamp y El Eco] como ejemplos de “los nuevos valores emocionales en la arquitectura” (Josten, 2018, p. 120). Con esa promoción Goeritz logró ubicar su trabajo, desde mediados de los cincuenta, como artista y arquitecto dentro de una plataforma internacional.

Estos años iniciales en Ciudad de México fueron también un tiempo de profundas transformaciones personales para Goeritz. En 1958, Marianne Gast, su primera esposa y con quien había llegado a Guadalajara en 1949, regresó a Alemania, desde donde se divorció del artista. Poco tiempo después, el 27 de octubre de 1958, ella murió por complicaciones de un tumor cerebral. Después de la muerte de Marianne, un Goeritz deprimido inició la sección de arte de *Arquitectura México* con una fotografía de la autoría de su fallecida exesposa. En el texto titulado *Marianne*, publicado en *Arquitectura México* (diciembre de 1959), Goeritz confiesa que ella

Hizo siempre las fotos de mis pinturas, esculturas y obras arquitectónicas. Y yo nunca estaba contento. Creyendo que lo podía hacer mejor, arranqué a veces la cámara de sus manos. Ella lo aceptaba. Pensaba siempre que yo tenía razón.

Pero hizo también su fotografía. Tenía ojo especial para eso. Hoy en día lo veo más claramente que antes. Nos influíamos mutuamente. Ella sintiéndose siempre inferior. Y yo –estúpido– aceptándolo. (Goeritz, 1959 en Cuahonte, 2014, p. 203)

En diciembre de 1959, Goeritz se casó con su antaño amiga y aliada, la profesora, historiadora del arte e investigadora, Ida Rodríguez Prampolini, con quien tuvo a su único hijo Luis Daniel Goeritz Rodríguez. Aunque la pareja se separó sin divorciarse alrededor de 1974, ambos dedicaron sus energías a promover el arte como servicio, tema que trato en los capítulos cuatro y cinco. Ida Rodríguez Prampolini, al haber nacido en Veracruz en una familia con recursos económicos, hizo posible que Goeritz construyera su rancho de Temixco y la casa de Cuernavaca, misma que fue reseñada en revistas y libros de la época (Beacham, 1969).

Durante la década de los sesenta, la pareja realizó varios viajes a distintas ciudades del mundo, afianzando una red de contactos que se materializarían tanto en reseñas de la obra de Goeritz, como en material de artistas reseñados por él en la revista

*Arquitectura México* o en libros sobre artistas modernos escritos por Ida Rodríguez Prampolini, editados por la UNAM o en notas de prensa en *México en la Cultura*, un suplemento cultural coordinado por Fernando Benítez para el periódico *Novedades*. La pareja ayudó a promover artistas y arquitectos mexicanos en el extranjero y a los artistas extranjeros en México, por lo que facilitó varios flujos de información entre México y el mundo, relacionados con la arquitectura y el campo del arte. Un ejemplo de esas gestiones es que Goeritz escribió la introducción para *The Architecture of Mexico, Yesterday and Today* (Beacham, 1969), donde además de introducir al lector anglosajón a la arquitectura mexicana logró publicar su casa de Cuernavaca como un destacado ejemplo de la arquitectura moderna de la región.

Otro ejemplo de estas gestiones es una nota de Mary Simons, con fecha septiembre de 1965 (ICC, correspondencia, 1965), donde ella le solicita ayuda para contactar a Luis Barragán. El 15 de noviembre le escribe agradeciéndole, pues el reportaje sobre Barragán, al igual que las fotos, no hubiesen sido posibles sin su ayuda. Esa carta muestra la capacidad de Goeritz como un tejedor de redes y activo promotor de las distintas prácticas del arte mexicano en el extranjero. Goeritz tejió valiosas relaciones convirtiéndose en un intermediario indispensable, lo que le facilitó la promoción de su trabajo. Parte de ser intermediario era promover exposiciones de Nueva York en México y de México en el mundo. Del mismo modo los entornos universitarios facilitaron ese tipo de intercambios. Por ejemplo, en la *Gaceta de la UNAM* del 15 de mayo de 1968 se reseña la exposición *Sobre Papel*, la cual se llevó a cabo con obras de Arshile Gorky y Robert Motherwell, representantes de la llamada escuela de Nueva York, durante mayo y junio en el Museo Universitario Contemporáneo de Arquitectura (MUCA) de la UNAM. Reseñaron la exposición J.J. Crespo de la Serna, Manuel Felguérez, Arnaldo Cohen y Mathias Goeritz.

A partir de la década de los sesenta, después de su matrimonio con Ida Rodríguez Prampolini, Goeritz empezó a postular el arte en términos morales y sociales más que estéticos. Defendió el arte como servicio, el cual es inspirado por el arte útil y se asocia al diseño, pues tiene como uno de sus orígenes la Bauhaus. La línea de enseñanza que Goeritz fue desplegando en México puso en relación su formación como historiador y artista, sus redes creativas, y también las condiciones de recepción que fue encontrando en su práctica docente. En el siguiente capítulo me detengo en su trabajo

en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, indagando las condiciones institucionales en las que se inscribió y adentrándose en su propuesta pedagógica.

## Capítulo 5

### Goeritz en Ciudad de México: el desarrollo de una pedagogía del diseño

Durante las décadas de los cincuenta y sesenta, Goeritz impartió clases en la UdG, la ENA de la UNAM, la UIA (1955-1964), y la UAEM (1965-1972). En el presente capítulo abordo las clases de Goeritz en diversas instituciones mexicanas a partir de los planes de estudio, los ejercicios y planes de su clase, las colaboraciones con sus colegas arquitectos y los intercambios que promovió en la ENA. El objetivo de este capítulo es comprender las condiciones institucionales en las que se inscribe Goeritz, el currículum en el cual su clase se desarrollaba, las características y dinámicas de su clase, su vida cotidiana y las amistades con colegas a partir de la universidad.

Examino principalmente el periodo comprendido entre 1954 y 1970, cuando Goeritz fue nombrado profesor de medio tiempo en la ENA, y termino antes de la consolidación del movimiento de autogobierno que se gestó en dicha escuela. Al ser la escuela de la UNAM la primera licenciatura en arquitectura establecida en el país, el plan de estudios de la ENA fue referencia para las demás escuelas de arquitectura donde Goeritz dio clase (Alva Martínez & Benlliure, 1983). Con el fin de explicar los planes de estudio de la ENA de la UNAM y la clase de Educación visual, Educación plástica y Diseño I y II impartida por Goeritz, se incluyen antecedentes a ese periodo y características de la enseñanza de la arquitectura previos a esos años.

Para la realización de este capítulo utilicé el material de archivo de la ENA<sup>82</sup> (1954-1968). Desafortunadamente el archivo apenas se empieza a registrar, por lo cual aún no hay nomenclatura y no está indexado. Hay cajas por años, pero algunos años consisten en múltiples cajas con materiales repetidos y otras contienen documentos de distinto año que el escrito en la caja que los contiene. Asimismo, se consultaron las agendas personales de Goeritz, que se encuentran en el ICC, documentos del archivo CENIDIAP y documentos del Smithsonian Archives of American Art (AAA), con la inclusión de conversaciones y entrevistas con sus alumnos durante esas décadas.

De acuerdo con Alfredo Furlán y Eduardo Remedi (1983), “el discurso del currículum en tanto proyecto institucional no surge del propio maestro. El que se asume

---

<sup>82</sup> El archivo abrió acceso en enero de 2020, pero aún no se encuentra ni ordenado ni indexado, aunque sí se permite tomar fotografías de los documentos.



maestro en una institución está ya situado en un espacio asignado por el plan” (Furlan & Remedi, 1983, p. 18). En ese límite entre la agencia del maestro y la estructura de la cual forma parte, “hay un conflicto latente entre la responsabilidad del todo y la responsabilidad de la parte” (idem). En esta tensión o “conflicto latente” emerge un compromiso entre alumno y maestro en cuanto a la “constitución de este nuevo ser: un ser en futuro”. Así, “[l]a actividad aparece como lugar de confluencia que permite al docente organizarla para enseñar y al alumno ejercitarla para aprender” (idem, p. 22), y constituye el proceso de enseñanza. Debido a que el aprendizaje y la estructura de las clases se da en una mediación entre estructura macro (curricular) y micro (el modo de implementarla del maestro), y la agencia de los estudiantes, considero importante situar la clase de Educación visual, Plástica y Diseño impartida por Goeritz dentro de la estructura curricular de la ENA, para lo cual es necesario referir a las características y cambios curriculares dentro de la misma.

Aunque las actas de archivo de la ENA reflejan que Goeritz no fue activo ni en el consejo académico ni en los exámenes profesionales, cabe destacar que, de acuerdo con varios de sus alumnos, fue un profesor con mucha presencia y sus clases dejaron una fuerte impresión en ellos. En *The New Vision, from Material to Architecture*, Moholy-Nagy (1928) plantea que el maestro que ha adquirido una plena realización de los sentidos orgánicos y un sentido armónico del ritmo de la vida debe tener una lengua de fuego para presentar su felicidad; Goeritz parece haber seguido este consejo:

Mathias sabía manejar las relaciones humanas al nivel de amistad, [...] de comunicación fácil. Pero lo que más me impresionó de él –que lo he visto en muy contadas personas en mi vida profesional– era que, a través de esa conversación, a través de esa amistad, exitaba [*sic*] la creatividad de las personas, a unos niveles más allá de lo que las mismas personas se imaginaban. (Legorreta en Facultad de Arquitectura, 1997, s/p)

De igual manera, George Steiner escribió que “[e]l maestro posee poder psicológico, social, físico. [...] Su autoridad es institucional, carismática o ambas a la vez” (Steiner, 2004, p. 14). Goeritz, por su entusiasmo y carisma, logró ubicarse como un maestro memorable en la percepción de varios de sus alumnos, aunque la clase de Educación visual fuese complementaria a las materias más técnicas, que eran más difíciles de aprobar.

Las clases [de Goeritz] eran una explosión de cultura, sensibilidad y talento del artista y filósofo, donde se impartía no solo conocimiento, sino que era una invitación a trascender la función de la arquitectura, a través de la emoción, sin

desatender la primera y llevar a la práctica nuevas formas de enseñanza y aplicación de la arquitectura, en las que la creatividad del ejecutor no se viera limitada por los cánones funcionalistas. (Díaz Arellano & Espinosa Dorantes, 2017, p. 126)

Debido a su carisma y práctica como artista e intelectual, al igual que a sus amplias redes de contactos con artistas y arquitectos internacionales, Goeritz estuvo en una posición privilegiada dentro de las instituciones:

En Mathias Goeritz nunca existió la distancia entre el maestro universitario y el practicante profesional; más bien predominó la presencia del artista creador y el docente, filósofo que impartía una cátedra proactiva. No era solo el historiador del arte, sino el testigo viviente de la historia y del arte que le tocó vivir desde su niñez, juventud y madurez. (Díaz Arellano & Espinosa Dorantes, 2017, p. 127)

Su práctica como profesor se enriquecía de la experiencia práctica como artista y del conocimiento como historiador del arte. En tanto que un artista es también maestro, se presenta un ir y venir entre la acción, la reflexión y la enunciación. Goeritz fue lo opuesto a un artista aislado: las escuelas donde impartió clase fueron lugares de intercambios no solo con los alumnos sino también con sus colegas arquitectos, quienes en algunos casos también fueron sus clientes.

[L]o que hago es una sola cosa, pero distribuida entre enseñar, entusiasmar, y rejuvenecer con mis estudiantes de la universidad, convencer a los clientes oficiales y privados de que mi manera de concebir las obras es mejor que la de ellos, dibujar o pintar o esculpir o edificar las moles en que acostumbro meterme. (Goeritz en Monteforte, 1993, p. 53)

Por otro lado, regresando al conflicto entre la responsabilidad del todo y de la parte, aunque Goeritz tenía libertad de cátedra y ocupaba una posición de maestro artista entre arquitectos, su clase en la ENA se insertaba en distintos talleres coordinados por diferentes arquitectos, y los alumnos tomaban su clase junto con otras clases y maestros. Su enseñanza fue parte de un entorno institucional y por eso es importante desarrollar las características de ese contexto.

### **5.1. Autonomía universitaria y la influencia de José Villagrán en la ENA**

Mathias Goeritz ingresó a la ENA en 1954, cuando la escuela se mudó del Centro Histórico a la entonces nueva Ciudad Universitaria (CU). En el tiempo en que Goeritz llegó a la UNAM, había triunfado el funcionalismo y la línea pedagógica promovida por

José Villagrán, resultado de su dirección (1933-1935) y la creciente influencia de sus alumnos (Alva Martínez & Benlliure, 1983). El plan de 1939 impactó los planes de las demás escuelas de arquitectura alrededor del país, incluida la UdG, la segunda escuela de arquitectura en el país, y la que trajo a Goeritz a México. La ENA fue la institución donde Goeritz impartió clases por más tiempo (1954-1990), y además fue la escuela con mayor influencia en la educación de la arquitectura del país.

¿Cuál era la situación de la ENA en ese entonces? En 1929, con la recién otorgada autonomía universitaria, la Escuela de Bellas Artes se convirtió en la Escuela Nacional de Arquitectura,<sup>83</sup> separándose de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 58). Entre otros sucesos importantes en la escuela a partir de la autonomía, se pueden destacar los siguientes:

En el año de 1933, el director José Villagrán García hizo la clasificación de estudios por años y grados. A mediados de 1938 el director Mauricio Campos [...] hizo la revisión del plan de estudios estableciendo un nuevo ordenamiento y designación de cátedras. En el año de 1954, durante el periodo del arquitecto Alonso Mariscal se hizo el traslado de la escuela del antiguo edificio de San Carlos a la Ciudad Universitaria. Por último, en 1958 el actual Director, Arquitecto Ramón Marcos, reorganizó planes de estudio, amplió el número de cátedras y subdividió la crecida Escuela en ocho secciones autónomas con profesorado completo y local propio, tratando de establecer las condiciones óptimas para la enseñanza, el trato íntimo con el alumno y la eficiencia de la pequeña escuela. (AENA, 1959, I Conferencia Latinoamericana en la Universidad Católica de Santiago de Chile, p. 2)

Uno de los maestros de mayor impacto en la enseñanza de la arquitectura moderna en México fue José Villagrán García, quien se recibió como arquitecto en 1923, y comenzó a impartir clases en 1924. En esa época, en la Escuela de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes eran muy pocos alumnos y todos se conocían. La tendencia previa a Villagrán en cuanto al estudio de la arquitectura –establecida en el plan de estudios de 1910– se caracterizó por el clasicismo francés de la Escuela de Bellas Artes de París.

La clase que más inspiró a Villagrán fue la de Historia del Arte de Carlos Lazo porque le permitió desarrollar la preocupación personal de “producir una obra que perteneciese auténticamente a su tiempo” (Gómez & Quevedo, 1981, p. 63). Pero uno

---

<sup>83</sup> Se convertirá en la Facultad de Arquitectura en 1981.

de los escritos que más lo impresionaron fue la “obra de teoría realizada por Guadet<sup>84</sup>” (Gómez & Quevedo, 1981, p. 64).

[L]as ideologías y las instituciones creadas por la revolución [mexicana] necesitaban de una nueva imagen [...] Las necesidades nacionales necesitaban un nuevo profesionista en el campo de la Arquitectura, los cambios en la enseñanza de este oficio eran inminentes y si no se dieron de un plan de estudios a otro como un cambio radical, se fueron realizando paulatinamente hasta 1939. (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 60)

Según Villagrán, los demás maestros no querían que fuera director porque consideraban que iba a querer someter a la escuela a sus ideas libres de ornamento. Pero entre 1933 y 1935 Villagrán sí fue director, y entonces se tropezó con el problema:

¿Cómo un director puede hacer una escuela sin profesores? Necesitaba yo [Villagrán] profesores y entonces traté de meter a mis primeros alumnos como Enrique del Moral, Mauricio Campos (primer discípulo que tuve y director posteriormente), Escalante, Juan O’Gorman; en fin, todos ellos que se formaron con las nuevas ideas que yo daba.<sup>85</sup> (Villagrán en Gómez & Quevedo, 1981, p. 66)

En su búsqueda sobre la relación entre arquitectura y actualidad, Villagrán empezó a promover su visión sobre la arquitectura entre sus alumnos, en palabras de ellos: “Me acuerdo de los alumnos que quedamos con Villagrán, Mauricio Campos, Gutiérrez Camarena, Arce y yo [Enrique del Moral]”<sup>86</sup> (Gómez & Quevedo, 1981, p. 69).

El joven maestro Villagrán “predicaba que había que hacer una arquitectura ¡auténticamente mexicana!<sup>87</sup>, desde luego, todos los profesores, estaban de acuerdo [...] pero en lo que no estaban de acuerdo [con él] era en modificar el criterio de la escuela de Bellas Artes de París” (Villagrán en Gómez & Quevedo, 1981, p. 66). Cabe mencionar que el conflicto entre la escuela de Bellas Artes de París versus la corriente funcionalista sucedió en un México posrevolucionario donde las referencias a los estilos franceses recordaban a Porfirio Díaz. En contraste, la arquitectura más ligera del funcionalismo, que promovía el uso de nuevas técnicas de construcción, permitía hacer más obra pública con menos dinero, por lo que se alineaba mejor con las políticas del

<sup>84</sup> Refiriendo a el libro de: Guadet, Julien. *Elements et Theorie de L’Architecture*. Ed. Construction Moderne, París. Varias ediciones.

<sup>85</sup> La estrategia de incorporar a los alumnos para fomentar los cambios en la escuela a partir de sus nuevas generaciones fue antes implementada por Walter Gropius en la Bauhaus de Dessau.

<sup>86</sup> Todos ellos eran arquitectos reconocidos en el movimiento funcionalista mexicano.

<sup>87</sup> Lo que no significaba indigenista, ni folclórica, sino que más bien tenía que ver con incorporar las tendencias internacionales con materiales contemporáneos a los problemas, características y geografía específica de México. De hecho, como ya se ha señalado, durante los cincuenta, se da una apertura hacia las vanguardias internacionales, en parte por las clases medias urbanas y el desgaste de la narrativa nacionalista posrevolucionaria.

nuevo régimen. Tal vez, para Villagrán el enunciar que había que hacer una arquitectura mexicana implicaba la defensa de técnicas de construcción más actuales y menos costosas, que no incluían ornamento, pero sí tenían una función en un contexto de reconstrucción nacional, aunque su cualidad “artística” fuese menos canónica.

El cambio en la escuela debido a la influencia de Villagrán se percibió como radical, pues según Enrique del Moral: “El movimiento funcionalista promovido o inducido por Villagrán, [...] en ese año [1931] comenzó y adquirió en poco tiempo un auge tremendo que lo llevó a extremos verdaderamente violentos” (Del Moral en Gómez & Quevedo, 1981, p. 70), llegando incluso a posiciones que enunciaban a la arquitectura como una ciencia y no un arte. “Fue con el ascenso de Villagrán a la dirección de la escuela en 1933 cuando comenzó una profunda revisión del plan de estudios con la intención de transformar el sentido del plan” (Vargas Pellicer, 2018, p. 67).

Las presiones provocaron que Villagrán renunciara a la escuela en 1935, año en que eligieron director a Federico Mariscal, quien supuestamente se encargó de “expulsar las ideas modernas de Villagrán, y obligó a los alumnos a dibujar al estilo clásico” (Gómez & Quevedo, 1981, p. 66). Sin embargo, no queda claro que regresaran las ideas de la escuela de Bellas Artes de París, pues el plan de estudios de 1939, según Alva Martínez y Benlliure (1983) y Vargas Pellicer (2018, p. 67), promovió valores del funcionalismo. Por eso, es probable que Mariscal fuese más moderador y conciliador que Villagrán y permitiera que algunos maestros continuaran impartiendo clases siguiendo la influencia de Bellas Artes de París. El plan de estudios de 1939 fue el elemento rector para los planes que se producirían en todo el país. En ese plan se logró conjuntar un programa congruente con la corriente “funcionalista” (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 66).

Villagrán fue uno de los principales autores y promotores del funcionalismo en México, y fue maestro de varios arquitectos relacionados con el diseño y ejecución de Ciudad Universitaria, entre ellos uno de los dos directores del plan maestro: Enrique del Moral, socio de Mario Pani y director de la escuela de 1944 a 1952.<sup>88</sup> Otra muestra más

---

<sup>88</sup> En los años siguientes, los cuatro arquitectos que dirigieron la escuela desde que Goeritz se incorporó a la planta docente de la UNAM (1954) hasta el plan de estudios de 1967 fueron Alonso Mariscal Abascal (1952-58), Ramón Marcos Noriega (1958-1961), Jorge González Reyna (1961-1965) y Ramón Torres Martínez (1965-1973) (AENA, caja 1959).

de la influencia de Villagrán en el nuevo campus fue que el edificio de la ENA fue diseñado por él, Javier Lascuráin y Alfonso Licerga.

El cambio de lugar de la Escuela Nacional de Arquitectura en 1954 –a partir de ahora separada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas– incrementó el triunfo del funcionalismo sobre el academicismo arquitectónico de la escuela de París y los clásicos: ahora los estudiantes aprenderían desde sus propios espacios, cercanos a la Escuela de Ingeniería y no a la de Bellas Artes. A partir de entonces, se buscaba relacionar a la arquitectura con las nuevas técnicas de construcción y menos con los cánones de Bellas Artes. De cualquier manera, materias como Dibujo al natural, que consistían en la técnica del dibujo a partir de modelos naturales y se relacionaban con la enseñanza de Bellas Artes, continuaron impartándose.

Como comentario al margen, dejar la Escuela de Artes fuera de CU inhibió la posibilidad de contacto de los artistas con sus pares arquitectos y con estudiantes de otras facultades, lo que debilitó significativamente las oportunidades políticas de los artistas intelectuales, a diferencia de los arquitectos (Vargas Pellicer, 2018). Los últimos, con autores como Carlos Lazo, Mario Pani, Pedro Ramírez Vázquez y Teodoro González de León, siguieron posicionando la figura del arquitecto-político. De ahí que las relaciones de la Presidencia de la República con la ENA no fueran lejanas, como lo constatan distintos documentos de archivo, o el texto del presidente Adolfo López Mateos en la revista *Arquitectura ENA* (López Mateos, 1961), revista en la que Goeritz era listado como colaborador.

## **5.2. Los planes de estudio en la ENA entre 1949 y 1966**

En el plan aprobado por el consejo el 8 de septiembre de 1949, ya existía la materia de Educación visual en la ENA y se daba durante tres años, cada uno con una variación o enfoque distinto, pero con una separación entre teoría y práctica notoria (Fig. 13). Educación Plástica aparece en los documentos bajo el subtema “Seminario de Auxiliares de Representación y de Educación visual”, y salen listadas las clases: “Educación Plástica – Superficie –Maquetas ; Educación Plástica –Volumen-Maquetas; Educación plástica - Diseño industrial – Maquetas.” La última clase seriada, “Educación Plástica Maquetas” (III-B-4), a su vez aparece como “curso libre” (AENA, 1959, I Conferencia

Latinoamericana en la Universidad Católica de Santiago de Chile, pp. 7 y 18). Según quienes estudiaron la historia de la ENA,

El plan de estudios de 1949, con ligeras modificaciones realizadas en 1953, 1954 y 1955 durante la dirección de Alonso Mariscal Abascal, se aplicaría hasta 1960 en que el entonces director Ramón Marcos Noriega realiza un cambio del plan que sería aprobado por Consejo Técnico en febrero de 1960. (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 68)

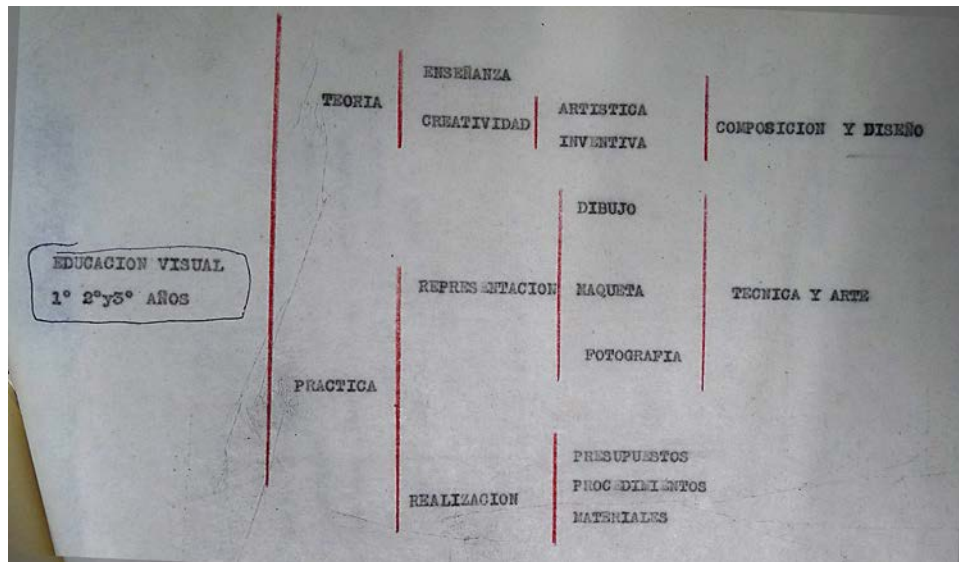


Figura 13. Adaptado de: Fotografía de Documentos de la ENA, *Esquema de la clase de taller de Educación visual 1, 2, 3 años*. Autor desconocido. s.f. circa 1949-56, Archivo ENA, Cajas 1954-56, Programas. Facultad de Arquitectura, UNAM

El programa de la Escuela de 1949 se había estructurado para 800 alumnos, pero ese número fue rápidamente superado y puede decirse que CU nació insuficiente para el tamaño de su población estudiantil. Al momento de trasladarse (1954), la ENA contaba con 1,368 alumnos, lo que generó dificultades que aumentaron en los años siguientes ante el continuo crecimiento del número de estudiantes. En 1958 había 2748 alumnos; para 1959 eran 3,145; en 1960 eran 3,278; y para 1961 eran 3,750; en 1962 eran 4,100; y en 1963 el número era de 4,104 estudiantes. En un lapso de seis años, la matrícula se había incrementado casi el doble, lo que ocasionó que muchos de los objetivos de la escuela se vieran obstruidos por el incremento del alumnado (AENA, Caja 1963, Actas y documentos).

A finales de 1954, se dividió “la escuela, de tal modo que fueran como pequeñas escuelas (cada taller una escuela), a escala más práctica, que constituyeran talleres verticales de primer a quinto año” (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 68).

Así la escuela quedó construida en ocho pequeños edificios que alojaría cada uno dos Talleres, uno en planta baja y otro en planta alta, en cada piso habría un Taller [para 50 alumnos, integrados de primero a quinto año, cada uno con su restirador para trabajar, y poder así “vivir en el taller”. [...] [L]as materias teóricas se impartirán como hemos, [sic] dicho en forma colectiva, para los alumnos de un mismo año [...] con cupos variados de 50 a 250 alumnos. (Aguirre Cárdenas en Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 68)

Los Talleres no eran una creación nueva: la estructura base de la Escuela a partir del Taller existió desde la Academia de San Carlos, y consistió en estructurar la escuela por talleres, con continuidad por años y cada uno con sus maestros y líneas de enseñanza. La trayectoria del quehacer dentro del taller se fue configurando como el centro de la carrera de arquitectura. Tenía como objetivo la continuidad de un año a otro, volver más eficientes las aulas en cuanto a números de alumnos, facilitar diversidad en corrientes arquitectónicas, fomentar intercambio entre maestros y promover las ayudantías para formar futuros profesores (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 68).

De acuerdo con la Primera Conferencia de Facultades Latinoamericanas de Arquitectura de 1959, que se llevó a cabo en la Universidad Católica de Santiago de Chile (ENA, UNAM), el eje de la educación de la arquitectura era que el alumno desde el inicio se formara en la intersección entre proyección y obra. Se enfatizaba la “constructividad de la arquitectura”. Según el documento:

Creemos firmemente que el arquitecto se forma fundamentalmente en el taller, proyectando, y que todas las demás disciplinas, a pesar de su importancia en la formación total, son auxiliares o complementarias del proceso. (AENA, Caja Conferencias Latinoamericanas, 1959, I Conferencia Latinoamericana en la Universidad Católica de Santiago de Chile, P.VII)

[E]l entrenamiento básico y fundamental de un arquitecto, la “espinas dorsal” de su formación [...] es aquél que lo lleve de continuo a la síntesis de proyectos de los complejos factores que intervienen en la obra arquitectónica, desde los más elementales requerimientos humanos, como la tradición artístico cultural y las condiciones derivadas de la ubicación, hasta las complejidades técnico-constructivas. (idem, p. IX)

Por eso, según el documento de la escuela, la formación del arquitecto tenía que ser práctica y estar “en íntimo contacto con la realización arquitectónica”, a la vez que estar



acompañada de una conciencia sobre un uso eficiente de los recursos (AENA, Caja Conferencias Latinoamericanas, 1959, I Conferencia Latinoamericana en la Universidad Católica de Santiago de Chile, p. VII).

Según Alva Martínez (1983), en esa conferencia se planteó que uno de los aspectos fundamentales en el estudio de la arquitectura, la formación del alumno en el taller de proyectos, que era un espacio donde se iniciaría la secuencia para lograr el objetivo de enseñanza. Se explicaba ese objetivo a partir de un programa de necesidades con herramientas:

[E]l maestro se convertirá en un mero consultor del alumno, que nunca deberá participar activamente en el desarrollo del trabajo encomendado, ya que se perdería la gimnasia mental que el alumno ha de efectuar sin ayuda [...]. De no actuar así, el maestro lo convierte automáticamente en fiel imitador de sus aciertos o errores [...] posición peligrosa que conduce seguramente a la destrucción de la capacidad creadora del alumno. (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 69)

Se buscaba que el alumno pudiese tener sus propios errores, y el maestro debía acompañar los procesos, pero sin imponer estilos o soluciones concretas. Los talleres gozaban de libertad en cuanto a la corriente arquitectónica que quisieran difundir, pero se buscaba fomentar la autocrítica al igual que el aprendizaje entre los maestros y la formación de futuros profesores por medio de ayudantías.

Uno de los grandes retos de la ENA era crear ejes educativos consistentes, pues debido a la cantidad de alumnos y maestros y la autonomía de los talleres, la escuela integraba muchas líneas de enseñanza y pensamiento, lo que volvía imposible mantener rigor y exigencia homogéneos, pues era una escuela constituida de pequeñas escuelitas llamadas talleres.

De acuerdo a la conferencia:

La formación escolar deberá complementarse con visitas sistemáticas a obras en proceso y conferencias dadas por especialistas, siendo muy deseable la formación “en obra” en periodos intercalados con los de la enseñanza, ya que esto llevará al aspirante a establecer una relación indispensable entre proyecto y ejecución. (AENA, I Conferencia Latinoamericana en la Universidad Católica de Santiago de Chile, 1959, p. VII)

Los talleres de composición desde la escuela de San Carlos estuvieron articulados con las corrientes de los profesores que estaban a la cabeza. En el plan implementado en 1960, cada taller seguía con su propia tendencia y maestros afines. El segundo aspecto

fundamental en la formación del arquitecto era la formación constructivo-matemática de manera que los alumnos tuvieran dominio de los procedimientos de construcción habituales para evitar la dependencia en los especialistas. En el plan que regiría la ENA de 1960 hasta 1967 se realizaron los siguientes cambios:

Se agruparon [...] las materias del primero al quinto año en siete seminarios: Historia, Teoría, Urbanismo, Matemáticas, Materiales y Procedimientos de Construcción, Auxiliares de Representación y Educación Visual, Composición [...]. En el área de diseño se sustituyeron los cursos de educación plástica y composición por el taller de proyectos en los 5 años. (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 69)

Fue en la integración de los cursos de Educación plástica y composición al taller de proyectos, en el plan de 1960, que la clase de Goeritz desapareció como asignatura autónoma, y por eso Goeritz se turnaba de taller para impartir su clase. Es decir, entre 1960 y 1966, la clase de Educación plástica salió del plan de estudios como asignatura y se incorporó a la clase de proyectos en primer año.<sup>89</sup> Su clase se iba turnando entre tres o cuatro talleres. Por eso, si bien la ENA sale listada en las agendas de Goeritz, no hay actas con su nombre entre 1960 y 1967. Tal vez la clase de Goeritz pudo haber sido considerada secundaria para el objetivo esencial de la ENA, y por eso se integró como complemento al taller de proyectos.

Según una entrevista telefónica con el arquitecto Félix Sánchez (29 de abril, 2020), en 1963, el primer año era general para todos, pero a partir de segundo año se elegía taller. No era muy común que los alumnos se cambiaran de taller, aunque en caso de solicitarlo sí se permitía, pero lo común era que se entrara a un taller y se terminara en ese. Cada taller tenía su equipo, sus maestros y su línea de pensamiento sobre arquitectura. Cuenta Sánchez que él entró al Taller 1, el cual estaba dirigido por Ramón Marcos y Ricardo Flores, y en ese taller se defendía el funcionalismo, la tecnología y la poesía. También tenían cierta afinidad con el diseño integral y la integración plástica (Entrevista a Félix Sánchez, 29 de abril, 2020).

### **5.3. El plan de estudios de 1967 en la ENA**

---

<sup>89</sup> Esta información aparece en las agendas, en la ausencia de actas con el nombre de la clase, y está confirmada con Lilly Nieto Belmont (Entrevista telefónica, 3 de junio, 2020).

Después de intensas protestas por parte de un grupo de profesores y alumnos, el plan de estudios se modificó en 1967 (Alva Martínez & Benlliure, 1983; Escuela Nacional de Arquitectura, 1967). Félix Sánchez comentó que en 1966 se dio una huelga, en parte motivada porque el presidente Gustavo Díaz Ordaz corrió al rector de la Universidad – el Dr. Ignacio Chávez–, lo cual generó mucho descontento entre los estudiantes (Entrevista telefónica a Félix Sánchez, 29 de abril, 2020). El año de 1966 fue el inicio de la movilización universitaria de 1968. Las manifestaciones estudiantiles influyeron para que en 1967 se cambiara el plan de estudios. Cuando se publicó el nuevo plan en un folleto, la estructura de enseñanza favorecía algunas orientaciones de la clase de Goeritz en el plan de estudios; por ejemplo, se hacía referencia a la motivación y el entusiasmo como incentivo del aprendizaje, y se promovía la figura del maestro como un guía acompañante de procesos para que los alumnos descubrieran por sí mismos maneras de solucionar problemáticas de la arquitectura (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967). Para entonces, Goeritz llevaba aproximadamente 18 años enseñando la clase de Educación plástica o Educación visual en sus distintas versiones y planteles, 13 de los cuales habían tenido lugar en la UNAM.

En ese plan de estudios publicado por la ENA (1967), se plantea que en el aspecto pedagógico:

en todas las materias –siempre y cuando sea posible–, se establezca la enseñanza teórica, seguida de los ejercicios de aplicación y las pruebas o reconocimiento parciales de lo aprendido, con el objetivo de que el alumno, desde el principio, entienda la finalidad de lo que se le enseña y adquiera el entusiasmo para continuar en el aprendizaje de los temas que el maestro expone a continuación. Las asignaturas, además de conservar aspectos informativos, tienden básicamente a la formación del alumno. (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, p. 11)

La materia Educación plástica o Educación visual que por varios años formó parte de proyectos, y era impartida por Mathias Goeritz entre otros profesores, en el plan de 1967, cambió de nombre al de Diseño I y II y se impartió en dos semestres. En ese plan de estudios la ENA cambió al sistema semestral. En 1967, las listas del grupo “Diseño I C” de la ENA en la UNAM eran de alrededor de 100 alumnos por grupo; y las de “Diseño II C” eran de alrededor de 75 alumnos (Alva Martínez & Benlliure, 1983; Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, Actas).

Las mujeres, incluso como asistentes de maestro, eran una minoría en la ENA durante esos años. La arquitecta Nieto Belmont estudió la licenciatura en la ENA, y

aparece en actas de clases en 1957 y en 1963 como ganadora del primer lugar en uno de los concursos de la escuela. Para entonces, las mujeres en la ENA eran una excepción en las listas de asistencia. El primer año en que se tiene registro de alumnas en la ENA es 1934, con cuatro alumnas y 116 alumnos. En 1939 eran 17 alumnas y 236 alumnos. Para 1959 el número total de alumnos varones era 2800 y el de alumnas 200 (AENA, 1959, I Conferencia Latinoamericana en la Universidad Católica de Santiago de Chile, p. 3,4). En junio de 1967, Goeritz se reunió en la ENA con Lilly Nieto Belmont, quien a partir de ese momento fue una importante colaboradora y su brazo derecho para coordinar la clase en la UNAM. Nieto Belmont se encargaba de pasar lista, revisar calificaciones, coordinar a los asistentes de maestro y verificar que los alumnos llevaran el material.

Goeritz reaparece en las actas de clases de la ENA en 1967 para la asignatura Diseño I y II. La materia de Diseño I y II equivalía a 6 horas prácticas cada semana, y cada semestre equivalía a 3 créditos de la carrera. En 1967, por su participación en el Comité Cultural Olímpico (CCO), Goeritz incrementó sus responsabilidades externas, y tuvo varias ausencias en las clases, lo que fue narrado en entrevista por Lourdes García (Entrevista a Lourdes García, 6 de junio, 2018) y también se evidencia en sus agendas.

En el programa de 1967, cada asignatura tiene un apartado que la desarrolla. La materia “001, Diseño I. Forma y diseño” que impartió Goeritz, se describe como:

Desarrollo de la habilidad creativa de las formas. Estudio de los elementos visuales de la forma para comprender el proceso de la simetría de la forma. Estudio, ejercicios y lecciones sobre la proporción, ritmo, cualidad visual de los materiales y composición tridimensional. Énfasis sobre el desarrollo imaginativo y la sensibilidad visual, dirigida al desarrollo de la habilidad personal para crear una forma estética. (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, pp. 54,55)

La bibliografía básica incluía “*Language of Vision* de Kepes, edit. Paul Theobald, 1949; Mumford L., *Art & Technics*, Oxford University Press, 1957; Moholly-Nagy L., *New Vision & Abstract of an Artist*, Wittenborn Schultz, Inc. 1947”<sup>90</sup> (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, pp. 54, 55).

La materia “002, Diseño II” igualmente impartida por Goeritz se describe como:

Ejercicios tridimensionales y lecciones sobre la organización de cantidades, relaciones de la unidad al volumen, modulación de la forma, volumen y estructura. Superficies, estructura del volumen, composición espacial.

---

<sup>90</sup> “Moholly” y “artis” escritos con faltas de ortografía en original.

Composición de punto, línea y planos. Composición escultórica. Énfasis sobre la forma estética arquitectónica y escultórica. 1-6-4 Req. 001 (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, p. 55)

Como parte de la bibliografía se enlista: “W.R. Lethaby, *Form in Civilization*, Oxford University Press, 1957; McCurdy, *Modern Art, Apictory [sic] anthology*, McMillan Co., 1958; “L. Mohololy<sup>91</sup>-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald & Co., 1946”. En este listado se puede leer la influencia anglosajona, y sobre todo de las editoriales de Nueva York.

En el plan se enlista la materia “003 Diseño III. Forma, luz y color”, la cual desconozco si era impartida por Goeritz. En las entrevistas a Luis Solís Ávila y Javier Senosiain, alumnos que estudiaron con él en ese año, mencionaron que Goeritz impartía durante el primer año (dos semestres) las materias de Diseño I y II. Sus nombres se confirman en las listas de asistencia de 1967 (AENA, 1967, actas).

La tercera materia seriada de esas dos asignaturas: “003, Diseño III. Forma, Luz y Color” era equivalente a 6 horas de práctica y 1 hora de teoría y 4 créditos, e incluía estos contenidos:

Estudio para aprovechar el conocimiento del color en la forma arquitectónica. Estudio de las condiciones variantes del matiz, el valor y el color en relación con la forma, el volumen y la estructura para entender y controlar la influencia visual del color en los diseños tridimensionales. Análisis del color en su forma natural, seguido de ejercicios de aplicación del color a la forma y sus relaciones en proporción, porcentajes, repetición, dirección, cantidad, orden estructural y composición volumétrica. 1-6-4 Req. 002. (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, pág. 55)

Cita como bibliografía mínima de la clase a “N. Carrington, *Design in Civilization*, Bodley Head, 1949; E. Kaufmann, *What is Modern Design*, Museum of Modern Art. N.Y., 1950; G. Nelson, *Problems of Design*, Whitney Pubs. Inc., 1957” (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967, pág. 55). Aunque Goeritz pudo no haber impartido esa clase, con ausencia de actas que confirmaran que impartió Diseño III, es probable que, como coordinador de los talleres de Diseño, tuviese influencia en todo el currículum de la materia Diseño, pues Luis Solís Ávila (Entrevista a Luis Solís Ávila, 13 de julio, 2017) compartió unas tablas de colores asociados con emociones que, de acuerdo con él, Goeritz utilizaba para su clase.

La bibliografía de la clase que impartió Goeritz, a partir de 1967, confirma lo que enunció en su texto *La educación visual: que Goeritz adaptó la influencia de la línea de*

---

<sup>91</sup> “Mohololy” escrito con falta de ortografía en original.

la Bauhaus que llegó a Chicago, es decir la línea de Moholy-Nagy y Kepes, al igual que las editoriales de Nueva York en cuanto a los libros sobre diseño. Sigue existiendo relación entre la metodología del programa de 1956 y la descripción de sus clases en el plan de estudios de 1967, pues en ambos el objetivo era promover la habilidad creativa del estudiante por medio del desarrollo imaginativo y la sensibilidad visual, y las referencias teóricas parecen haberse mantenido estables, aún cuando, como se verá en el siguiente capítulo, el contacto con Kepes y Bayer fuera creciendo, y su conocimiento de Moholy-Nagy se incrementara, entre otros motivos por el contacto con su viuda.

#### **5.4. Las redes formativas en la ENA: influencias y complementariedades**

Las corrientes arquitectónicas y movimientos artísticos que eran importante en la ENA durante finales de la década los cincuenta y principios de los sesenta eran numerosas. Entre ellas, se contaban la Ciudad Jardín, la arquitectura de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius y Richard Neutra (Langenscheidt, 1962; AENA, 1962). En una lista de bibliografía solicitada para el Departamento de Enlace y Cultura de la ENA, DECENA, fechada el 7 de septiembre de 1962, se listan los libros: “Urbanismo” y “Cómo concebir el urbanismo” de Le Corbusier; “Arquitectura y planeamiento infinito” de Walter Gropius, “Frank Lloyd Wright”; “Historia de la arquitectura moderna” de Bruno Zevi; “Espacio y tiempo en arquitectura” de Sigfried Gideon; y “Brasilia” de Lucio Costa. En un listado mayor de bibliografía y algunas planeaciones de las clases de teoría e historia en el archivo aparecen los nombres de Lewis Mumford, Richard Neutra, Edwin Panofsky, Lewis Sullivan, Bruno Zevi, Henri Pocillon, Le Corbusier, László Moholy-Nagy, Herbert Read y Frank Lloyd Wright.

Según Víctor Jiménez (Entrevista a Víctor Jiménez, 3 de febrero, 2020), en 1963 a los arquitectos solo les interesaban otros arquitectos, aunque en la década de los sesenta existían en la ENA distintos programas y actividades que buscaban ampliar la cultura general de los alumnos de arquitectura, por ejemplo, con talleres de teatro, exposiciones y cineclub. Por otro lado, en entrevista el 29 de abril de 2020, Félix Sánchez, quien ingresó a la ENA en 1963, mencionó que era una lástima que la escuela se hubiese alejado de su posible contacto con las artes, aunque siempre había actividades extracurriculares muy motivantes.

En 1964 Goeritz aparece mencionado en los *recados* mecanografiados, sistema de comunicación entre profesores (folder Archivo Documental DECENA<sup>92</sup>, 1964, AENA). En un recado puede leerse:

Arq. Langenscheidt.- Poner en la vitrina el libro del Prof. Matías Goeritz, con su fotografía y – además pedirle algunas figuras de las menos costosas y fijarlas atornilladas dentro del mismo tablero. [En esa misma lista de recados, aparece la siguiente instrucción:] En una vitrina poner el libro del Arq. Villagrán, “Teoría de la Arquitectura” que nos enviaron de Bellas Artes, abierto uno en donde se encuentra su fotografía y otro con la pasta. (Dirección, ENA, UNAM, 1964)

Para entonces Ruth Rivera, hija de Diego Rivera, era la encargada del área de arquitectura de Bellas Artes y existía buena comunicación entre Bellas Artes y la ENA.

Durante la década de los sesenta la ENA buscó mantenerse conectada con lo que acontecía en el mundo en relación con la enseñanza de la arquitectura. En 1963, el arquitecto Enrique Langenscheidt, del Departamento de Enlace y Cultura, mandó varias cartas a distintas universidades de todo el mundo, desde Chile hasta Australia, preguntando sobre sus programas de enseñanza, los estudios vocacionales de cada institución, y solicitando información sobre su “programa de estudio detallado por materia de primer año de Arquitectura y general de la enseñanza de la arquitectura” (Langenscheidt, 1963, AENA, caja 1962, seminario de administración de obras).



Figura 14. *Estudiantes en la ENA*, Autor desconocido. Circa 1967. Archivo personal Luis Solís Ávila.

Desde 1954, la ENA tenía como parte de sus instalaciones un laboratorio de fotografía donde se podía revelar e imprimir en blanco y negro (Fig. 14). En el archivo de la ENA

<sup>92</sup> DECENA era el Departamento de Enlace y Cultura de la Escuela Nacional de Arquitectura.

existen fotografías de las presentaciones teatrales de los alumnos en el auditorio, al igual que actas del grupo teatral de la escuela. Cabe mencionar que debido al buen diseño del auditorio de la ENA, su capacidad y cualidad acústica, las manifestaciones culturales relevantes que llegaban a CU durante esas décadas se presentaban en ese auditorio, lo que le daba otra ventaja a la ENA, que la compensaba por el vacío que había dejado mudar la Escuela de Arte a la periferia de Xochimilco. Otro ejemplo de ese tipo de iniciativas fue un “Ateneo Cultural”,<sup>93</sup> el cual tenía participaciones por talleres (por ejemplo, Ateneo cultural del taller 8, 4) que se encargaban de invitar a escritores, científicos e intelectuales a dar conferencias. Margarita Chávez de Caso se encargaba de coordinar el Ateneo Cultural de la ENA, pero según Víctor Jiménez no tenían tanto cuórum (Entrevista a Víctor Jiménez, 3 de febrero 2020) (Fig. 15). Como parte de las pláticas que organizaron, se invitó a dar conferencias en los ciclos de artes, ciencias y humanidades a Carlos Graeff, Juan José Arreola, Carlos Pellicer, Ignacio González Guzmán, Alfonso Caso, como lo constatan los carteles en el archivo de la ENA, incluidos en las cajas de 1964.



Figura 15. Fotografía de una obra teatral en la ENA, Autor desconocido, s.f. circa 1966. Fuente: Archivo ENA. caja 1966. Facultad de Arquitectura, UNAM

<sup>93</sup> Es probable que el objetivo de usar ese nombre fuera hacer una referencia al grupo de intelectuales de principios del siglo XX: el Ateneo de la Juventud, aunque no encontré suficientes fuentes sobre la iniciativa cultural en la ENA para afirmarlo. Para más información sobre el Ateneo de la Juventud, ver Quintanilla (2009).



También existía una asociación, CREENA,<sup>94</sup> que manejaba el cineclub de la escuela. No fue posible encontrar un listado de las películas que se proyectaban en el cineclub de la ENA, pero un documento fechado en octubre de 1962 (AENA, DECENA, Caja 1962) muestra que en un mes se realizaban 3 ó 4 proyecciones del cineclub, aproximadamente una a la semana. Las agendas de Goeritz incluyen películas como *Sin aliento* de Jean Luc Godard (1960) y *Blow Up* de Antonioni (1966). A partir de la década de los sesenta, el grupo de críticos *Nuevo Cine* difunde la revista *Cahiers du Cinema*<sup>95</sup>, promoviendo la fe en el cine de autor y el director como responsable de la película. Eso gana adeptos en las universidades; la influencia del cine de autor se consolida por medio de distintos cineclubs. Luis Solís Ávila relató que algunas cintas populares entre los estudiantes de la generación de 1967 eran *El Graduado*, *The Dirty Dozen*, *Sola en la oscuridad* -con Audrey Hepburn-, *Amor en el aire* y *Born Losers* (Entrevista a Luis Solís Ávila, 13 de julio de 2017).<sup>96</sup>



Figura 16. *Fotografía de Estudiantes de la UNAM en la reserva ecológica*. Autor desconocido. circa 1967. Fuente: Archivo personal Luis Solís Ávila.

<sup>94</sup> No encontré un documento en archivo que desatara la sigla ni información en línea sobre esa asociación, por lo que desconozco el nombre completo. Estaba referido en acrónimo en los documentos.

<sup>95</sup> Traducida como "Cuadernos de cine", es una revista francesa de cine fundada en 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. Ese medio ha sido una plataforma para intelectuales de la segunda mitad del siglo XX, desde Sartre y el existencialismo, Brecht, estructuralismo, posestructuralismo, nueva mirada poscolonial, posmodernismo, etc. *Cahiers du Cinéma* fue adquirido, en 1998, por el grupo del diario *Le Monde*.

<sup>96</sup> En 1965 se convoca al Primer Concurso de Cine Experimental, y gracias al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, surge un cine de autor y documental, al igual que un cine marginal en 8 mm (Eder, 2014). Los cineastas extranjeros más populares durante la década de los sesenta fueron Federico Fellini, Luis Buñuel, Claude Chabrol, Godard y Antonioni (Monsiváis, 2000, pág. 1063).

La sociabilidad de los estudiantes de arquitectura se realizaba en parte a través de estas actividades culturales y de otras salidas. Los alumnos de la ENA, durante la década de los sesenta, además realizaban viajes grupales a Monte Albán y distintos lugares arqueológicos, en camiones que solicitaban a la UNAM. En archivo hay recibos de las solicitudes de préstamo de camiones con chofer con motivo de viajes escolares. Los alumnos de la ENA se reunían con sus compañeras universitarias y realizaban picnics en las áreas verdes de la reserva ecológica de Ciudad Universitaria (Fig. 16).

### 5.5. Goeritz y su clase en la ENA durante 1950-1960



Figura 17. Fotografía de maestros de Diseño en la ENA. De izquierda a derecha: *Luis Enrique Ocampo, Gulia Cardinalli, Mathias Goeritz, Jorge Segura, Lili Nieto Belmont, Carlos Menvielle* con ejercicios de los alumnos de arquitectura en el fondo. Autor desconocido. Circa 1967-68. Fuente: Archivo personal Luis Solís Ávila.

Como ya ha sido señalado, Goeritz llegó a una ENA que inauguraba un nuevo campus con nuevas instalaciones, ahora alejado de la escuela de Bellas Artes y más cercana a la de Ingeniería, y con un cuerpo de profesores establecido (Fig. 17). La clase de Goeritz fue cambiando de nombre junto con los planes de estudio, pero era un espacio de “cualidades artísticas” dentro de un currículum donde predominaban las materias técnicas. La enunciación de una “atmósfera estimulante” en la clase de Goeritz logró ser transmitida y captada por los alumnos, quienes mencionan en entrevistas y ensayos adjetivos como “emocionante” y “vivo”.<sup>97</sup> En esta sección, quiero detenerme en los

<sup>97</sup> Así se lo describe en las siguientes entrevistas: Entrevista a Diego Matthai, 12 de enero de 2017; Entrevista a Luis Solís Ávila, 13 de Julio de 2017; Entrevista a Antonio Gallardo, 2 de diciembre de 2016; Entrevista a Javier Senosiain, 23 de junio de 2017; Entrevista a Juan Álvaro Chávez Landa, 08 de marzo de 2018; Entrevista a Guillermo Díaz Arellano, 14 de noviembre de 2018; véase también Porter Galetar (1997) y Díaz Arellano & Espinosa Dorantes (2017).

documentos que refieren a los ejercicios realizados en el taller y a los registros de las interacciones y sus efectos recabados en las entrevistas.

En el programa de la clase de Taller de Educación visual (1956) de la ENA, Goeritz describe un método de enseñanza paulatino, por secuencias, que empieza por lo simple, es decir por los sentidos y las herramientas (tinta, carbón, escuadras, vidrio, fibra, plástico, colores, etc.) pero conforme avanza cada serie, los ejercicios se van restringiendo, haciéndose más complejos y acotados y dirigidos a problemas en la arquitectura. El objetivo de la clase –según Goeritz– era desarrollar habilidades expresivas en los alumnos. El método para desarrollar esas habilidades se realizaba por medio de resolver problemas e instrucciones concretas con materiales específicos y conceptos abstractos. Las habilidades se fortalecían con las revisiones grupales de los trabajos individuales, lo que les permitía ver cómo otros estudiantes habían resuelto el mismo problema y cuáles estaban mejor logrados y por qué, así como los ejercicios que eran lugares comunes.

De igual forma se realizaban ejercicios que refieren como “sujetos a convenciones”, que tenían límite de tiempo, aunque no queda claro si se refería a lo que se llamaba “las Repentinias”.<sup>98</sup> En la entrevista, Luis Solís Ávila (13 de julio de 2017) comentó que Goeritz implementaba algunos ejercicios “sin error”, por ejemplo, a partir de retículas, en donde, si seguías las instrucciones, era difícil que no te saliera algo estéticamente interesante (Entrevista a Luis Solís Ávila, 13 de julio de 2017). La última serie de ejercicios buscaba vincular lo aprendido con la práctica de la arquitectura, probablemente con la intención de crear una continuidad entre lo aprendido a partir de habilidades expresivas individuales pero enfocadas hacia el ejercicio de la arquitectura en Taller.

De acuerdo con el método de Goeritz, el alumno primero aprendía a usar y relacionarse con los materiales para desarrollar una confianza sobre sus fuerzas creativas, es decir, para que el alumno se sintiera confiado para resolver los problemas de los ejercicios sin referencias ajenas a él y sin copiar estilos. Esos ejercicios eran a

---

<sup>98</sup> “Las Repentinias” eran ejercicios del taller de proyectos, en los que se le daba a los alumnos un programa sobre un tema arquitectónico que tenían que resolver en un tiempo específico, normalmente en 3 horas que duraba la clase. “Con el tema tenías que desarrollar una idea, bosquejo y te lo calificaban y si aprobabas podías desarrollar el proyecto más a fondo en la clase” (Félix Sánchez, Conversación Telefónica, 28 de agosto, 2020). Cuenta Félix Sánchez, alumno en 1963, que su primer Repentina en primer año fue diseñar una jaula de pájaros, la segunda un mueble, y la tercera un departamento de estudiantes, por lo que iban incrementando la complejidad, de simple a complejo.

partir de temas propuestos por los maestros y a partir de las cualidades de los materiales. En esa serie se permitía una libre interpretación del tema y a veces una libre elección de los materiales usados. Después los ejercicios iban incrementando su dificultad, pues ahora al tema se le relacionaba con ciertas convenciones y el material era asignado. Finalmente, la cuarta serie de ejercicios consistía en temas más complejos relacionados con la arquitectura, probablemente el puente con los talleres. El método iba de simple a complejo, siguiendo la línea bauhausiana inspirada en Froebel. Fray Gabriel Chávez de la Mora –alumno de Goeritz– escribe que con él aprendió “la libertad de expresión y la creatividad”. Los estimulaba para que entendieran “que todo es *diseñable*” (Méndez-Gallardo, 2014, p. 42), coherente con los principios de la Bauhaus y del diseño total (Méndez-Gallardo, 2014).

La clase buscaba sensibilizar al estudiante por medio de la práctica de un lenguaje plástico, es decir, de desarrollar las posibilidades expresivas en el estudiante a partir de un problema, un material o un concepto. Uno de los objetivos era promover la sensibilidad emocional en el proceso creativo, de manera que fueran más allá de la función. Para ese fin, Goeritz promovió que sus alumnos usaran distintos materiales, desde tinta china y fotografía hasta película cinematográfica.

En un ejercicio [Goeritz] solicitó a los alumnos expresarse en filmaciones de cortometraje en el formato de 8mm que era muy popular entonces. Los alumnos actuaban en escenarios que ellos escogían o diseñaban, algunos urbanos, otros rurales. [...] [A Goeritz] no le gustaba dar antecedentes que pudieran coartar o limitar la imaginación de los alumnos y entonces les daba plena libertad para que expresaran y transmitieran emociones y formas de percepción visuales. (Díaz Arellano & Espinosa Dorantes, 2017, p. 127)

Esta apelación al cine reconoce una filiación con los experimentos de Moholy-Nagy y de Bayer y Kepes, como se verá en el capítulo siguiente, y lo distancia de la perspectiva de Josef Albers, que recurría a materiales básicos como el papel y la madera y prescindía de los medios mecánicos de representación.

En relación al trabajo con el color, Goeritz hacía uso de colores que asociaba con emociones o visualizaciones. Según Solís Ávila, Goeritz usaba tablas de colores y en ocasiones, antes de la presentación de los ejercicios, les preguntaba a los alumnos sobre sus asociaciones subjetivas en cuanto al uso, sensación y emoción que les generaba cada color (Entrevista Juan Álvaro Chávez Landa, 08 de marzo de 2018; Entrevista a Luis Solís Ávila, 13 de julio, 2017).

De acuerdo con Senosiain (Entrevista Javier Senosiain, 23 de junio, 2017), Goeritz presentaba las instrucciones de los ejercicios acompañadas de preguntas relacionadas con la temática o el material. A la siguiente clase, los alumnos presentaban los ejercicios y las críticas se daban a partir de las resoluciones de los estudiantes. Las presentaciones eran comentadas por Goeritz, quien le dedicaba más tiempo a los ejercicios que le parecían mejor logrados considerando la temática, la síntesis formal, el uso de materiales y la interpretación. Según Chávez Landa (Entrevista, 8 de marzo, 2018), Goeritz en una ocasión realizó un ejercicio donde les pidió a los alumnos que se imaginaran un entorno todo cubierto de un solo color, y al presentar los ejercicios dio lección sobre colores, asociaciones formales, emocionales, personales, simbólicas y prácticas. La anécdota de que Goeritz deseaba pintar una colonia toda magenta o naranja para hacerla más hermosa se repitió en la entrevista a Luis Solís Ávila y Javier Senosiain. Como parte de las acciones de los festejos olímpicos del Comité Cultural Olímpico, CCO, el piso de la explanada del Estadio Universitario se pintó con franjas de dos colores, magenta y naranja.

COLOR	ASOCIACION		E F E C T O S			CARACTER	SIMBOLISMO		SEÑALIZACION
	AFFECTIVA	OBJETIVA	PSICOL.	FISIOLOG.	FISICO		RELIGIOSO	PROFANO	
ROJO	Amor Muerte	Fuego Sangre	Caliente Dinámico Enervante	Penetrante Calorífico Estimulante Mental	Muy Visible	Vitalidad Acción	Caridad Amor Enervamiento	Amor	Parada Incendio
NARANJA	Incandescencia Calor	Fuego Naranja Puesta del Sol	Ardiente Estimulante Brillante	Favorece la Digestión Estimulante Emotivo	Muy Visible	Puede Calmar ó Irritar			Piezas Calientes
AMARILLO	Alegría	Luz Solar	Alegre Espiritual Dinámico	Estimulante para la vista y nervios	Muy Visible	Alegría	Potencia Ciencia	Hogar	Peligro
VERDE	Mala Influencia	Naturaleza Verdor	Calma quietud Frescura Pacífico Equilibrante	Sedante Hipnótico Reposante	Muy Visible	Paciencia	Verdad Fe Regeneración	Esperanza	Socorro Reducir Marcha
AZUL	Espacio Viaje	Cielo Agua	Claro, fresco ligero, transp. Atmósfera tranquilo amado	Tranquilo Apaciguante	Reposante para la vista	Calma Reposo	Sabiduría Inteligencia Inmortalidad	Sabiduría Ciencia	Atención
PURPURA	Pampa Misterio	Flores	Calma Melancolía Delicadeza Frescura	Calmante	Adaptación Difícil	Respeto Satisfacción	Dignidad	Dignidad	Mal Definido
VIOLETA	Duelo Dignidad	Flores Obispos Amatista	Frescura	Calmante	Poco Visible	Tristeza Melancolía	Penitencia Esperanza	Penitencia	Mal Definido
BLANCO	Comunión Casamiento Claridad	Flores	Sobrio Claro	La Nada	Luminoso	Limpieza Sobriedad	Pureza virtud Inocencia Castidad	Inocencia Virtud Limpieza	Trazado de Recorrido
NEGRO	Tinieblas Misterio	Noche pesar muerte	Tristeza vacío	Reposo	Oscuro compacto	Impenetrable imaginación	Fines últimos	Muerte duelo	Como Fondo

Figura 18. Tablas sobre colores compartida en la clase de Goeritz, de autor desconocido, s.f. Fuente: Archivo Personal Luis Solís Ávila.

### 5.5.1. Adaptaciones y desplazamientos del curso

En una entrevista el 1 de septiembre de 1964, para la serie *Art Scene*, Goeritz le dijo a Marian L. Gore que impartir la clase de educación visual en la UNAM con tantos alumnos era un enorme reto, pues era una:

clase de visión artística, donde la verdad a veces se encuentra en medio de las palabras y donde no puedes decir por qué esto es bello o eso es feo, sino que tienes que hablar alrededor de las cosas para darles [a los alumnos] una idea de lo que realmente quieres decir; es muy difícil impartir una clase de tipo artístico a tantos alumnos, pues en realidad se debería dar a pocos, por lo que en la UNAM [la clase] debe de adaptarse.<sup>99</sup> (Goeritz, Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964)

Durante esa entrevista, Goeritz contó que para entonces llevaba alrededor de quince años impartiendo Educación visual, suma en la que incluía el tiempo desarrollado en la UdG, y definió su clase como de “educación de la sensibilidad y de la visión, de educación de ciertos valores artísticos”. En esa entrevista dijo que su clase era llamada en México “Educación visual”, pero que en Estados Unidos se llamaría “Diseño básico” (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964). Sin embargo, no queda clara esta distinción, pues una de las referencias teóricas en la clase era el libro *Language of Vision y La educación visual (Education of Vision, 1965)* de Kepes. Tal vez intentó enfatizar que, aunque la clase promovía el desarrollo de “ciertos valores artísticos”, era una clase más cercana al diseño pues esa disciplina, aunque comparte ciertos valores con el arte, está más enfocada a la percepción y a poder realizar soluciones a problemas dados.

Las tensiones entre educación para el diseño y educación artística son un hilo interesante para rastrear cambios epistémicos y políticos en la época. Como señala una historiadora de la disciplina, la educación del diseño surgió de la educación artística,<sup>100</sup> pero se desplazó hacia desarrollar en el alumno una capacidad de experimentación que pudiese utilizar en un contexto y con un problema específico (Vallye, 2011).

En la clase de Goeritz, los ejercicios no tenían como objetivo realizar obras de arte, sino que ese conocimiento pudiese ser integrado a la práctica profesional, que iba

---

<sup>99</sup> Traducción propia del inglés.

<sup>100</sup> Sobre la transición entre la educación visual y el campo del diseño, Vallye desarrolla una tesis sobre Gropius y Kepes a partir de la Guerra Fría (Vallye, 2011).

a ser complementada por esos recursos (Goeritz, 1961, en Cuahonte, 2015, p. 69-71). En *La educación visual* (1961), Goeritz escribió que “la base de cualquier educación del diseño es precisamente y, sin lugar a dudas, aquella formación a la cual en México se ha dado el nombre de ‘Educación Visual’, ‘Educación Plástica’ o –a veces– simplemente “Diseño” (Goeritz en Cuahonte, 2015, p.70). Esos tres términos se relacionaron con el nombre y la metodología de enseñanza de Goeritz, paralelo a las transformaciones del campo del diseño durante la Guerra Fría, que lo fueron distanciando de la educación artística tradicional (Halpern, 2014; Çelik Alexander, 2017). Esta diferencia entre arte y la visión derivativa de una enseñanza interesada en las cualidades artísticas relacionadas al diseño, es descrita por Galetar (1997) y Nieto Belmont en entrevista (4 de mayo, 2017), y también es mencionada brevemente por el propio Goeritz en *La educación visual*. Goeritz inicia el texto con el argumento de que “las exigencias del hombre moderno se dirigen a la aplicación de los encuentros formales a la vida diaria” (Goeritz, 1961 en Cuahonte, 2015, p. 68) y explica que “el divorcio entre artista y sociedad se debe, esencialmente, a la falta de una ética común”. Por eso decía que impartía “Diseño” y no “Arte”.

Esto puede verse en el programa de la asignatura que él dictó en el año 1956, un documento que, hasta donde pude relevar, no ha sido analizado en otros estudios. En este programa sobresalen varios rasgos distintivos. En términos materiales, destacan su brevedad y el uso de mayúsculas para dar énfasis a algunas ideas. El programa es una secuencia de ejercicios seguido de presentación y discusión, en línea con las pedagogías del *Vorkurs* bauhuasiano, pero no hay más detalles de la secuencia de trabajo ni ejemplos de los materiales a trabajar (tan fundamentales en el curriculum de la Bauhaus) o referencias bibliográficas.

En términos de su contenido, es visible en este programa el privilegio de verbos y sustantivos que se vinculan a la creación (inventiva, imaginación, creatividad, expresión) y la combinación de contenidos con objetivos (“crear confianza en el alumno”). Llama la atención en ese y otros objetivos la referencia a las emociones (por ejemplo, que los alumnos alcancen una “sincera comprensión de su poder creativo”). También puede destacarse la relación pedagógica entre “convenciones” (reglas, códigos, instrucciones) y creaciones (el alumno se verá “*obligado a imaginar* sin el auxilio de experiencias ajenas a él”, énfasis mío). En todos estos rasgos es visible la huella bauhausiana no solamente en la centralidad del ejercicio como estrategia didáctica sino



también de la confianza en lo que sale de adentro del sujeto, herencia del romanticismo, y el valor de la exploración personal en el marco de reglas con pautas definidas (Holländer y Wiedemeyer, 2019). Es además muy significativo la apelación a una discusión interdisciplinaria con pintores, médicos y psiquiatras, una confluencia que la Bauhaus también había incentivado (Galison, 1997) y que luego se desarrollaría en experiencias como el CIDOC en Cuernavaca (Beck, 2017).



ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA.  
PROGRAMA DE LA CLASE DE TALLER  
DE EDUCACION VISUAL. 1956.

EL OBJETO DE LA CLASE DE EDUCACION VISUAL ES AMPLIAR LA VISION DEL ESTUDIANTE A BASE DE EXPERIENCIAS QUE DESARROLLAN SU INVENTIVA ESPONTANEA-PARA VOLVERLO OBSERVADOR E IMAGINATIVO.

DESCUBRIR LOS MEDIOS DE EXPRESION QUE LE SEAN PROPIOS A SUS POSIBILIDADES INTELLECTUALES Y EMOTIVAS LAS CUALES UNA VEZ PUESTAS EN ACTIVIDAD - LE DEBEN DAR UNA SINCERA COMPRENSION DE SU PODER CREATIVO.

PRIMERA SERIE DE EJERCICIOS:

Conocimiento y manejo de útiles y materiales, Grafos, escuadras, papel, tinta, madera, alambre, plástico, vidrio, fibras, colores, etc.  
Iniciación en el campo de la creación con temas simples y elementales.

SEGUNDA SERIE DE EJERCICIOS.

Crear confianza en el alumno de su posibilidad creadora. El tema es propuesto por los maestros en tal forma que el alumno se vea obligado a imaginar sin el auxilio de experiencias ajenas a él, ni textos o revistas - etc.

Estos ejercicios tienen libertad tanto en la interpretación del tema como en la elección de materiales para expresarse.

Estudio de texturas, espacio, luz, color, sonido, movimiento.

TERCERA SERIE DE EJERCICIOS:

Creación sujeta a convenciones.  
Buscar la posibilidad en el tema y material.  
Al tema se le ponen convenciones en la interpretación.  
Los materiales son definidos.  
Las convenciones son discutidas por el alumno y el maestro.  
Los ejercicios están sujetos a límites de tiempo para su realización.

CUARTA SERIE DE EJERCICIOS.

Aplicación a temas de composición arquitectónica.

DISCUSION DEL TEMA.

Alumno, maestros y colaboradores de las distintas disciplinas, médicos, psiquiatra, pintor, etc.

Para visualizar el problemas de diferentes puntos: de conjunto, de unidad estructura, de composición y solución final.

MAQUETAS:

Esta última serie de ejercicios son individuales y en grupo.

EL PROFESOR.

Dr. Matías Goeritz.

VIII/62

ihb

Figura 19. Programa de la clase de taller de Educación visual, Dr. Matías [sic] Goeritz, 1956. Fuente: Archivo ENA, Cajas 1954-56, Programas. Facultad de Arquitectura, UNAM.

La realización de ejercicios y la retroalimentación sobre las producciones eran la clave de su método. Las creaciones tenían sobre todo un fin pedagógico para el trabajo público

en la clase, antes que un objetivo de producto terminado y listo para venderse o exhibirse.

Decía Mathias Goeritz que los resultados de los ejercicios que él pedía en su taller podían ser exhibidos o presentados como obras de arte en una galería o museo, pero que no se trataba de eso, sino de sensibilizar al alumno y de hacerlo expresarse con un lenguaje plástico, de experimentar sensaciones, sentimientos, y con estos ejercicios lograban enriquecer su lenguaje en el diseño arquitectónico. De esta manera quedaba superado el módulo o la caja simple, pues en el diseño lo que predomina es la emoción sobre la función, sin negar a esta última ni desprestigiar su utilidad. (Díaz Arellano & Espinosa Dorantes, 2017, p. 127)

De acuerdo con Lilly Nieto (Entrevista a Lilly Nieto Belmont, 4 de mayo, 2017) y la tesis de doctorado de Guillermo Díaz Arellano (Díaz Arellano, 2007), la clase de Goeritz era un “baño de libertad”. Esa percepción que se dio en sus alumnos de finales de la década de los cincuenta y de los sesenta, en parte porque tomaban esa clase junto con otras clases de un rigor más técnico y mayor precisión, con exámenes y sistemas de evaluación muy arduos. A diferencia de Mecánica, Matemáticas o Geometría descriptiva, en Educación visual se permitía la expresión individual y no había respuestas o cálculos precisos que fuesen correctos e incorrectos, sino ejercicios mejor trabajados que otros, en sus distintas posibilidades. Luis Porter Galetar (1997) escribe:

Mathías impartía el curso preliminar a estudiantes de arquitectura de primer año. Hay que considerar que se trataba de una materia entre otras que resultaban a los estudiantes mucho más amenazantes y “serias” como mecánica, matemáticas, estereotomía o resistencia de materiales, filtros reconocidos para el ya entonces superávit estudiantil. Goeritz tenía a su cargo varios grupos de estudiantes según los talleres en que se dividía la escuela. Para poder estar en contacto con tantos estudiantes, el formato del curso se valía de una serie de ayudantes, quienes llevaban a cabo la operación del mismo. Goeritz atendía a los grupos en las aulas-talleres de la ENA, participando directamente en momentos clave, principalmente en la revisión y análisis de las propuestas que los estudiantes presentaban como producto de los ejercicios que debían resolver semana a semana. (Galetar, 1997, p. 72)

Según un CD-ROM –producido por la Facultad de Arquitectura, en homenaje a Goeritz– en 1954 fue nombrado jefe de los talleres de Educación visual de la ENA (Facultad de Arquitectura, 1997). En las actas de 1956, el horario del grupo 1 establece que la clase de Educación visual se daba los jueves de cuatro a cinco de la tarde, aunque para ese tipo de clase es muy poco tiempo, por lo que probablemente duraba más. Dado que el horario llega a las 18 horas y no hay clases después de Educación visual, es probable que durara de 4:00 a 6:00 de la tarde. En años posteriores, la clase duraba 3 horas. En

el horario del grupo 1 de 1956, la clase de Educación visual, a diferencia de las demás materias, solo se impartía una vez por semana, por lo que no era parte de la “espinas dorsal”, sino una materia complementaria que buscaba desarrollar el potencial creativo de cada estudiante a partir de lineamientos concretos y sin referencias ajenas (Fig. 20). Es decir, era la materia expresiva y complementaria del currículum.

	DOMINGOS	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO
7	MECANICA Arq. Manuel de la Colina	TALLER TEORIA	MECANICA	TALLER TEORIA	MECANICA Arq. Manuel de la Colina	TALLER TEORIA
8	TEORIA Arq. José Villagrán	MATEMATICAS Ing. Carlos Martínez B.	TEORIA Arq. José Villagrán	MATEMATICAS Ing. Carlos Martínez B.	TEORIA Arq. José Villagrán	MATEMATICAS Ing. Carlos Martínez B.
9	HISTORIA	DIBUJO Prof. Luis G. Serrano Arq. Fernando Pineda	HISTORIA	DIBUJO Prof. Luis G. Serrano Arq. Fernando Pineda	TALLER DE HISTORIA	TALLER DE MATEMATICAS Prof. Rubén Samaniego
10	GEOMETRIA DESCRIPTIVA Arq. Francisco Centeno	TALLER DE DESCRIPTIVA	GEOMETRIA DESCRIPTIVA Arq. Francisco Centeno	TALLER DE MECANICA Arq. Genara Rosensweig	GEOMETRIA DESCRIPTIVA Arq. Francisco Centeno	
11						
12						
13						
14	COMPOSICION		COMPOSICION	EDUCACION VISUAL	COMPOSICION	
15						
16						
17						
18						

Figura 20. ENA, *Horario de primer año- grupo uno*, 1956, Autor desconocido. Cajas Planes de Estudio, 1954-56. Fuente: AENA, Facultad de Arquitectura, UNAM

El objetivo de la clase de Educación visual de Goeritz –a partir del programa de 1956, de su texto *La educación visual* (1961) y del plan de estudios de la ENA de 1967– era que el maestro guiara al estudiante en su propia búsqueda y facilitara el desarrollo de una conciencia propia en relación con los problemas de la forma para llevar esos problemas gradualmente hacia la arquitectura. El estudiante aprendía buscando soluciones, pero también por medio de las revisiones grupales y viendo cómo sus compañeros resolvían el mismo problema de forma distinta.

Goeritz definía así la propuesta de su clase introductoria:

Se trata de una simple educación del ojo y del sentido táctil<sup>101</sup>, es decir, de la sensibilidad del joven arquitecto, al cual se intenta dar la máxima cantidad de conocimientos y de recursos técnicos encauzados a la búsqueda de un mundo formal propio que refleje, en su más alto sentido, el espíritu de su época. (Goeritz, 1961, en Cuahonte, 2015, p. 71)

Goeritz enunció que: “el objetivo de la clase de ‘Educación Visual’ [es] la formación y ampliación de la visión del estudiante con base en experiencias que desarrollan su inventiva espontánea para volverlo observador e imaginativo” (Goeritz, 1961, reproducido en Cuahonte, 2015, p. 71). La intención de que el alumno desarrollara la confianza creativa por sus propios medios fue también uno de los ejes del plan de estudios de la ENA en 1967. Además, en *La educación visual (1961)*, Goeritz planteó que “el segundo paso es desarrollar la confianza del alumno en su posibilidad creadora” (Cuahonte, 2015, p. 71). Igual que en la Bauhaus, durante la clase de Goeritz no se buscaba una educación con referencias históricas sino, a partir de la práctica, explorar las cualidades del material, abordar el objetivo del ejercicio y la creatividad individual. Pero eso no negaba las capacidades de Goeritz como historiador del arte (Josten & Garza Usabiaga, 2016).

Debido a que la ENA tenía muchísimos alumnos, Goeritz no fue el único profesor que impartió Educación plástica, Educación visual y Diseño. Es posible, según lo que indica el texto de Galetar (1997) y el nombramiento de Goeritz, que él coordinara a los maestros de Educación plástica y visual. En actas entre 1957 y 1958, algunos de los maestros que daban Educación plástica, aparte del Prof. Mathias Goeritz, eran el Prof. Reyes Valenzuela, Prof. René Sagastune, Prof. Diego Jiménez Fernández, Prof. Víctor M Sevilla, Prof. Martínez Paes, Prof. Arquitecto Lozano, Prof. Alejandro Leal, Prof. Manuel Tarragona Roig, Prof. Arturo Chávez Paz, Profa. Leonor Prian Caletti, Prof. Pelayo Berenguer, Prof. Salomon Laiter, Prof. Enrique E Landa y el Prof. José Hernández. Educación plástica era de las pocas materias en las que para impartir esa clase no se necesitaba ser arquitecto o ingeniero; sin embargo, las mujeres profesoras o arquitectas eran poco comunes (AENA, Actas de clase, cajas 1957-1958).

De acuerdo con el documento *Plan para el taller de diseño básico de la ENA*, el objetivo de la Clase de Diseño básico de Goeritz se centraba en que los alumnos

---

<sup>101</sup> El énfasis en el sentido táctil vincula a Goeritz con Moholy-Nagy y Kepes, y en ese texto los menciona a ambos como referencias importantes de su clase. Ese tema lo desarrollo en el capítulo siguiente.

podiesen explorar y conocer a profundidad las cualidades de la forma y el espacio (Fig. 21). Entre otros elementos, en este documento se destacaba que:

El objetivo principal de esta serie de ejercicios es aparentemente simple, pero considero desde luego que es básico para los alumnos de esta carrera, puesto que con estos trabajos intento darles la posibilidad de conocer la forma de una manera más profunda y al mismo tiempo más clara. Pretendo ponerlos en contacto con la forma simple [para que encuentren en ella y a partir de ella el mayor número de posibilidades de expresión, quiero obligar al alumno a mover la forma en el espacio, a jugar, por así decirlo, con estos elementos (forma-espacio) sin más restricción que su propia capacidad creativa. De esta manera irá familiarizándose con ella (con la forma) al principio, tal vez inconcientemente [sic] pero una vez que haya asimilado el conocimiento, que haya “hecho suya [sic]” la forma, podrá construir y crear estructuras con un real valor estético y sobre todo, repito, con un verdadero conocimiento de la forma. (Goeritz, Plan para el taller de diseño básico de la ENA, s/f. archivo Daniel Goeritz)

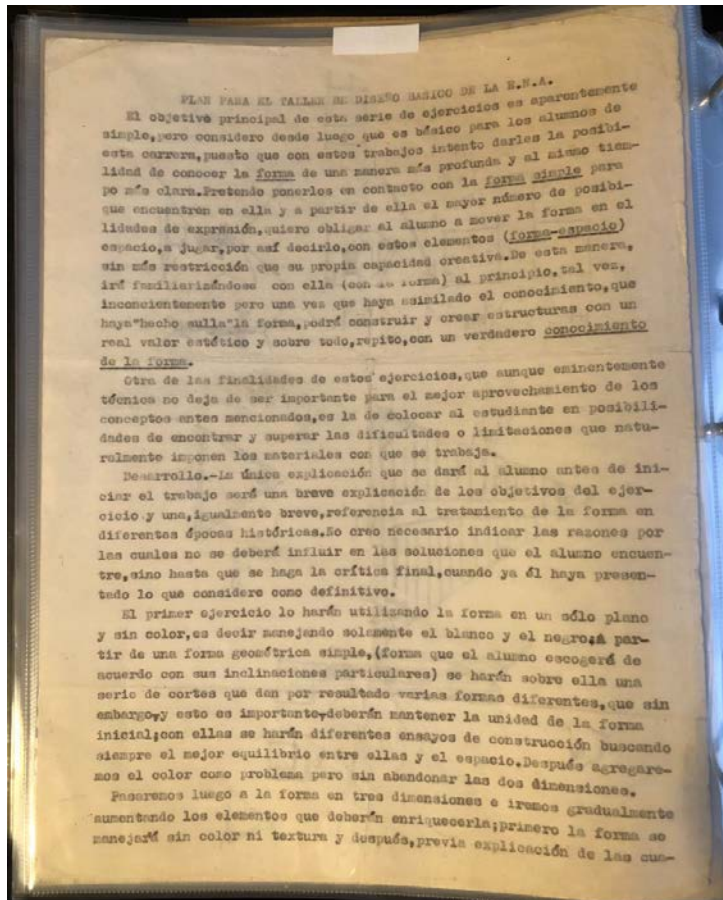


Figura 21. Mathias Goeritz. Plan para el taller de diseño básico de la ENA. Fotografía de David Miranda. Archivo Daniel Goeritz.

Al ser la última serie de ejercicios de la clase de Goeritz sobre temas más complejos, la clase buscaba promover una visión interdisciplinaria. Se buscaba discutir el tema desde distintos puntos de vista y disciplinas, y como parte de esa dinámica, los alumnos realizaban maquetas para visualizar esas soluciones, las cuales se podían realizar de forma individual o en equipo (Goeritz, 1956, AENA, Programas).

En la última etapa de la serie de ejercicios, a final del año escolar, Goeritz integraba la interdisciplina a la manera en que Kepes estructuró el CAVS<sup>102</sup> en 1967. Esto fue parte de la pedagogía de la posguerra, en la cual se favoreció el desarrollo de la creatividad a partir de solucionar problemas y fomentar la interdisciplina (Cohen-Cole, 2014). Estas redes internacionales se analizarán en el siguiente capítulo.

### 5.5.2. La recepción del curso

La propuesta de Goeritz no estaba exenta de críticas, y, tal como había sucedido en Guadalajara, su figura generaba rechazo en algunos sectores. Según Ernesto Alva Martínez, “la creación de los cursos de Educación plástica (superficie y volumen)”, –que surgieron en el plan de 1949 y fueron los que posteriormente impartía y coordinaba Goeritz–pretendían “ponernos a la moda de la corriente bauhasiana en esas fechas en boga a través de la Universidad de Harvard” (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 67). Ernesto Alva Martínez en ese sentido coincide con el arquitecto Víctor Jiménez en que Goeritz era un “vendedor de humo” en un medio propicio, el cual como era “provincial”, era impresionable por cualquier gesto que aparentara ser moderno y global. Los estudiantes “se dejaban consentir”, pero no le daban mucha importancia a su clase (Entrevista con Víctor Jiménez, 3 de febrero de 2020). Es decir, parte del carisma de Goeritz era que migraba ideas de Estados Unidos en un entorno donde muchos no tenían información de lo que sucedía fuera de México, y en un momento en que el nacionalismo cultural estaba declinando.

Según el arquitecto Víctor Jiménez, la Bauhaus era una enseñanza que no tomaba en cuenta “la constructividad”, y señalaba que la influencia que seguían era el

---

<sup>102</sup> Centro de Estudios Visuales Avanzados, propuesto y creado por Kepes en el MIT en 1967. Tuvo el objetivo de ser un vínculo entre las artes, las ciencias y la tecnología para que por medio del diseño y la colaboración pudiera aportar soluciones a las necesidades de su tiempo. Para ver el catálogo de archivo histórico del centro: [http://act.mit.edu/wp-content/uploads/2019/06/GKVVP\\_FA\\_v11.pdf](http://act.mit.edu/wp-content/uploads/2019/06/GKVVP_FA_v11.pdf). En 2009 el centro de transformó con el programa de artes visuales para crear el programa ACT (Art, Culture and Technology).

neoplasticismo (Entrevista con Víctor Jiménez, 3 de febrero de 2020). El propio Goeritz comunicaba en textos y entrevistas que una de sus influencias en la clase era Mondrian y el movimiento *De Stijl*, es decir, el neoplasticismo, al igual que László Moholy-Nagy y la Bauhaus (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964).

En contraste con la percepción del arquitecto Jiménez de que la clase de Educación visual era para dejarse consentir, y que no se le daba mucha importancia, una cualidad de Goeritz que coinciden en resaltar varios de sus alumnos como Luis Solís Ávila, Lilly Nieto Belmont, Diego Matthai, Pedro Friedeberg, Javier Senosiain, Liliana Porter y Luis Porter Galetar, era su capacidad para motivar, que se basada en una enseñanza de guía más que de instructor.

De acuerdo con las entrevistas con sus alumnos, durante las clases Goeritz proponía dinámicas planteando conceptos generales, a veces a partir de opuestos (contrastes polares, como Klee e Itten), y vinculando ese concepto con un material y problema específico. El objetivo de esos ejercicios era promover la autoexpresión a partir de instrucciones claras, por lo que la creatividad para Goeritz no era innata, sino que se desarrollaba, igual que lo plantearon Moholy-Nagy, Kepes, Maldonado y Albers. Para Goeritz, según un documento donde explica los objetivos de la clase de Diseño básico, era importante presentar el tema ante los alumnos, pero no determinar o influir en sus resultados hasta que el trabajo hubiese concluido.

Desarrollo.- la única explicación que se dará al alumno antes de iniciar el trabajo será una breve explicación de los objetivos del ejercicio y una, igualmente breve, referencia al tratamiento de la forma en diferentes épocas históricas. No creo necesario indicar las razones por las cuales no se deberá influir en las soluciones que el alumno encuentre, sino hasta que se haga la crítica final, cuando ya él haya presentado lo que considere como definitivo. (Goeritz, Plan para el taller de Diseño básico de la ENA, s/f. Archivo Daniel Goeritz)

De acuerdo con la entrevista a Goeritz de 1964 ya mencionada y su texto *La educación visual*, el alumno era capaz de desarrollar su potencial creativo por medio de una búsqueda de valores visuales o táctiles que tenían como objetivo enriquecer el mundo formal propio del futuro arquitecto “que refleje, en su más alto sentido, el espíritu de su época” (Goeritz, 1961, en Cuahonte, 2015, p.71). Goeritz buscaba vincular a la educación visual con su entorno social o su tiempo. En ocasiones retomaba temas actuales para integrarlos en los ejercicios. Según Javier Senosiain (Entrevista, 23 de junio, 2017) cuando él tomó clase con Goeritz, se estaba construyendo la montaña rusa

de Chapultepec, y Goeritz les encargó un ejercicio en el que tenían que diseñar una montaña rusa. El asunto era que, si diseñaban una con palillos muy parecida a la típica montaña rusa, no les iba bien en la clase, pues Goeritz promovía que pensarán en soluciones poco convencionales pero a la vez funcionales a partir de convenciones. La idea era que le dieran la vuelta al ejercicio y fueran más allá del cliché. Recuerda que para esa ocasión un compañero realizó una montaña rusa doblando una moldura de metal de un coche, colocándola como una escultura sobre una base de color. El ejercicio se veía como una sola línea metálica que hacía un recorrido, con el cual tuvo mucho éxito. Antonio Gallardo comentó que para otro ejercicio tenían que diseñar un *set* de televisión para un concurso el cual refería a un programa de televisión del momento (Entrevista, 2 de diciembre, 2016).

En entrevista con Sergio Santiago Triay (Entrevista, 4 de abril, 2021), alumno de Goeritz en 1976 en el Taller B del turno vespertino, comentó que la clase era los lunes y los miércoles y duraba tres horas, de las dos a las cinco de la tarde. Eran entre 25 y 30 alumnos. Goeritz entonces tenía tres asistentes: Lilly Nieto Belmont, Sebastián y Diego Matthai. Los asistentes participaban poco, pero Matthai era el que más lo hacía, aunque comentó que a veces era un poco displicente.

La clase comenzaba con una larga plática de Goeritz acerca del diseño y sus experiencias a lo largo de su vida y su trabajo. Después los separaban en grupos donde se sentaban con alguno de los asistentes de maestro. Triay comentó que: “Nos sentábamos [en grupos] con un tema definido que Mathias había desarrollado en su disertación del día y la última hora se formaban grupos y cada uno hablaba alrededor del tema que Mathias había tocado y nos daban pie para el desarrollo de los ejercicios” (Entrevista a Santiago Triay, 4 de abril, 2021). Al final de la clase Goeritz dejaba ejercicios que debían entregar para la siguiente clase y que giraban alrededor de su disertación del día. Durante la clase, los trabajos se tenían que presentar alrededor del salón y Goeritz iba recorriendo cada trabajo y comentándolo e invitaba a sus asistentes a hacer sus propias observaciones y a los alumnos a hacer crítica. No recuerda si hubo examen al final del semestre, pero le parece que la calificación se daba en función de los trabajos que se iban presentando en cada clase.

Según listas de asistencia de 1967 y 1968, el número de alumnos por clase era entre 70 y 100, por lo que para poder manejar una clase de esas dimensiones –la cual



consistía en la revisión grupal de ejercicios individuales a partir de temáticas y materiales específicos— Goeritz tenía la colaboración de asistentes de maestro. Durante la década de los setenta, algunos de esos asistentes coordinados por Lilly Nieto Belmont, incluyeron a Diego Matthai, Guillermo Díaz Arellano y Sebastián. Este conjunto de discípulos conformaron un grupo de artistas y docentes de relevancia, y los vínculos con ellos se analizan en el capítulo 8.

La importancia de Goeritz en la Escuela de Arquitectura desde mediados de los cincuenta a finales de la década de los sesenta fue variando. Goeritz fue fiel a sus alianzas políticas y, cuando surgió el autogobierno estudiantil, se mantuvo en el plan de dirección (Entrevista a Enrique X de Anda Alanís, 10 de abril, 2019). La propuesta paralela de Goeritz sobre la arquitectura emocional, según de Anda Alanís, no se consolidó en una corriente arquitectónica, pero sí abrió la posibilidad de criticar el racionalismo extremo asociado al internacionalismo, que en México era funcionalismo. La arquitectura emocional no se proponía negar los valores del funcionalismo, sino someterlos a una concepción espiritual moderna (Facultad de Arquitectura, 1997).

Pero Goeritz trabajó también en otras instituciones mexicanas. En los siguientes apartados se analiza su práctica docente en la Universidad Iberoamericana y, en menor medida, en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos<sup>103</sup>, así como lo que devela el análisis de sus agendas sobre el peso de la docencia en el conjunto de su actividad.

## **5.6. La docencia en la Universidad Iberoamericana (1955-1965)**

Entre 1954 y 1955, Mathias Goeritz fue invitado por el padre Felipe Pardiñas Illanes,<sup>104</sup> director del Departamento de Arte y fundador de las Escuelas de Antropología, Arquitectura, Artes Plásticas, Ciencias Sociales, Ciencias Políticas, Diseño Industrial e Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (UIA), que se había fundado en

---

<sup>103</sup> No fue posible consultar el archivo de la UAEM. Debido a que el sismo de 2017 dañó la Escuela de Arquitectura, hubo una mudanza del plantel a espacios temporales, y después las cosas se complicaron aún más por la pandemia de COVID-19. En el archivo CENIDIAP, hay un folleto de la UAEM donde sale listado Goeritz como profesor y hay materiales sobre las conferencias que impartió ahí, pero no es material suficiente para entrar a detalle sobre su participación en Cuernavaca. No obstante, entrevisté a tres alumnos de Goeritz en la UAEM.

<sup>104</sup> A veces escrito como Padre Pardinás debido a la falta de ñ en diversos materiales gráficos o en las propias agendas de Goeritz.

México en 1943. Goeritz fue convidado a colaborar en la creación y gestión de la Escuela de Arte y Arquitectura de esa institución.

En esa época, la Escuela de Arte y Arquitectura se encontraba en lo que ahora es el Restaurante San Ángel Inn, una hacienda colindante con la casa estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, diseñadas por Juan O’Gorman. Muchos de los maestros que impartían en la ENA también lo hacían en la Iberoamericana, dado que San Ángel y Ciudad Universitaria no se encontraban lejos. Cuando iba a la Iberoamericana, Goeritz se transportaba en automóvil (Entrevista a Diego Matthai, 12 de enero, 2017).

Según la agenda de 1954, Goeritz se reunió varias veces con Felipe Pardiñas y Tatiana de la Mora, titular del Departamento de Finanzas e Inventario de la UIA. El 14 de febrero de 1955, Goeritz inició su primer ciclo escolar como maestro regular en la UIA impartiendo la clase de Educación plástica. Para entonces, el año escolar tanto de la ENA como de la Iberoamericana era anual y comenzaba a principios de año, alrededor de febrero y terminaba en noviembre. Felipe Pardiñas y Goeritz se reunieron por primera vez el 17 de mayo de 1954. El domingo 30 de enero de 1955 Goeritz asistió a una primera reunión con Luis Barragán y Tatiana de la Mora. Barragán tenía relación con Pardiñas y de la Mora, aunque también se conocían con Ricardo de Robina (ICC, Agenda, 1955) (ver capítulo 7).

Mientras en la ENA triunfaba la relación entre arquitectura e ingeniería, en la UIA (a pesar de que Felipe Pardiñas incorporó a muchos maestros de la ENA) se buscaba vincular a la arquitectura moderna con las artes plásticas y el diseño. En ese sentido el énfasis de los programas era distinto, así como la matrícula de las escuelas. En la UIA se permitía una educación más personalizada, debido a que eran muchos menos alumnos.

De acuerdo con Eder (2014), una de las contribuciones de Goeritz fue fundar en 1956<sup>105</sup>, “la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Iberoamericana. Este proyecto, influido por la Bauhaus y sus ideales de una nueva cultura visual de carácter abstracto y experimental, contribuyó a formar nuevas mentalidades entre futuros arquitectos y diseñadores, pintores y escultores” (Eder, 2014, p. 32). El relato de Rita Eder subraya la capacidad de Goeritz de impulsar una carrera con los principios bauhausianos en la UA,

---

<sup>105</sup> En las agendas de Goeritz, las clases en la UIA aparecen desde 1955.

que en la UNAM encontraba otras resistencias. Esta “marca Bauhaus” de la UIA es también resaltada por Friedeberg, alumno de Goeritz en esta institución:

La materia de Goeritz en la escuela de arquitectura de la Ibero-Americana [sic] se ofrecía una vez por semana y estaba basada en la que se impartía desde 1914<sup>106</sup> en la Bauhaus de Weimar. (Friedeberg en Holtz, 2009, p. 369)

Más allá de las imprecisiones y de la carga mítica de estos recuerdos, no hay duda de que Goeritz encontró más libertad para desarrollar sus propuestas en la UIA que en la ENA. En las siguientes secciones, introduzco algunos de los rasgos de su práctica docente en la Iberoamericana.

### **5.6.1. Conexiones entre la Ibero y la ENA, y el grupo de integración plástica en iglesias**

Pese a estos perfiles o idearios diferentes, no puede dejar de reconocerse que había muchos préstamos y cruces entre la UIA y la ENA de la UNAM. A continuación, presento un cuadro para mostrar cómo varios maestros que daban clases en la ENA también impartían o asesoraban en la Iberoamericana y a su vez eran parte de una iniciativa para la restauración de iglesias que abordaré al final del capítulo. Así, es claro cómo las influencias que compartían ambas instituciones dependían de un grupo de personas que era cercano a Goeritz. En la UIA, Augusto H. Álvarez fue director del programa de arquitectura y un maestro importante en la ENA (Entrevista a Félix Sánchez, 29 de abril, 2020).

**Tabla 1. Profesores en la ENA, la Iberoamericana y el grupo de patrimonio religioso**

<b>Grupo Garamendi (relación iglesia- patrimonio-arte y arquitectura)</b>	<b>Profesores de la ENA (actas 1958-60)</b>	<b>Profesores en la UIA, (folleto ca. 1955-60)</b>	<b>Profesores en la UIA, (folleto 1961)</b>
Ramón de Ertze Garamendi Herbert Hoffman Ricardo de Robina José Villagrán García	José Villagrán García Ricardo de Robina Enrique del Moral Agustín Piña Vladimir Kaspé Augusto H. Álvarez Enrique de la Mora Ismael Katzman Carlos Chanfón Arturo Chávez Paz Agustín Landa	Ricardo de Robina Vladimir Kaspé Augusto H. Álvarez Enrique del Moral Enrique de la Mora Ismael Katzman Carlos Chanfón Arturo Chávez Paz Agustín Landa	Ricardo de Robina Vladimir Kaspé Ramón Marcos Enrique del Moral Enrique de la Mora Augusto H. Álvarez José Villagrán García Bárbara Raab (esposa de Herbert Hoffman)

<sup>106</sup> La Bauhaus inauguró en 1919.

	Ricardo Flores Augusto Flores Cosí Francisco Serrano Luis E. Ocampo Raúl Kobeh Honorato Carrasco	Ricardo Flores Augusto Flores Cosí Francisco Serrano Luis E. Ocampo Manuel Felguérez Kati Horna Germán Cueto José Luis Cuevas Felipe Pardiñas	Lucía de Robina (familiar de Ricardo de Robina)
--	---	---	--

Fuente: Elaboración propia en base a folletos anuales de la Universidad Iberoamericana, archivo CENIDIAP y AENA.

La Iberoamericana fue un entorno muy importante para la formación de relaciones de Goeritz como mentor. Goeritz invitó a distintos artistas jóvenes -que no apoyaban a la escuela muralista, sino que promovían la abstracción y propuestas más cercanas a las vanguardias europeas- a impartir clases en la UIA como maestros de talleres de la sección de arte. Al ser director de Artes Plásticas, contrató a jóvenes artistas que después fueron sus discípulos y contribuyeron a la consolidación de la escultura monumental abstracta como un movimiento artístico. En la Iberoamericana también tuvo alumnos como Pedro Friedeberg y Diego Matthai, otros dos protegidos que fueron asistentes y amigos de Goeritz.

Como dato al margen, cuando Diego Rivera regresó de su viaje a la Unión Soviética, no le gustó encontrar a sus nuevos vecinos defensores de ese “refugio del arte burgués” y “del arte de las sotanas”. Rivera criticó el departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, centrando su ira en la Escuela de Artes Plásticas, donde Goeritz era director (*Visión*, 1956, CENIDIAP, Educación visual).

Como parte del grupo de jóvenes artistas vanguardistas convocados en la UIA, Goeritz invitó a Tamayo a impartir clases, pero el pintor rechazó la invitación por carecer de tiempo para actividades docentes. El 13 de febrero de 1956 le escribió:

Estimado Mathias. Aceptes mi renuncia como consejero de la escuela de arte que vas a dirigir. Porque dispongo de muy poco tiempo para dedicarlo a otras actividades que no sean mi pintura. Te agradezco la distinción y aprovecho la oportunidad para reiterarte mi amistad. Rufino Tamayo. (Tamayo, Carta a Goeritz, 13 de febrero, 1956, ICC, Correspondencia)

Según una reseña del 20 de julio de 1956, sobre las clases en la UIA en la revista *Visión*<sup>107</sup>:

La Escuela de Artes Plásticas de la UIA comenzó sus clases en febrero de este año [1956]. Junto con las Escuelas de Arquitectura y de Historia del Arte forma el Departamento de Arte de aquella universidad, dirigido por el doctor Felipe

<sup>107</sup> El recorte de la reseña se encuentra en el Archivo de CENIDIAP.

Pardiñas, conocido por los televidentes nacionales por su participación en el programa “El público pregunta”. [...] La creación y la finalidad de la escuela la explica el doctor Pardiñas: “el problema universitario básico, actualmente es la articulación de tres necesidades: técnica, económica y artística. La articulación de estas tres necesidades en un hombre y un equipo, creo que puede dar por resultado, el humanismo nuevo de nuestra época. Y creemos que el humanismo puede tener la clave para esa integración”. Por este motivo fue que “se integró” la Escuela de Arquitectura y la de Artes Plásticas dentro de un mismo Departamento. [...] Al frente de cada una de estas secciones figuran artistas de reconocida fama como André Vanderbroeck en pintura; Manuel Felguérez en escultura; Gogo Nesbit en Dibujo Técnico; José Luis Cuevas en Dibujo Natural; y Mathias Goeritz en Composición Plástica. Goeritz a la vez es el director de la escuela. Para el año próximo, la escuela contará además con secciones de Litografía, Grabado y Cerámica. [...]

Libertad: los cincuenta estudiantes de la joven escuela gozan de completa libertad “en cuanto a seguir las tendencias artísticas que deseen”, según dijo Vanderbroeck al corresponsal de *VISIÓN*. Pero la realidad es que el “arte académico” está en franca minoría entre las estudiantes, que parecen decidirse por las sendas del arte moderno, tanto en Pintura como en Escultura.

Un hecho curioso es la gran preponderancia de mujeres. Por ejemplo, de 17 que están tomando los cursos de Escultura, solo 4 son hombres: “es que ya la mujer se está incorporando al arte. Antes, en realidad, no tenían oportunidades [...] se creía que ser escultor o pintor era sinónimo de bohemio, y eso provocaba cierta resistencia” – manifestó Felgueres [*sic*]. Para muchos de los asistentes a la Escuela de Artes Plásticas, como lo admite el propio doctor Pardiñas, los estudios son como un *hobby*, pero hay otros, tanto hombres como mujeres, que tienen realmente vocación artística.

Bases: La “carrera” en la citada Escuela es de cuatro años de duración, al final de los cuales los estudiantes obtendrán el título de “maestro”. El costo es de doscientos pesos mensuales. Ninguno de los profesores de la escuela pretende que con los cuatro años de estudio se salga ya todo un pintor o escultor listo a conquistar fama internacional. “El arte es un constante estudio. No son suficientes ni cuatro ni ocho ni veinte, ni toda una vida en ocasiones... Pero aquí, en la Escuela les ofrecemos conocimientos técnicos y orientación”, –dijo el doctor Pardiñas. (*Visión*, 1956, CENIDIAP, Folder Educación visual)

Es destacable que la UIA fuera un espacio más receptivo para la participación femenina que la ENA, algo que debería seguir estudiándose con mayor profundidad. En los documentos de la época, es posible ver cómo se valoraba el trabajo de Goeritz. El 29 de noviembre de 1957, Margarita Nelken dedicó una nota a la exposición de fin de año de la UIA, describiendo las clases como “únicas en su rama”:

la orientación general impresa a algunos cursos en los cuales cada alumno, no solo puede desarrollar libremente su personalidad sino que es alentado precisamente a este desarrollo [...] se comprenderá que todo elogio a la obra llevada a cabo por el P. Felipe Pardiñas y Mathias Goeritz al frente de la Escuela

de Artes Plásticas de la Universidad Iberoamericana es parca: en relación al objetivo perseguido. (Nelken, 1957, CENIDIAP, Educación visual)

El objetivo de la clase de Goeritz en la UIA era muy parecido al de la ENA: el desarrollo de la sensibilidad y la creatividad en el alumno. En el folleto promocional de la UIA de 1958 (CENIDIAP, Folder Educación visual, 1958), aparece una fotografía en blanco y negro que retrata de perfil a Mathias Goeritz, al lado de lo que parecen unos frascos, y frente a él lo que parecen unas estructuras realizadas con alambre y torres con palos de madera, al igual que construcciones con hilos (probablemente ejercicios de alumnos) (Fig. 22). Esas estructuras recuerdan los ejercicios de los alumnos de Moholy-Nagy y Albers ya mencionados en el capítulo 3. Más abajo, en el folleto, el texto explica que:

La clase de composición plástica tiene como fin el desarrollo de una mayor sensibilidad del alumno. Se intenta liberarle de prejuicios preconcebidos y de estimular su mente en dirección de nuevas técnicas. En general se trata de una clase de creación libre para que el alumno encuentre su personalidad. (Archivo CENIDIAP, Folder Educación visual, Folleto Iberoamericana, s/f, p. 27)

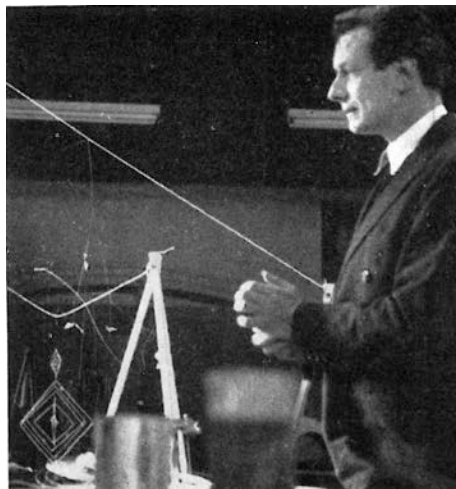


Figura 22. "Folleto Iberoamericana" s.f. por Universidad Iberoamericana, *Fotografía de Goeritz en la Iberoamericana (con ejercicios de alumnos de fondo)*, (p. 27). Autor desconocido, s.f. Archivo CENIDIAP, Folder Educación visual. Copyright Daniel Goeritz

Según la nota de Margarita Nelken, en la UIA "a los jóvenes les enseñ[aban] a ver y a equilibrar debidamente lo que ve[ían]" (Nelken, 1957, CENIDIAP, Educación visual), por lo que la formación era un asunto de ejercicio y equilibrio para "aprender a ver (como lo hacía Josef Albers, ver Horowitz & Danilowitz, 2006). De acuerdo a Pedro Friedeberg, la clase de Goeritz en la Iberoamericana era una vez por semana y duraba tres horas (Rodríguez Prampolini, 1973).

En su clase [Goeritz] te ponía a hacer con tres palitos rojos y un círculo azul algo que recordara “la ascensión” [...] Cada alumno debía interpretar los ejercicios con esos elementos. Como la mayoría eran unos borregos hacían cosas aburridas, pero uno podía decidir agregarle elementos. (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017)

El método inductivo de la clase de Goeritz tenía como objetivo que los alumnos desarrollaran su personalidad creativa, y para sus ejercicios usaba conceptos como “tristeza”, “espiritualidad”, “ritmo” o “ascensión”. Los alumnos tenían que interpretarlos componiendo con materiales específicos. En otro folleto de la UIA de 1959, se lee en “Objetivos, finalidad y significado” de la Escuela de Artes Plásticas:

la escuela de artes plásticas, cuya articulación con los estudios de arquitectura deseamos que sea fructuosamente creciente, presenta igualmente una modalidad dentro del gran movimiento artístico mexicano. la misma inquietud de formar una base artística sólida en los estudiantes para que afronten los múltiples problemas del arte en una sociedad nueva, sujeta a fuerzas no artísticas que pueden llegar a destruir hasta el impulso artístico del hombre, constituye el núcleo de nuestra actividad. una sana libertad, con la disciplina rígida en el control de los recursos del oficio, da al ambiente una atmósfera viva y estimulante.<sup>108</sup> (CENIDIAP, Folleto Iberoamericana, 1959, Folder Educación visual)

Desde el diseño de sus folletos de promoción, el programa incorporaba la influencia de la Bauhaus, un ejemplo de lo cual es que todo el texto de ese folleto impreso está escrito únicamente en minúsculas, siguiendo la propuesta de alfabeto de Herbert Bayer, quien bajo preceptos de la Bauhaus buscaba hacer el proceso de impresión más eficiente, económico y menos solemne, y por eso eliminó el uso de mayúsculas.

En los folletos de la UIA, Goeritz aparece como Director de la Escuela de Artes plásticas, la cual consistía en talleres libres o cursos para obtener el título de Maestro en Artes plásticas (Universidad Ibero-Americana, 1958, CENIDIAP, Folder Educación visual). Según el folleto promocional de 1959, en el apartado sobre el curso preparatorio de Diseño y Artes plásticas de la Iberoamericana, Goeritz impartía “Educación plástica” y los talleres “Composición” y “Tejidos”. Según su agenda de 1959, Goeritz asistía a la UIA los jueves en la mañana, y a la ENA de la UNAM asistía dos veces por semana.

En 1961 Goeritz aparece como Presidente del Consejo Consultivo de Artes Plásticas de la UIA, por lo que es probable que, mientras fue adquiriendo nuevas

---

<sup>108</sup> Todo el párrafo en minúsculas en original.

obligaciones, su participación en la UIA fue disminuyendo, hasta desaparecer totalmente en 1965.

En el archivo de la ENA, hay algunos documentos que dan testimonio de la cercanía entre la ENA y la Iberoamericana. La relación llegó a tal grado que el 19 del mes de junio de 1965, Juan Palafox –Secretario general de la UIA– solicitó a Ramón Torres Martínez –Director de la ENA– que ayudara económicamente a dos alumnos de la Escuela de Arquitectura de la universidad privada, pues habían sido seleccionados para concursar por México “en el evento que por motivo de la celebración del Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (CIAM), [que tendría] lugar en la ciudad de París en julio próximo [de 1965]”. Eso se solicitó porque la UIA estaba “ante la imposibilidad de poder cubrir los gastos que este viaje supon[ía]” y justificaban que la ENA pusiera recursos para los estudiantes seleccionados de la UIA con el siguiente argumento: “nos alienta en nuestra petición, la circunstancia de que tanto la Universidad Nacional, como el Instituto Politécnico, han declarado desierto este concurso, con lo cual, serían solamente nuestros estudiantes [de la Iberoamericana], quienes participen, con sus magníficos trabajos, lo que les coloca como posibles candidatos al premio ofrecido” (Palafox, 1965, AENA, caja 1965, correspondencia de la Iberoamericana a la ENA). El premio final del concurso eran dos becas por un año en el Centro Equístico de la Ciudad de Atenas, que “generosamente ha instituido el arquitecto griego, Constantino Doxiadis<sup>109</sup>” (Palafox, 1965, AENA, caja 1965, correspondencia de la Iberoamericana a la ENA). La carta cierra diciendo: “le anticipo mi más sincero agradecimiento a nombre de la Iberoamericana y nuestros alumnos que lo han sido de usted” (Palafox, 1965, AENA, caja 1965, correspondencia de la Iberoamericana a la ENA). Como puede verse, la relación entre ambas instituciones era fluída, aún cuando la ENA fuera la decana, por antigüedad y peso político, en la formación de arquitectos y artistas.

Goeritz fue un destacado profesor de la UIA por algunos años, y esa inserción le abrió nuevas conexiones y posibilidades, aunque su actividad docente central siguió desarrollándose en la ENA. En el apartado siguiente, se retoma una visión general sobre

---

<sup>109</sup> Constantino Doxiadis fue un arquitecto que promovió el estudio y la ciencia de los asentamientos humanos (Ekística) y organizó viajes por las islas griegas en los que convocó a otros arquitectos, filósofos, artistas, diseñadores, psicólogos, sociólogos etc. ... Esos viajes tuvieron un gran impacto en promover una relación interdisciplinaria de la arquitectura y el diseño y la concepción de las ciudades como organismos vivos. Para mas información ver Wigley (2001).



la práctica de enseñanza de Goeritz a través de mirar un documento peculiar: sus agendas personales.

### 5.7. La docencia en las agendas de Goeritz

Como parte de los documentos que alberga el ICC se encuentran las agendas anuales que incluyen descripciones semanales de las actividades de Goeritz desde 1945 hasta su muerte en 1990. Según Josten (2016) “son importantes porque esclarecen las condiciones específicas bajo las cuales [algunas] piezas y otros proyectos en los que participó se produjeron y difundieron” (Josten & Garza Usabiaga, 2016, p. 7). La formación de Goeritz como doctor en Historia del Arte y Filosofía influyó en su enfoque hacia la producción y promoción artística durante su carrera, y eso se refleja en que Goeritz guardó y archivó todas sus agendas, al igual que diversos documentos sobre sus proyectos y colegas. En vida, Goeritz solicitó a la Dra. Lilly Kassner (Entrevista a Lilly Kassner, 19 de enero de 2017) los arreglos necesarios para que su archivo y fototeca fueran resguardados en CENIDIAP. Su última pareja emocional, Estela Treviño, entregó la correspondencia, agendas, biblioteca, documentos y una colección de más de 200 piezas al ICC, en parte bajo la consideración de que fue Guadalajara la ciudad que invitó a Goeritz a migrar a México.

En este apartado, presento un análisis de lo que aparece en ellas, que permite ver que las clases en universidades fueron una constante en su vida. Goeritz fue un artista-profesor, y en la distribución de su tiempo es claro que ambas actividades estructuraban su vida cotidiana.



Figura 23. Portada y primera página de la agenda de 1960 de Mathias Goeritz. Foto: Sandra Valenzuela, 2019. Fuente: Archivo ICC

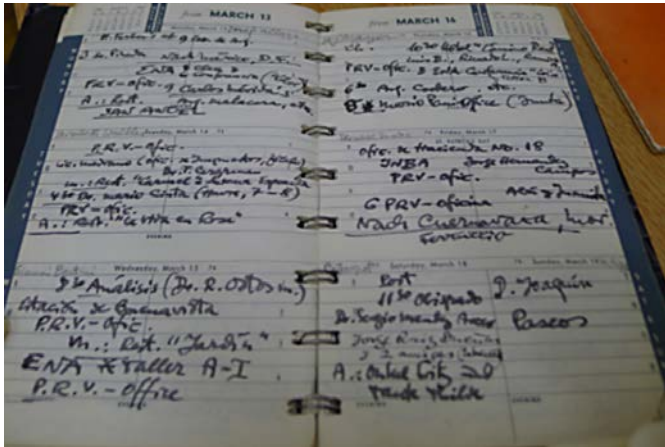


Figura 24. Interior de la agenda de 1960 de Mathias Goeritz. Foto: Sandra Valenzuela, 2019. Fuente: Archivo ICC

Al leer las agendas, cabe preguntarse: si Goeritz era tan activo como profesor, publicirrelacionista, gestor y viajero, ¿a qué hora realizaba su obra artística? Muchas de las piezas de Goeritz, como los mensajes y las tallas en madera, eran producidas por técnicos artesanos especializados como José González, o el dorador Lino Salcedo, a partir de bocetos e instrucciones de Goeritz. Eso le permitió invertir más tiempo en la creación de redes, asistencia a juntas, clases y reuniones. Por eso es que Josten y Garza Usabiaga describen a Goeritz como un ejemplo de “artista ejecutivo”, como lo mencioné en la introducción. A partir de las agendas, “es posible reunir información acerca de las redes internacionales de Goeritz, así como de sus métodos de producción, dos factores que lo hacen un “artista ejecutivo” prototípico del periodo de la posguerra” (Josten & Garza Usabiaga, 2016, p. 15).

Las agendas permiten ver todo el tiempo que Goeritz dedicó a su actividad docente y cómo esa actividad estructuraba gran parte de su vida cotidiana y relaciones sociales. Muestran que la enseñanza fue un territorio donde socializó con importantes arquitectos mexicanos y conoció a varios de sus clientes y discípulos.

En la agenda de 1954, la clase ENA (CU) sale listada miércoles y viernes, a veces mencionando distintos talleres o arquitectos como Pastrana y Castañeda, Marcos, Martínez Paes, González Reyna, Rivadeneira, Manuel Tarragona, Chávez Paz, y Alonso

Mariscal. Muchos de esos nombres se repiten durante varios años. Entre 1954-1958 y 1960-67 la clase de Goeritz en la UNAM aparece en sus agendas asociada a distintos talleres o arquitectos, dando la impresión de que se iba rotando de taller, aunque de 1955 a 1958 sí hay actas de la clase de educación plástica en la ENA con Goeritz como responsable. De 1954 a 1968, las clases de Goeritz no fueron constantes en los días de la semana en que las impartía; de hecho, cambiaban varias veces en un año escolar, incluso antes del cambio en el plan de estudios implementado en 1960.

Como ejemplo de los cambios de días en sus clases en un mismo año escolar, puede verse que en 1955 inicialmente son los martes y jueves, pero otras semanas los lunes, miércoles y viernes. En marzo iba a la ENA lunes y viernes, pero a veces martes y viernes; las clases las impartía en la tarde. Entre 1955-1964 Goeritz daba clase una o dos veces por semana en la ENA y uno o dos días en la UIA. Durante 1956 había semanas en que Goeritz iba tres veces a la UIA, pero en general las clases eran los martes y jueves. En la mañana daba cursos en Arte y Diseño, y a medio día en Arquitectura.

En las agendas aparecen otros registros significativos. En 1956, Goeritz fue a Nueva York del 10 de septiembre al 22 de noviembre, probablemente con un permiso de la ENA, dado que se ausentó casi tres meses.<sup>110</sup> 1958 fue un año muy activo para Goeritz en la UIA y algunas semanas iba a diario. Ese año las clases de la ENA aparecen asociadas al taller de Félix Candela, entre otros arquitectos. En agosto de 1958 Goeritz regresó a Alemania, probablemente para despedirse de Marianne Gast antes de su muerte. En la agenda apuntó reuniones en la ENA con sus colegas Antonio Peyrí Maciá, Reyes Valenzuela, Ricardo de Robina, Arq. Honorato Carrasco, Julia Cardinali, Enrique Langenscheidt, Jorge González Reyna, Carlos Mijares y Ricardo Legorreta.

Goeritz en esos años impartía en primer y segundo año de la ENA. En 1958 – según Galetar– la clase de Goeritz tenía un promedio de 35 alumnos<sup>111</sup>, y en las actas

---

<sup>110</sup> Sobre los permisos que se otorgaban a los profesores para ausentarse de la clase, en el documento sobre el Estatuto del personal docente de la UNAM (1 de febrero de 1963, AENA, 1960-1963 Oficios y Reglamentos), se establece que el director era el encargado de otorgar licencias y permisos para los profesores, y que las causas para esa solicitud podían ser enfermedad o viaje al extranjero. En el caso de la licencia, solo se podía dar durante un año lectivo y en el caso de los permisos, no se podían otorgar por más de tres clases consecutivas ni más de tres veces en el curso lectivo (Del Valle, 1963). Aunque en la práctica se diera el caso de que los maestros faltaran por más de tres clases, pues en este caso, Goeritz llegó a faltar más de tres semanas.

<sup>111</sup> Esta información es confusa, porque en el archivo de la ENA hay actas de 1958, de la materia Educación Plástica superficie (primer año) en algunas de las cuales firma Mathias Goeritz y son listas de 10, 30 o hasta 100 alumnos.

sale listada con el nombre de Educación Plástica (superficie, primer año). Del mismo modo hay actas de 1960 de la materia Educación Plástica (volumen, segundo año) firmadas por Goeritz, entre otros maestros (AENA, Caja 6, 1958). Galetar (1997) narra su experiencia como alumno entre 1958-1959 y describe que en su clase:

Goeritz tenía a su cargo varios grupos de estudiantes, según los talleres en que se dividía la escuela. Para poder estar en contacto con tantos estudiantes, el formato del curso se valía de una serie de ayudantes, quienes llevaban a cabo la operación del mismo. Goeritz atendía a sus grupos en las aulas-talleres de la ENA, participando directamente en momentos clave, principalmente en la revisión y análisis de las propuestas que los estudiantes presentaban como producto de los ejercicios que debían resolver semana a semana. (Galetar, 1997, p. 72)

Las agendas de la década de 1960 siguen reiterando la profusión de clases. Los días de la semana que impartía clase iban cambiando a lo largo del año. En 1960, las clases en la ENA y en la UIA eran los jueves y a veces los viernes. Pero en 1963, la ENA aparece listada algunos lunes, miércoles y varios viernes; y la UIA, los miércoles. El viernes 17 de mayo sale listada la ENA en el taller X, grupo 8, “forma”, pero el viernes 7 de junio aparece el “taller 8” y “taller piloto”, por lo que parece que su clase no se rotaba entre todos los 10 talleres, pues sólo los mencionados aparecen en sus agendas.

Un ejemplo elocuente de la cambiante y caótica organización del tiempo de enseñanza de Goeritz es lo que figura anotado en 1964. El viernes 21 de febrero inicia el ciclo escolar con una cita de Goeritz en la ENA con Enrique Langenscheidt y Félix Candela. Posteriormente, sale listada la ENA los viernes a las 17 horas en el Taller Experimental I y II, pero también aparece el taller “X”. El miércoles 18 de mayo en la tarde, sale listada la ENA con el grupo 4 “T.T” y el lunes con el Taller 4. En la ENA, la clase era los viernes y miércoles en la tarde. A partir del 17 de febrero la clase en la UIA aparece los miércoles en la mañana, pero después del 16 de abril, cambia a los jueves y así se mantiene durante 1964. La última semana que sale listada la UIA y la ENA en 1964 es del 19 al 23 de octubre.

A partir de 1965 deja de aparecer la UIA y por primera vez, los lunes a las 11 horas, aparece una clase en Cuernavaca, probablemente la que Goeritz dio en la UAEM. Según Chávez Landa (Entrevista a Juan Álvaro Chávez Landa, 8 de marzo, 2018), se llamó “Estudio dirigido a la arquitectura”. Esa clase la impartía los lunes en la mañana para primer año. Sin embargo, en las medallas conmemorativas que hicieron sus

alumnos, a su generación la denominaron la de Mathias Goeritz, y la situaron entre 1967 y 1972, por lo que existe confusión sobre el año en que empezó a dar clases en Morelos.

En ese entonces, Goeritz tenía tres direcciones: en la calle Jalapa en San Ángel en la Ciudad de México, en la calle Catarina en Cuernavaca y un rancho en Temixco en Morelos. Durante mediados de la década de los sesenta, se iba los fines de semana a Cuernavaca y los lunes temprano daba clase en primer año en la UAEM, aunque a veces también aparece una clase en la Escuela de Arquitectura (UAEM) los martes en la mañana, por lo que Goeritz regresaba lunes o martes en la tarde a la Ciudad de México. Para 1966 la clase en la ENA era los miércoles en la tarde en el taller 5 (segundo año) o en el 4. Durante ese año son frecuentes las juntas en la ENA, probablemente debido a los movimientos estudiantiles y al cambio en el plan de estudios de 1967. En la ENA daba lunes y viernes en el taller A-1, aunque ese año su clase cambia los martes y jueves a las 17 horas y aparecen varias ausencias. Durante 1968, las clases siguen siendo los martes y jueves, pero en ese año la ENA está aún más ausente en sus agendas.



Figura 25. Medalla conmemorativa de la Generación Mathias Goeritz 1967-1972 con tipografía de fray Gabriel Chávez de la Mora. Foto: Sandra Valenzuela, 2018. Archivo personal de Juan Álvaro Chávez Landa.

### 5.8. La pedagogía como *performance* pública

Como ya se ha señalado, la clase de Goeritz consistía sobre todo en la presentación y explicación de las instrucciones para realizar los ejercicios fuera del horario escolar y la revisión grupal de los trabajos que los estudiantes realizaban fuera de clase. No era una clase en formato teórico o conferencia, sino que se comentaba a partir de los ejercicios prácticos de los alumnos.

Pero Goeritz, además de haber sido un maestro carismático –según varios de sus alumnos–, fue un activo conferencista, en las que traía su formación como doctor en Historia del Arte y su práctica como editor y escritor de textos sobre arte y arquitectura. De acuerdo con Enrique de Anda Alanís (1995, p. 203), y como lo confirmó en entrevista (Entrevista a Enrique de Anda Alanís, 10 de abril, 2019) durante una conferencia inaugural sobre arte y expresión plástica, Mathias Goeritz dejó una gran impresión en él. En esa conferencia Goeritz habló sobre el arte por el arte y la diferencia con obras que Goeritz consideraba de un gran impacto visual y plástico, por su tecnología, utilidad y belleza. Según Goeritz había un problema que no se entendía, y era el problema de la función social del arte, es decir, el arte como servicio, tema que se retomará en el siguiente capítulo.

En la UAEM, el 31 de agosto de 1962, Goeritz dictó la conferencia titulada “El artista contemporáneo frente a la sociedad” como parte de un ciclo orgánico de la historia de la humanidad a través del arte (La Sociedad de Alumnos, UAEM, 1962, CENIDIAP, Folder Educación visual). Igualmente existe el folleto de una conferencia que realizó en el marco del curso El Arte Urbano, que se llevó a cabo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, para la subdivisión de Estudios Superiores. La conferencia de Goeritz se llevó a cabo el 15 de agosto de 1975 y tuvo como título “La Escultura Urbana”. En ese curso también participaron el arquitecto Carlos González Lobo, Alberto Híjar, Federico Silva, Manuel Felguérez y Juan José Arreola, entre otros.

Goeritz insistió a los artistas a los que apoyó a que realizaran conferencias para la difusión de sus ideas y promoción de su obra. En una entrevista con Manuel Felguérez (26 de junio, 2019), este artista comentó que Goeritz lo invitó a dar una plática sobre escultura en la ENA de la UNAM. Felguérez pensó que sería una plática para una clase, por lo que había preparado unas fotografías medianas de los escultores de los que iba a hablar. Al llegar se dio cuenta de que la plática era en el auditorio para alrededor de 200 estudiantes, por lo que se puso muy nervioso y no sabía qué hacer, pues las pequeñas fotografías no eran suficientes y no podían verse por tantos alumnos. Goeritz, al notar el nerviosismo de Felguérez, subió al frente e impartió la plática con él. Felguérez comenta que, en esa ocasión, al ver su gran apuro, “Goeritz lo salvó de hacer el ridículo” (Entrevista a Manuel Felguérez, 26 de junio, 2019).

Lance Wyman, en correspondencia el 12 de febrero de 1971 (Wyman, Carta a Goeritz, 1971, ICC), le escribió a Goeritz que el alemán fue el culpable de que él

comenzara una práctica de conferencias en distintas instituciones. “Voy a dar una conferencia en Pratt, Filadelfia y Detroit. Después de afrontar esa primera situación de conferencia cuando me invitaste a impartir una en la UNAM, puedo afrontarlo todo” (Wyman, Carta a Goeritz, ICC, correspondencia Wyman). Según una conversación informal con Wyman en su despacho de diseño (Entrevista a Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019), Goeritz fue su mentor, aunque no fue su maestro en una escuela, de la misma manera que incentivó sus actividades académicas. Según Wyman, Goeritz también le enseñó la importancia de la seguridad personal y la promoción, al igual que cómo lidiar con arquitectos.

### **5.9. A modo de conclusión**

Cuando obtuvo un nombramiento como profesor de medio tiempo en la ENA en 1954, a Goeritz lo antecedía su reputación en prensa como profesor en la escuela de arquitectura de Guadalajara y como creador del Museo Experimental el Eco, así como su colaboración con Barragán en *La Serpiente del Pedregal*.

Para entonces, la escuela llevaba décadas de transformación desde un plan de estudios alineado con la Escuela de París hacia un plan de estudios “funcionalista”, en cierta medida consecuencia de la influencia del maestro Villagrán. Cuando Goeritz se trasladó de Guadalajara a la ciudad de México, en la ENA ya existía la materia de Educación visual como parte del plan de estudios.

A partir del cambio de plantel del centro de la ciudad a Ciudad Universitaria, la ENA comenzó a incrementar el número de alumnos, lo que constituyó uno de los mayores retos. La escuela mantuvo la importancia del Taller como eje central de la educación de la arquitectura y la separación en pequeñas escuelitas llamadas talleres, cada una con sus influencias, maestros y visión sobre la arquitectura. Los alumnos de Goeritz experimentaron su clase en paralelo con esas materias más técnicas como matemáticas, cálculo y resistencia de materiales. En la UIA, Goeritz llegó a ser director de departamento y tuvo protagonismo en la creación de una orientación más volcada al arte y el diseño que a la visión ingenieril de la arquitectura.

La clase de Goeritz tuvo como objetivo fomentar el desarrollo creativo del estudiante a partir de ejercicios acotados con instrucciones claras, que se iban realizando de forma paulatina, desde la exploración a partir de los materiales hasta la

interdisciplina. Con una inspiración bauhausiana, Goeritz buscaba desarrollar una sensibilidad del futuro arquitecto por la forma y el espacio. El énfasis de Goeritz en la importancia del desarrollo de la creatividad del futuro arquitecto, sin referencias ajenas a él, sin copiar estilos, se alineó con un interés en la educación de la posguerra, en cuanto a promover al humano creativo como una solución para evitar formar al humano autoritario.

Durante las décadas de los cincuenta y sesenta, Goeritz impartió la clase de Educación visual en sus distintas variaciones en tres universidades; el análisis de sus agendas permite ver la importancia que tenía la docencia en sus actividades cotidianas, y también la conjunción de la docencia con la construcción de grupos y redes con colegas. El entorno universitario le facilitó distintas relaciones para que Goeritz se situara exitosamente como un artista-profesor de arquitectos y entre arquitectos. La docencia fue una de las maneras en que Goeritz logró establecer la influencia de sus ideas en México.

En los siguientes capítulos, se analiza la configuración de redes y grupos vinculados a su práctica docente. En el capítulo 6, se presentan los vínculos internacionales de Goeritz, sobre todo con György Kepes y Herbert Bayer, que fueron muy importantes para los principios y orientaciones de su trabajo como profesor. En el capítulo 7, se analizan las relaciones profesionales y con colegas de las universidades en las que trabajó. En el capítulo 8, se introducen algunas consideraciones sobre las relaciones con sus discípulos. Los tres capítulos pueden leerse como puertas de entrada a la polifacética actividad de Goeritz, y buscan iluminar las conexiones que él fue estableciendo en distintas direcciones y que nutrieron a su práctica docente.

## **Capítulo 6**

### **La clase de Goeritz dentro de redes transnacionales:**

#### **Concepciones y vínculos personales en el desarrollo de la educación visual**

Uno de los objetivos de la clase de Educación visual de Goeritz era ejercitar la creatividad de los estudiantes por medio de solucionar los ejercicios sin referencias ajenas a su propia experiencia. Ese interés estaba alineado con varias iniciativas educativas en Estados Unidos, durante ese periodo. Goeritz adaptó muchas de las ideas de la Bauhaus que migraron y se transformaron al llegar a distintas ciudades de Estados Unidos en el



contexto de la posguerra, la Guerra Fría, y en el marco de una política que buscaba promover la democracia en el mundo, bajo el estandarte de la libertad de expresión.

Parte del interés que hizo posible la recepción e integración de las ideas de la Bauhaus en Estados Unidos fue una agenda política que se interesaba por promover el pensamiento creativo asociado a valorar el pensamiento complejo en los estudiantes, en oposición a la formación de perfiles autoritarios. El desarrollo del ser humano creativo y diverso se impulsó con la promoción de la democracia liberal como sistema. A su vez, la educación de la creatividad fue vista por las élites como una política necesaria para preservar la democracia en el mundo. Como consecuencia de la Guerra Fría, a partir de la segunda mitad del siglo XX, hubo un interés en inducir ese tipo de educación desde la niñez. La cultura del diseño y los ideales del expresionismo abstracto, que configuraban a los artistas como seres creativos, promovió la importancia psicológica de fomentar una educación creativa para los niños. El ideal de la personalidad creativa sigue vigente hasta nuestros días (Ogata, 2013; Silva Martins, 2021).

Durante finales de la década de los cuarenta, el libro *Education of What is Real* (1947) de Earl C. Kelley planteó como debate público que la educación debía enfocarse en los efectos del entorno social y en la formación ética y psicológica de ciudadanos democráticos (Vallye, 2011, p. 199). En ese debate, el discurso que vinculó al acto de ver con la educación y la formación ciudadana incrementó su popularidad durante la década de los cincuenta. Eso suscitó un cambio de atención en las prácticas del diseño, que cambiaron de enfocarse en atributos físicos del diseño a concentrarse en sus efectos en el sujeto receptor situado en un contexto social. De esa manera, “la producción material del diseñador deja de ser el único objetivo de su práctica, y emerge como un medio de intervenciones que toman forma en un terreno menos tangible” (Vallye, 2011, p. 203). Hubo un cambio desde enfatizar los procesos del arte y diseño a buscar comprender la percepción a partir del diseño. Como ya se señaló en el capítulo anterior, esa coyuntura de la educación visual durante la Guerra Fría también desplazó a la educación artística hacia la del diseño (Vallye, 2011). El propio Goeritz en *La educación visual* escribe que “la evolución inevitable indica que las ‘Escuelas de Bellas Artes’ o de las ‘Artes Plásticas’ [sic] tienden a desaparecer o se convertirán en ‘Escuelas de Diseño’ que serán una cada vez mayor necesidad en un futuro próximo” (Goeritz, 1961, en Cuahonte, 2014, p. 70).

El interés de Goeritz por fomentar la creatividad y la interdisciplina a su vez se alineó con un movimiento mayor que impulsó a la creatividad y a la misma interdisciplina como valores para las ciencias sociales y la educación durante la Guerra Fría norteamericana (Silva Martins, 2021; Cohen-Cole, 2014). El estudio de la mente creativa y de los rasgos de personalidad y comportamiento que constituyen al humano creativo se convirtió en un emblema de una mezcla positiva entre ciencia, arte y naturaleza. Por esa razón, a partir de la década de 1950 y 1960, desde disciplinas como la psicología, la política, el diseño, la producción industrial, la educación, y la publicidad, se popularizó la formación y el perfil del humano creativo. Cabe aclarar que la noción de creatividad no nació durante la posguerra, pero el interés por comprender las características del humano creativo, al igual que el estudio sistemático interdisciplinario sobre maneras para promoverlo, sí se popularizaron a partir de esa época, pues se transformó en una esperanza para el mundo democrático a partir del conocimiento racional (Ogata, 2013).

Boris Groys (2015) también analiza el proceso de desplazamiento del arte hacia el diseño, el cual comienza durante el periodo entre las guerras, cuando se comenzaron a plantear los procesos artísticos en su dimensión ética más que en su dimensión estética. De acuerdo con Groys (2015), el resultado de esa intención fue que arquitectos y artistas como Gropius y Albers, al que puede sumarse también Mathias Goeritz, justificaban sus prácticas artísticas en términos éticos, apelando a comprender la verdad de las cosas y su función social. El surgimiento del diseño se relacionó con el proyecto de posguerra de rediseñar a un hombre nuevo, que desarrolla sus capacidades creativas. Es decir, la consecuencia última fue el deseo de diseñar el carácter del sujeto. De esa manera, el sujeto moderno adquiere una nueva obligación: su “presentación estética como sujeto ético” (Groys, 2015, p. 24), lo que establece una relación entre diseño y ética que sintetiza el arte con la vida: alcanzando la unión entre ambos. A su vez, ese ideal migró a los Estados Unidos e influyó en valores educativos que fomentaron al humano creativo. Por medio de desarrollar la creatividad, se buscaba desarrollar al sujeto ético y de ese modo evitar el autoritarismo y la violencia.

A Goeritz, además de la formación de la personalidad creativa como condición ciudadana, le interesaba formar artistas con una clara función social. Para él, había una relación estrecha entre arte, vida y enseñanza, que se expresaba en su noción de “arte

como servicio”.<sup>112</sup> En este capítulo rastreo la construcción del concepto del arte como servicio a partir de sus vínculos y deudas con tres artistas que influenciaron a Goeritz en su práctica como docente y en la promoción del artista total. Especialmente importantes fueron los vínculos que Goeritz estableció con László Moholy-Nagy (ya muerto cuando él comienza a enseñar Educación visual, pero cuyo legado se mantenía activo), György Kepes<sup>113</sup> y Herbert Bayer.<sup>114</sup> Los cuatro pueden considerarse “artistas totales” a favor del arte útil, enunciado por Goeritz como el arte como servicio, con una práctica multidisciplinaria. Tanto Moholy-Nagy como Kepes, Bayer y Goeritz publicaron textos y editaron o coordinaron revistas o libros de forma paralela a su práctica académica y artística, realizaron curadurías y diseño de exhibiciones, lo que les permitió generar redes de información y promoción con otros artistas que pensarán afín a ellos. Esas plataformas editoriales, seminarios y conferencias, hicieron posible la promoción de sus ideas en cuanto al arte, la sociedad y la enseñanza para un público mayor, pues fomentaron el intercambio y la circulación de ideas (Wigley, 2001).

Moholy-Nagy, Kepes y Goeritz realizaron una continua enseñanza de la educación visual, y creyeron en la necesidad de reintegrar el arte a la sociedad, regresarle su función en la vida colectiva con el fin de sensibilizar al individuo desarrollando sus potencialidades. Estuvieron contra la idea del arte que propiciaba el aislamiento de la sociedad y como resultado de eso, la conversión del arte en un objeto mitificado de lujo. Paralelamente, los tres también realizaron cuadros y obras de arte que se exhibieron en museos y galerías. Los tres escribieron que el arte debe estar relacionado y proponer soluciones a los problemas de su época. Bayer, con quien Goeritz se relacionó hacia el final del período considerado, fue menos importante como modelo de enseñanza del diseño, pero su obra fue también un referente importante para Goeritz y por eso se lo incluye.

---

<sup>112</sup> Si bien esto queda fuera del alcance de esta tesis, es importante mencionar que Goeritz se inclinó por defender la capacidad del arte de promover valores altos como la espiritualidad, los ambientes y la integración del arte con la vida y menos sobre las cualidades de belleza en la integración plástica. La posición ideológica del arte como servicio no tiene como énfasis la figura del genio creador original, sino la idea del artista como diseñador y colaborador a partir de solucionar necesidades en un contexto, con un material y presupuesto específicos.

<sup>113</sup> György Kepes (1906-2001), además de artista, profesor y escritor, fue coordinador de una serie de libros sobre cultura visual que tuvieron una amplia influencia en las décadas de 1960 y 1970. Fue el fundador del Center for Advanced Visual Studies en el MIT en 1967, el primero dedicado exclusivamente a la cultura visual (Vallye, 2011).

<sup>114</sup> Herbert Bayer (1900-1985) fue un artista que se desarrolló en distintas disciplinas como diseño gráfico, diseño de identidad, publicidad, escultura, pintura. Fue alumno y maestro en la Bauhaus, famoso por diseñar el alfabeto en minúsculas. Editó junto con Ise y Walter Gropius el primer libro sobre la Bauhaus en Estados Unidos para la exhibición del MoMA.

En este capítulo se retoman los temas planteados por Moholy-Nagy y Kepes en relación con la enseñanza y promoción del arte como servicio de Goeritz para finalmente presentar a Herbert Bayer y su amistad con Goeritz. Goeritz adaptó y enseñó en México la Educación visual y Diseño básico en la misma línea que esos artistas; los cuatro defendieron un arte útil que se relaciona con las necesidades y problemáticas de su tiempo. También destaco los presupuestos epistemológicos de estos autores, por ejemplo sobre la creación, el ambiente y la percepción, sobre todo en el análisis del vínculo entre Goeritz y Kepes. Ambos se conocieron porque compartieron esos intereses, y formaron parte de una segunda generación de influencia de la Bauhaus, ya que ninguno de los dos asistió a esa escuela.

### **6.1. El legado de Moholy-Nagy: arte y tecnología en el desarrollo de la creatividad**

En el capítulo 3, se presentó un análisis de la experiencia de la Bauhaus durante la República de Weimar, y se introdujo la figura de Moholy-Nagy, incluyendo una semblanza personal. En este apartado, se retoma su trayectoria en el exilio norteamericano, donde tuvo una inserción institucional notable, que tendría impacto en la institucionalización de la enseñanza en el diseño en la segunda mitad del siglo XX.

Luego de su salida de Alemania en 1933 y un breve paso por Amsterdam, Moholy-Nagy se instaló en Inglaterra. En ese país, Moholy-Nagy tuvo intercambios con biólogos, que le ayudaron a desarrollar su concepto de pensamiento holístico, que se podía alcanzar por medio de una educación integral a partir del desarrollo de las fuerzas biológicas (Powers, 2019, p. 127). Moholy-Nagy se desempeñó en distintas disciplinas a partir de promover una visión integral total, para promover el “hombre integral”. Durante el periodo en que Moholy-Nagy vivió en Londres, en 1933 publicó en la revista *The Listener*, el ensayo *How Photography Revolutionizes Vision [Cómo la fotografía revoluciona la visión]* (Powers, 2019), que muestra cómo Moholy-Nagy veía en las nuevas herramientas tecnológicas una forma de expandir los sentidos. Según el artista húngaro, la fotografía, al captar la luz, podía revolucionar la visión. En un número de la revista *Telehor*, criticó la artificialidad de dividir las disciplinas en distintas categorías de

las artes, defendiendo su visión integral e interdependiente en cuanto a una “arquitectura de la luz” (Powers, 2019, p. 123).<sup>115</sup>

En el libro *Painting, Photography and Film* (1967, publicado originalmente en 1927), László Moholy-Nagy propuso una teoría estética de la luz, es decir, el arte como el arte de la luz. Esa teoría servía para cualquier disciplina, pues la luz era la base de la visión y, por ende, de la obra teórica y práctica de Moholy-Nagy (Rubio, 2010, p. 13). Pero la luz no fue para Moholy-Nagy la base del arte por el arte, sino la base de la educación y sensibilización de los órganos involucrados en la percepción a partir de una consciencia sobre la visión (Rubio, 2010, p. 15). Según Lugon (2010), para estos artistas la cámara no era un medio de expresión o reproducción sino una herramienta para la visión, y para una nueva percepción del espacio. Esta idea la retomarán Kepes y Goeritz.

Moholy-Nagy experimentó con fotografía, cine, diseño de exhibición y utilizaron materiales industriales reflejantes, como láminas y proyecciones. Una pieza famosa de László Moholy-Nagy, *Light-Play White and Black Grey* (1930), consiste en una película de patrones visuales generados a partir de los reflejos de luz emitidos por una escultura cinética, que proyecta texturas visuales abstractas. En clara distancia respecto a la perspectiva artesanal de Itten y Albers, que trabajaban con materiales básicos como madera o papel, Moholy-Nagy en sus clases usó la fotografía en los ejercicios de sus alumnos, que consistieron en series blanco y negro representando patrones de luz sobre distintos materiales y texturas. La fotografía era una herramienta pedagógica que promovía una consciente observación de la luz.

La fotografía fue también un medio muy usado por los cuatro artistas centrales para este capítulo. Según Fernando González Gortázar (Charla informal con Fernando González Gortázar, 27 de mayo, 2019), Goeritz decía, un poco en broma, que más importante que ser un buen arquitecto era contar con un buen fotógrafo<sup>116</sup>, pues la documentación muchas veces duraba más que la propia obra y era la forma de transportar la arquitectura al mundo.

---

<sup>115</sup> El uso de fotografía de formato grande y su inclusión en el diseño de exhibiciones fue parte del diseño de la exhibición –durante la República de Weimar– en el Building Union Hall en la Deutsche Bauhausstellung en Berlín en 1931, el cual fue creado por Herbert Bayer, László Moholy-Nagy y Walter Gropius. Las fotografías en esa muestra estaban puestas para aparecer y desaparecer dependiendo de cómo se movían los visitantes. De esta manera se obligaba a los visitantes a construir las imágenes por ellos mismos a partir de su propio movimiento, como lo desarrolla Lugon (2010, p. 126).

<sup>116</sup> Como ya escribí, la primera esposa de Goeritz, Marianne Gast, fue fotógrafa y documentó las piezas y procesos de Goeritz en España y Guadalajara. Lucía Moholy-Nagy, la primera esposa de László, también fue una excelente fotógrafa que documentó muchos de los procesos de la Bauhaus, sin recibir crédito.

Moholy-Nagy y György Kepes compartieron muchas ideas sobre el arte, la percepción y la educación visual, al igual que la responsabilidad social de los artistas (Engelbrecht, 2009). Los dos participaron de la experiencia de La Nueva Bauhaus en Chicago, de la que Moholy-Nagy fue director y Kepes profesor, y su posterior transformación en la School of Design ante la falta de apoyo de los industriales de Chicago (Vallye, 2011; Powers, 2019).<sup>117</sup> Tanto Moholy-Nagy como Kepes consideraban a las tecnologías como una oportunidad que podría armonizar las relaciones del ser humano con su sociedad y su entorno y como herramientas para expandir la experiencia sensorial (Powers, 2019, p. 103; Bierut, Helfand, & Steven Heller, 1999).

Halpern (2014), en su estudio sobre la conformación de una nueva sensibilidad en relación a la tecnología en las décadas de 1940 y 1950, analiza las conexiones entre estas pedagogías del diseño y el complejo industrial-científico-militar que se organiza en esos años. Es interesante notar que uno de los aspectos en que el arte se vuelve útil en los Estados Unidos a fines de la década de 1930 y principios de la década de 1940 es por las demandas militares. En diciembre de 1941, Edward J. Kelly, entonces alcalde de Chicago, nombró a Moholy-Nagy como parte de un comité encargado de investigar cómo usar camuflaje para proteger a la ciudad de Chicago de posibles ataques de guerra. En esa coyuntura Kepes inició un curso sobre camuflaje, y dos de sus estudiantes trabajaron después para la *United States Army Research Department*.

*The United States Office of Civilian Deffence* certificó a la *School of Design* en Chicago para impartir entrenamiento certificado en camuflaje, por lo que el curso se impartió del 16 de septiembre de 1942 al 13 de enero de 1943. Contaron con 70 estudiantes, y esas clases las impartieron Kepes y George Fred Keck (1895-1980) al igual que expertos invitados de la *School of Design* (Stein, 2014) (Findeli & Benton, 1991) (Engelbrecht, 2009, p. 612). Curiosamente, Juan Álvaro Chávez Landa en entrevista (8 de marzo de 2018), recuerda que en una clase Goeritz habló de ropa de camuflaje y la relación que podían tener sobre ciertos colores, y cómo, a la vez, otros colores eran más efectivos que otros dependiendo del entorno. Seguramente conocía esta experiencia de La Nueva Bauhaus/School of Design en Chicago.

---

<sup>117</sup> En 1944 la institución vuelve a cambiar de nombre, para llamarse Institute of Design. Una parábola hasta cierto punto paradójica, debido al enfrentamiento de sus protagonistas, es que el Institute of Design, después de la muerte de Moholy-Nagy, entró en declive, y terminó siendo incorporada en 1949 al Illinois Institute of Technology, que dirigía Mies van der Rohe, último director de la Bauhaus alemana.

Pero el curso de camuflaje detonó diferencias entre Kepes y Moholy-Nagy, lo que propició que Kepes aceptara una oferta en la North Texas State Teachers College (University of North Texas, Denton) y dejara la School of Design. Kepes era once años menor que Moholy-Nagy y había estado cerca de él por muchos años; en 1943, Kepes decidió irse de la *School of Design*, tres años antes de la muerte de Moholy-Nagy. A pesar del distanciamiento, Moholy-Nagy incluyó a Kepes en el texto y las imágenes de su último libro *Vision in Motion*. Cuando Moholy-Nagy estaba enfermo, nombró a Kepes como un posible sucesor de la *School of Design*. De acuerdo con Engelbrecht (2009, p. 598), Moholy-Nagy fue una figura paternal, de hermano-mayor y mentor para Kepes. Después de la muerte de Moholy-Nagy, Kepes colaboró en consolidar la influencia de su mentor como pionero de la educación del diseño en Estados Unidos.

## 6.2. Ciencia y arte como interdisciplina

Tanto Gropius, que también se había exiliado en Estados Unidos, como Moholy-Nagy y Kepes promovieron discursos emergentes sobre el conocimiento que conjuntaron distintas disciplinas y acercaron al arte a procesos cognitivos más que estéticos. Formaron parte de una generación que impulsó ideas educativas que vincularon políticas públicas del gobierno federal estadounidense con la profesión del diseño y el hombre creativo. El conocimiento era visto como un recurso económico y político. Gropius y Kepes impulsaron esos discursos desde lugares estratégicos: el *Carpenter Center for the Visual Arts* de Harvard y el Center for Advanced Visual Studies de MIT (Vallye, 2011). Para Goeritz, el vínculo con Kepes fue muy significativo, y su producción, como ya se ha señalado en el capítulo anterior, es una de las influencias más importantes en su propia concepción pedagógica.

El desplazamiento de recursos materiales hacia recursos intelectuales durante la posguerra convirtió a la educación en un importante canal de formación y plataforma interdisciplinaria. En Kepes eso se vio reflejado en que creía que el intelecto, vinculado a la percepción, es el producto último del trabajo del diseñador. Se interesó más en la capacidad del diseño de afectar la percepción y promover la conciencia visual de los seres humanos y su entorno, que en el desarrollo de un artefacto estético (Vallye, 2011).

Mientras estuvo en la *School of Design* en Chicago (hasta 1943), Kepes impartió el curso sobre luz y color, un tema que siguió abordando en distintos seminarios y

posteriormente en sus clases en MIT. En la colección de Kepes del AAA, existe una descripción de clase para el seminario de estudios visuales de 1964, donde enfatiza que la única manera de balancear el caos visual predominante es comprendiendo la interdependencia de las personas y las cosas. Propone que debemos desarrollar una conciencia de esa interdependencia y sobre la manera cómo nos comunicamos con los demás –sensorial, sensual, intelectual y emocionalmente– puesto que seguimos separando los tres ámbitos.

Para Kepes, igual que para Moholy-Nagy, la relación entre el arte y la ciencia tenía que ver con la capacidad del ser humano de desarrollar sus potencialidades biológicas al máximo. Por eso escribió que “los colores, las líneas y formas correspondientes a nuestras impresiones sensoriales, están organizados dentro de un patrón visual que es analogía de los sentimientos, estos sentimientos a su vez son una semejanza de pensamientos e ideas” (Kepes, 1971, p. 114). Consideraban que “unos de los grandes retos de mitad del siglo es encontrar modelos de sensibilidad y sentimiento que nos permitan vivir confiadamente en un mundo más amplio” (Kepes, 1971, p. 116). Kepes escribió:

Los artistas deben hacer uso de las confrontaciones sociales de su tiempo, de los modelos conceptuales de los científicos, de las computadoras de los ingenieros, de los arsenales de los mecanismos electrónicos, del equipo de fuerza direccional, de los instrumentos ópticos sofisticados.... Las tareas para las que los artistas son reclamados son tareas épicas, cívicas, sociales en su importancia y ambientales en sus dimensiones. (Kepes, 1971, p. 116)

Cabe destacar que cuando la influencia de la Bauhaus migra a EUA, el interés por desarrollar la habilidad del estudiante para manipular la forma y material se transforma en el deseo de desarrollar la capacidad del alumno para que pueda influir en la recepción psicológica del usuario por medio de diseño; hay un giro hacia la psicología y hacia una perspectiva individual del aprendizaje y la creación. Para Walter Gropius, esa era la tarea de la educación del diseño: comprender qué influye la psique humana en términos de luz, escala, forma y color. El lenguaje de la visión de Kepes logró reemplazar términos individuales y subjetivos como “gusto” o “sentimiento” por términos que se planteaban como objetivos y científicos, vinculados a la psicología cognitiva. Buscaban que su argumento estuviese sustentado en hechos biológicos y psicológicos, y esos vínculos entre disciplinas podían generalizar los lazos que vinculaban al diseñador con su tiempo y sociedad (Vallye, 2011, p. 197; Halpern, 2014).



El interés de Kepes y Gropius por promover la relación y el intercambio entre disciplinas no fue algo aislado. El fin de la Segunda Guerra Mundial demostró la eficiencia de resolver problemas por medio de conjuntar distintas técnicas de investigación desde diferentes ángulos (Popkewitz, Pettersson, & Hsiao, 2021). La interdisciplina fue parte del clima de la educación durante la posguerra y se convirtió en algo muy popular para la academia norteamericana de ciencias sociales. Los científicos norteamericanos con ayuda de la fundación Rockefeller y el *Social Science Research Council* promovieron la idea de que, favoreciendo la interdisciplina, cada rama del conocimiento se beneficiaría por un proceso de polinización cruzada. De esa manera las ciencias sociales podrían ser más científicas y más realistas (Cohen-Cole, 2014, p. 76). La defensa de la interdisciplina en el contexto de la Guerra Fría se asoció con una defensa de la democracia, igual que la promoción del ser humano creativo. Los investigadores pensaban que la interdisciplina favorecía una visión plural que hacía más sencillo apreciar y defender una cultura democrática (Cohen-Cole, 2014).

En ese sentido, la defensa de Kepes por la relación entre disciplinas se llevó a cabo en un contexto que beneficiaba esas decisiones desde distintas universidades influyentes. En el CAVS del MIT, un centro que tenía como objetivo el intercambio entre artes y ciencias por medio del diseño, Kepes realizó intercambios entre investigadores, científicos, diseñadores y artistas, continuando el legado de Moholy-Nagy en Chicago, sobre el vínculo creativo y complementario entre ciencias, humanidades y artes. Bajo esa visión, compiló libros de ciertas temáticas, donde invitó a colaborar a distintos investigadores de diferentes disciplinas con el fin de promover un mundo más humanizado donde la tecnología fuese usada desde perspectivas éticas.

Artistas, arquitectos, y diseñadores deben intentar construir un puente entre el sobremecanizado mundo y la humanidad, para poder domesticar la mecanización (mundo mecanizado) [...] con su "patrón rítmico anti-natural".<sup>118</sup> (Kepes, 1964, AAA, Teaching Files/ Teaching Notes, B9.9)

Goeritz retomó la importancia de la interdisciplina en su trabajo docente. Como se señaló en el capítulo anterior, en sus clases convocaba a la discusión a médicos y psiquiatras, e interactuaba con artistas, arquitectos e ingenieros de manera cotidiana. Pero la opción

---

<sup>118</sup> Todas las citas de Kepes son traducción propia del inglés.

de Kepes por la colaboración con los científicos era más radical, como se verá en el siguiente apartado.

### 6.3. La luz como tema interdisciplinario

Kepes propuso la colaboración entre profesionales de distintas disciplinas –artistas, diseñadores y científicos– como una vía para hacer consciencia sobre la interdependencia de los seres vivos, pues pensaba que se necesitaban más puentes entre el hombre<sup>119</sup> y la naturaleza. Uno de los temas que según Kepes unía a las artes con las ciencias era la investigación sobre la luz y la percepción. Como parte de un seminario, Kepes propuso trabajar el tema de la luz y color para diseñar una exhibición desde distintas disciplinas. El temario se dividía en cuatro temas:

1) naturaleza física y producción de la luz y el color; 2) interacción entre la luz y el color, cómo uno modifica al otro; 3) análisis de la luz y el color en el espacio, luz y sombra, cómo el color significa algo, primavera, verano, invierno; 4) cualidad simbólica de la luz y el color. ¿Qué clase de formas básicas se pueden usar para exhibir el juego entre luz y color y para poder diferenciarlos? (Kepes, 1964, AAA, Writings and notes by Kepes/ Notes on light and color, B8.20)

Como subtemas del apartado dos, referentes a la interacción entre la luz y el color, la planeación del seminario se dividió en:

A) Luz como producción de color: 1) Refracción, 2) Mezcla, 3) Cualidades: saturación, tono, intensidad. B) La luz y su interacción con la superficie: 1) Textura, 2) transmisión, absorción, reflexión y 3) Patrones; C) Propiedades psicofisiológicas del color 1) Albers<sup>120</sup> 2) Avanzar y retroceder 3) Constancia de brillantez (forma y tamaño) 4) Imágenes residuales, 5) Percepción de forma y orden, 6) Memoria 7) Daltonismo 8) Distorsión de la realidad diaria 9) Tamaño. (Kepes, 1964, AAA, Writings and notes by Kepes/ Notes on light and color, B8.20)

La luz como medio creativo fue tema de diversos seminarios impartidos por Kepes. En 1963 impartió un curso en el *Carpenter Center for the Visual Arts* de Harvard, donde propuso el título general de “Vision and Value”. En ese centro también le propusieron realizar una exhibición sobre luz y color (Kepes, 1963-68, AAA, Light as a Creative

<sup>119</sup> En sus textos, Kepes, como la mayoría de sus contemporáneos, se refiere a los humanos como hombres. Ya se señaló el tema de los artistas modernos y el machismo patriarcal en los capítulos 1 y 2, cuando se habló sobre la marginación y falta de reconocimiento a las mujeres artistas.

<sup>120</sup> Albers desarrolló un sofisticado curso sobre color, a partir del cual realizó el libro *Interaction of Color* (1963) al igual que la película documental con el mismo título. Existió comunicación entre Albers, Gropius y Kepes, pues el primero estaba en la Universidad de Yale, el segundo en Harvard y el tercero en MIT. Existen cartas entre Albers y Kepes en el AAA, bajo la rúbrica Correspondencia Albers.

Medium / Carpenter Center. B9. 21-26). El seminario se estructuró a partir de realizar con los alumnos una exhibición que abordaba distintos ejes temáticos, por ejemplo: 1) producción e interpretación de la luz y el color en el mundo que nos rodea. Sombra, profundidad, densidad, 2) Interacción entre luz y color, y entre color y color, 3) la cualidad simbólica y fisionómica del color, y sus cualidades expresivas. La idea principal era que existen patrones visuales en las imágenes de nuestro alrededor y las estructuramos a partir de distintos marcos de referencia. (Kepes, 1964, AAA, Teaching Files/ Teaching Notes, B9.9)

La luz como tema podía unir la relación entre naturaleza, tecnología y artes creativas, por eso era un tópico natural para la interdisciplina. Otro de los temas que compartieron László Moholy-Nagy, György Kepes y Mathias Goeritz, fue un interés por la luz como material para crear ambientes. Ello también se reflejó en su interés por abordar el tema desde distintas disciplinas. Los tres incluyeron el tema de la luz y el color en sus planes de estudio, clases, seminarios, libros y/o conferencias y algunos de los ejercicios que esos artistas impartían en sus clases involucraron trabajar con materiales reflejantes al igual que ejercicios fotográficos sobre texturas y patrones.

En la ENA de la década de los sesenta, existió un laboratorio donde se revelaban fotografías blanco y negro, por lo que estudiar la luz por medio de la fotografía fue parte de la formación de los arquitectos mexicanos. El interés por utilizar la luz se relaciona con trabajar con el material de la percepción, es decir, pensaban que el artista por medio de la percepción puede influir en la relación entre el hombre y su ambiente, es decir: los sentidos, las emociones y el pensamiento.<sup>121</sup>

Según Martha Hellión (Entrevista con Martha Hellión, 28 de febrero, 2018), Goeritz promovía que usaran distintas técnicas como fotografía, collage o movimiento para realizar los ejercicios de la clase. En el archivo de György Kepes en el AAA, existen folders de ejercicios de sus alumnos, en distintas instituciones, que consistieron en fotografías blanco y negro (Figura 26). Los ejercicios documentan distintas texturas formadas por la repetición de formas, el contraste y la dirección de la luz (AAA, People and Events/Students, B3.15). Es decir, los alumnos fotografiaron texturas de luz

---

<sup>121</sup> Un artista contemporáneo como Olafur Eliasson es una continuación de ese mismo pensamiento, el cual implica a la interdisciplina, la relación entre percepción y sensación, el arte con la ciencia, el hombre con su entorno; la luz con espacio que integra al espectador. Esta idea fue el eje del simposio que se llevó a cabo en el CAVS. Folders simposios: *Art in the Civic Scale* (1971) y *Light in Art and Architecture* (1963), Kepes Collection, AAA.

formadas sobre edificios o distintos materiales. Por medio de la fotografía, aprendían a observar la luz y sus patrones. Los ejercicios estaban dirigidos a desarrollar la relación consciente entre visión, percepción y emoción.

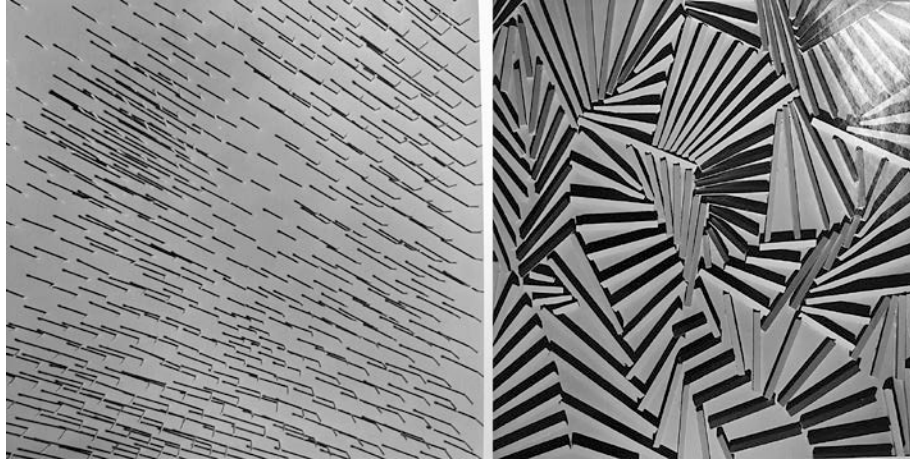


Figura 26. Fotografías de otros estudiantes, "Luz". Autor no identificado 1949-1961, Fuente: AAA, Kepes Collection. People and Events/Students, B3.15. Copyright Juliet Kepes.

En ocasiones, Kepes incluyó los trabajos de sus alumnos en las compilaciones de la serie *Vision + Value*.<sup>122</sup> También por medio de la fotografía se documentaban dinámicas de sus clases que implicaron la construcción o el ensamblaje de estructuras de forma colectiva. En el archivo de Kepes, hay unas fotografías que muestran unas estructuras cilíndricas metálicas que armaron los alumnos, parecidas a bambús metálicos, que fueron instaladas en el exterior de forma vertical formando una especie de jardín de bambú industrial sobre la tierra. Se observa que los alumnos colocaron fotografías sobre los cilindros metálicos. Esa actividad la documentaron por medio de fotografías blanco y negro (AAA, People and Events/Students, B3.15).

Estas fotografías muestran similitudes con otras ubicadas en el ICC, que muestran a estudiantes de Educación visual de la UdG (entre 1950-1953) armando una serie de estructuras cuadradas a partir de tubos blancos para la decoración de los bailes de arquitectura coordinado por Goeritz (Fig. 27). Hay coincidencias entre los ejercicios colectivos de la clase de ambos artistas, realizados en distintas décadas, pero documentados por medio de fotografías.

<sup>122</sup> Igual que Moholy-Nagy lo hizo en sus dos libros.

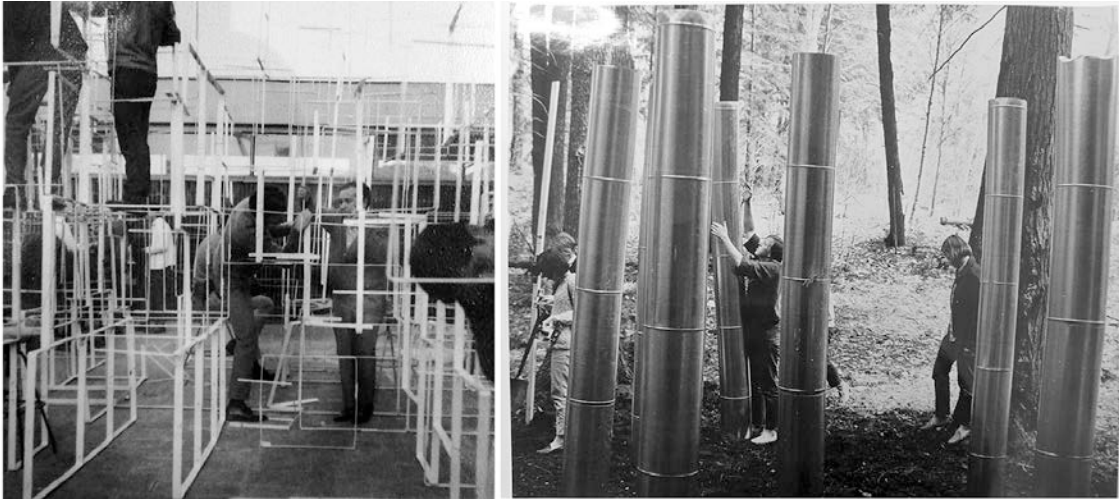


Figura 27. Izq.: Taller Educación visual de Goeritz, Autor desconocido. ca. 1950-1953. Fuente: ICC. Der: Colley Junior College, #2, Fotografía, ca. 1970. Autor desconocido. Fuente: AAA, Kepes Collection. People and events, students, B13.15. Copyright Juliet Kepes.

#### 6.4. Los procesos colectivos en la formación integral

En el texto *Function of Modern Design*, de 1949, Kepes explica que el diseño no sirve en tanto que sí mismo, sino que su función se realiza en la vida del hombre, aduciendo que “la experiencia creativa, la facultad humana de acceder a la coherencia vital orgánica, es la base de un potencial hombre pleno” (Kepes, 1999, p. 104). El desarrollo de la creatividad humana, como un potencial posible para cualquiera, fue un punto común para Moholy-Nagy, Kepes y Goeritz, quienes veían en la educación visual un medio para desarrollar esa capacidad.

Pero a pesar de que Kepes fue discípulo de Moholy-Nagy, después enfocó su enseñanza hacia el contexto social y a una integración a la sociedad liberal como fin último de la educación. En una carta de 1948 dirigida a Sibyl Moholy-Nagy,<sup>123</sup> György Kepes le aclara las sutiles diferencias entre su visión pedagógica y la de Moholy-Nagy:

Bauhaus enfatizaba la exploración de nuevos materiales, técnicas y campos de sensibilidad como el sentido táctil, que tienen muchos procesos para abrir los horizontes; mientras que yo estaba más interesado en organizar estos nuevos descubrimientos, y poner el énfasis, como en mi libro, en el significado del orden dentro de la experiencia visual en su contexto social actual. Mi aproximación implicaba que todos los ejercicios dentro del taller de luz y color y en el de fundamentos de la visión, tenían sus puntos focales no solo en

<sup>123</sup> Viuda de László Moholy-Nagy, quien fue historiadora del arte y se desempeñó como historiadora de la arquitectura y traductora de libros de la Bauhaus (editados por László Moholy-Nagy) al inglés.

expandir el rango de sensibilidades visuales, sino en familiarizar a los estudiantes con las leyes estructurales de experiencias plásticas. Siempre traté de referir esas [leyes estructurales de experiencias plásticas] a sus significados sociales.

Como puedes ver, las diferencias solo son en un sentido de énfasis, y podrás discernirlos mejor si revisas una conferencia que di en 1939 “Education in the Industrial Society” o en “The Language of Vision”, particularmente en el último capítulo, “Dynamic Iconography”. (György Kepes to Sibyl Moholy-Nagy, 8 de Septiembre, 1948. AAA, Kepes Collection, Correspondencia, Moholy-Nagy publications, B4.44)

En esa carta Kepes deja en claro ante Sibyl Moholy-Nagy que, aunque László Moholy-Nagy fue una influencia formativa para él, su visión sobre la educación se inclina más hacia comprender los procesos sociales que detonan las experiencias sensoriales, en comprender cómo ordenamos el mundo a partir de experiencias visuales y la manera cómo ese ordenamiento afecta y estructura nuestras maneras de relacionarnos socialmente. Esta consideración del entorno no se distanciaba del individualismo liberal, pero tomaba distancia de la experimentación radical de algunas vertientes de la Bauhaus, priorizando la cohesión social. En la carta se ve que para 1948, dos años después de la muerte de Moholy-Nagy, Kepes ya estaba madurando su propia visión sobre temas que compartió con su difunto maestro. Por su parte, durante la década de los sesenta, Goeritz conoció a Sibyl Moholy-Nagy.<sup>124</sup>

Pero esta visión de la cohesión social “a la americana”, formada en el contexto de la Guerra Fría, llevaba a Kepes a enfatizar la necesidad de una relación armónica con el entorno por medio del intercambio entre arte y ciencia, no era plenamente compartida por Goeritz. Más que encontrar la unidad en una combinación de arte y ciencia al servicio de la integración armoniosa, Goeritz promovió la necesidad de una dimensión espiritual por medio de un servicio (utilidad y misa)<sup>125</sup>; por eso muchas de sus intervenciones con luz fueron dentro de entornos religiosos (iglesias, catedrales, conventos y sinagogas). Para esas intervenciones, Goeritz colaboró con arquitectos

---

<sup>124</sup> Sobre la relación entre Goeritz y Sibyl Moholy-Nagy, Carlos Raúl Villanueva (ICC, correspondencia, Villanueva, 1970), en una carta fechada el 9 de octubre de 1970 le escribe que “en [Nueva York] con Sibyl Moholy-Nagy hemos hablado mucho de ti [Goeritz] y la posibilidad de encontrarnos en otra oportunidad”. En su agenda de 1967, aparece listada una reunión con ella el martes 28 de febrero y miércoles 29 de marzo como parte de una visita al Museo de Antropología en la Ciudad de México. Posteriormente Goeritz hace un viaje a Nueva York y el sábado 23 de noviembre de 1968 se vuelve a reunir con Sibyl Moholy-Nagy (ICC, Archivo Goeritz, Agendas 1968).

<sup>125</sup> Las referencias religiosas estuvieron también en las piezas más comerciales de galerías, realizadas por Goeritz, por ejemplo, la serie de Salvadores de Auschwitz y los Mensajes, que inicialmente fueron titulados sudarios. Sobre esa serie, Goeritz decía que buscaban transmitir valores espirituales y aclaraba que él no estaba haciendo arte (Josten, 2018).

para producir ambientes que ayudaran a generar emociones de espiritualidad en el usuario-espectador, por medio de diseñar la luz con vitrales y superficies metálicas. Según él, el siglo XX se caracterizaba por una falta de fe, por lo que su objetivo de arte útil era promover valores espirituales. La experiencia estética seguía siendo definida, para él, en los términos del romanticismo alemán y no en los de la ciencia cibernética. El servicio del arte era crear ambientes que estimularan emociones en el usuario, y para ello la luz podía utilizarse como material plástico.

Goeritz enfatizaba la necesidad de artistas moralmente comprometidos con su tiempo. A su vez, su idea de compromiso con el tiempo se manifestó por un interés por el ambiente (*environment*) y que la función social más elevada del arte era promover la espiritualidad. Goeritz resaltó la dimensión religiosa, espiritual y moral del arte, pero a veces no quedan claras las fronteras entre uno y otro concepto. Por su parte, Kepes promovió una moral que se reflejara en una relación saludable y constructiva con el entorno, a partir de una visión por medio de colaboraciones entre distintas disciplinas. En las notas para el Seminario de Estudios Visuales (1964) György Kepes escribió:

El aspecto visual de la realidad es lo importante actualmente por distintas razones: se necesitan nuevos puentes entre el hombre y la naturaleza [...] La respuesta de los artistas, por ejemplo, con nuevos esfuerzos artísticos, son protestas contra la sociedad, pero aún se hacen muy pocos esfuerzos para integrar al arte con la nueva condición del mundo. [...] Los humanos se comunican con otros humanos en canales muy angostos [...] la mayoría de los métodos son prostituidos por el *mass media* [...] El hombre se comunica con otros, de forma emocional, sensual e intelectual. (György Kepes, 11 de febrero 1964. AAA, Writings and Notes by Kepes, *Visual Studies Seminar*, B8.21.)

Kepes y Goeritz compartían la idea de que el arte debe de servir a una función colectiva, y estaban interesados en las problemáticas que empezaban a surgir a partir de la urbanización, el crecimiento de las ciudades y la población mundial. En 1969 Goeritz lo expresa en el texto *Arte y arquitectura* (1969):

Si desde un principio ambos, arquitecto y artista, se concentran en la organización de las ideas, formas y colores –desde la concepción urbanística de los planos generales, hasta los detalles que finalmente crearán el ambiente de la morada del hombre–, alcanzarán sin duda una dimensión superior a la que se presenta en la actualidad, con el fin de dignificar la vida humana.

Sin embargo, estoy convencido de que el fondo del problema no puede resolverse con base en la estética actual, sino que exige una moral colectiva que simplemente hoy todavía no existe. Es precisamente la tarea, tanto del

arquitecto como del artista contemporáneo, el tratar de espiritualizar su época, o sea, de ayudar a encontrar aquella moral, colocando así los cimientos de un arte mayor para el futuro. (Mathias Goeritz, 1969, en Cuahonte, 2015, p. 80, 81)

Como ya mencioné, para Goeritz el arte como servicio era inseparable de una moral colectiva. Pero Kepes, más que desarrollar esa relación, escribió sobre el hombre y su entorno y la necesidad de un balance entre humanos, máquinas y medio ambiente, con una reflexión que traía los desarrollos tecnológicos y particularmente los cibernéticos de manera mucho más clara.

Lo que encaramos ahora son fuerzas destructivas de un tipo completamente nuevo, causadas por el hombre, acumulativas y casi de proporciones cósmicas. [...] Los artistas han empezado a reconocer que su imaginación creatividad y sensibilidades no son ni auto-generadas [self-generated] ni auto-contenidas [self-contained]: pertenecen al más amplio campo medioambiental de la naturaleza con la sociedad. [...] En vez de seguir explorando con aspectos de la forma, los artistas se están haciendo preguntas fundamentales sobre el rol y propósito del arte, y comienzan a encontrar algunas respuestas. (Kepes, 1972, p. 1, 5, 6)

Las prácticas interdisciplinarias de dichos artistas buscaron que el arte se integrara con necesidades propias de su tiempo. Por eso Goeritz en sus textos enfatizaba el compromiso que estos artistas tenían con su entorno:

[L]o más admirable de György Kepes es la maravillosa y abnegada, quizá absurda persistencia con la cual este hombre, a través del conjunto de sus actividades, trata de *salvar el mundo*, al querer crear una atmósfera limpia y justa, siempre en búsqueda de una base sobre la cual los hombres del futuro puedan construir obras que equivalgan a las pirámides o catedrales del pasado. (Goeritz, 1971, p. 71, itálicas en el original)

Según Kepes el arte podía contribuir como una defensa ecológica, pues los humanos tenían la competencia para corregir el desastre ecológico que se avecinaba. Por eso en el simposio *Art in Civic Scale*, concluyó que, si no se cambiaba el rumbo, enfrentaríamos una tragedia ecológica. Para Kepes, en 1971, limpiar nuestros ríos y nuestro aire serían los monumentos del siglo XX, por eso convocó a los artistas a participar en la sociedad de forma constructiva (Kepes, 1971, AAA, Kepes Collection, Symposium on Art in Civic Scale, B9.16-17).

## 6.5. Correspondencia y colaboraciones



La correspondencia entre Kepes<sup>126</sup> y Goeritz es testimonio de la relación de respeto e intercambio entre ambos autores.<sup>127</sup> Goeritz le escribió a György Kepes que sus visiones eran muy cercanas (AAA, Correspondencia, Goeritz, B3.21). Ambos compartieron la idea del artista como agente social, donde la práctica de enseñanza fue central pues vincula arte con ética, ambiente y contemporaneidad. Kepes, a su vez, invitó a Goeritz a colaborar en el CAVS del MIT para su apertura en 1967. Debido a sus compromisos por *la Ruta de la Amistad*, Goeritz rechazó la propuesta de colaboración de Kepes, pero aclarando que:

Me encantaría colaborar contigo, tus proyectos me interesan enormemente. Después de leer tus ensayos sobre el uso creativo de la luz “Creative use of light” and “Reshaping our environment”, pienso que yo [Goeritz] realmente sería la persona ideal para este tipo de colaboración, pues son los problemas que también más me interesan. (Goeritz, 1967, AAA, Kepes Collection, Correspondencia, Goeritz, B3.21)

Goeritz enfatizó la proximidad que percibía entre la perspectiva de Kepes y la suya. Buscó establecer una cierta complicidad al subrayar su condición de extranjero u *outsider* dentro del campo artístico mexicano:

Me da mucha felicidad darme cuenta de que no hay una sola oración en tu artículo con la cual no esté de acuerdo, al contrario, de forma muy frecuente estoy usando argumentos muy parecidos para mis discusiones y seminarios, pero desafortunadamente no hay muchas personas en este país [México] que piensen o sientan de esa manera. Sigo siendo un “outsider” especialmente dentro de los artistas y a veces me atacan duramente. (Goeritz, 1967, AAA, Kepes Collection, Correspondencia, Goeritz, B3.21)

Goeritz le comentó que hablaría con el director de la ENA, para encontrar personas que puedan colaborar con él, lo cual facilitó la relación posterior entre Kepes y la UNAM.

De cualquier manera, voy a hablar con el director de la Escuela de Arquitectura para ver si podemos encontrar a dos personas para recomendártelas. Me encantaría poder ir yo mismo allá, pero recientemente acepté el cargo como “asesor artístico”] del Comité Cultural Olímpico para las OLIMPIADAS, que se llevarán a cabo en México en octubre de 1968. Ésta se puede convertir –o al menos eso espero– en una oportunidad para llevar a cabo cosas importantes en ese mismo espíritu. Pero de cualquier manera, quiero que sepas que estoy muy interesado en poder ir en cuanto esté libre de moverme, pues cualquier

<sup>126</sup> En la colección de Kepes en el AAA existe correspondencia entre Kepes y Goeritz, la cual da testimonio de los intereses que compartían al igual que de las invitaciones y colaboraciones que ambos realizaron.

<sup>127</sup> Kepes menciona en otras de sus cartas, que debido a su ilegible letra escribía toda su correspondencia a máquina. La dimensión institucional y la letra ilegible de Kepes dieron como resultado que, al ser mecanografiada toda su correspondencia, guardara una copia de carbón de sus cartas enviadas. Probablemente se las dictaba a su secretaria en MIT y, por eso, casi todas sus cartas están escritas sobre papel membretado del MIT y firmadas por él como director. En contraste, las cartas que Goeritz escribió a Kepes, están escritas a mano y sin membrete de la UNAM.

cosa que tu [sic] hagas o logres en el sentido de tu “propuesta para colaboración” me interesa inmensamente y estaré agradecido si me informas de tus exploraciones y resultados. Gracias por tu amabilidad e interés, Los mejores deseos, Mathias Goeritz. (Goeritz, Carta a György Kepes, 1 de mayo, 1967, AAA, Kepes Collection, Correspondencia Goeritz, B3.21)

En 1967, los alumnos de arquitectura de la UNAM de primer año, por gestión de Goeritz y otros maestros, realizaron un viaje a la exposición de Montreal 67, y en el viaje de regreso visitaron Boston y Nueva York. Cuenta Luis Solís Ávila (Entrevista del 13 de julio, 2017) que, por iniciativa de Goeritz, cuando estaban en Boston, pasaron al MIT a ver a Kepes. Hablaron con él y les dieron un recorrido por los laboratorios.

El 9 de febrero de 1972 Kepes le agradeció a Goeritz el envío del número de la revista *Arquitectura México* dedicado a su obra y le propuso la posibilidad de organizar una conferencia suya en el MIT, aunque aclaraba que el MIT era “demasiado pobre para invitarlo para una sola ocasión, pero que, si iba a Estados Unidos, sería un placer poder tenerlo en Massachusetts” (Kepes, ICC, Correspondencia, György Kepes, 1972).

La colaboración entre Kepes y Goeritz se dio también a partir de las publicaciones. La premisa básica del libro de Kepes *Education of Vision* proviene de la relación entre arte y ciencia concebida por Klee y Kandinsky cuatro décadas antes, pero que Kepes aprendió con Moholy-Nagy. Para Kepes, la educación visual comenzaba por hacer consciente la percepción. Percibir una imagen era participar en un proceso de formación, nuestras experiencias visuales se forman a partir del mundo alrededor de nosotros (Kepes, 1965). *Education of Vision* fue uno de los libros que, según Lilly Nieto Belmont (Entrevista a Lilly Nieto Belmont, 27 de enero de 2017), era base bibliográfica para las clases de Goeritz.

También fueron muy relevantes las compilaciones *Vision + Value*, en las que Kepes vinculó distintas disciplinas por medio de incluir a diferentes especialistas a partir de conceptos que formulaba como universales. Algunos de los colaboradores incluidos en las compilaciones fueron contactos que Kepes hizo con László Moholy-Nagy cuando ambos vivieron en Londres (Powers, 2019). Kepes realizó ediciones de esos libros en Estados Unidos, Francia, Japón, Hungría, Argentina, entre otros países. Esas compilaciones fueron libros influyentes alrededor del mundo. Los libros de la serie *Vision + Value* lograron materializar e impulsar alrededor del mundo la intención que Kepes impulsó en el CAVS. Kepes buscó integrar el arte en la vida de las personas y usar las estructuras del arte y la ciencia para educar al hombre integral.

Durante finales de la década de los sesenta y los setenta, esas compilaciones fueron muy populares entre los alumnos de arquitectura de la ENA en la UNAM (Entrevista con Lourdes García, 6 de junio, 2018). Goeritz también contribuyó a promover la edición mexicana de esas compilaciones realizadas por György Kepes. La serie de libros fue traducida al español como *La percepción visual y el hombre contemporáneo*. Según entrevistas con alumnos de Goeritz (Entrevista a Luis Solís Ávila, 13 de julio, 2017; Entrevista a Javier Senosiain, 23 de junio, 2017; Entrevista a Lourdes García, 6 de junio 2018) comentaron que casi todos los estudiantes de arquitectura, al menos durante 1967 y 1970, tenían uno de los libros coordinados por Kepes. Los tres libros más famosos en México eran *La estructura en el arte y en la ciencia*, *La educación visual* y *El movimiento: su esencia y su estética*, y cuenta en entrevista Lourdes García (6 de junio de 2018) que se vendían traducidos al español en las tiendas *De todo*, para las cuales Lance Wyman<sup>128</sup> había diseñado su logo e identidad, por recomendación de Goeritz. Según Verónica Devalle (2018), la serie de *Vision + Value* era también muy popular en Chile y Argentina.

Cuando Goeritz escribió un párrafo para el folleto de promoción por parte de Organización Editorial Novaro, el editor mexicano de la serie de libros *Vision + Value (La percepción visual y el hombre contemporáneo)* compilados por Kepes, compartió espacio con Sir Herbert Read, un famoso crítico e historiador del arte y defensor del legado de Moholy-Nagy. Herbert Read promovió la capacidad de la educación artística para desarrollar vínculos entre disciplinas y crear una “sociedad dinámicamente integrada” y consideraba a las compilaciones de Kepes como útiles para la “reintegración de nuestro medio contemporáneo en lo científico, en lo social y en lo artístico” y “uno de los más emocionantes y progresistas logros en el campo de la enseñanza” (Herbert Read, circa 1968-1970, AAA, Folder Printed Material/ Brochures for publications, B10.10) (Fig. 28). En ese folleto promocional de la Editorial Novaro, Goeritz escribió:

Para entender el profundo cambio en los procesos estéticos y establecer la base de una enseñanza que ayude a promover un nuevo tipo de creatividad, se hace necesaria una investigación de los fenómenos naturales y tecnológicos y de los demás fundamentos del diseño actual. LA PERCEPCIÓN VISUAL Y EL HOMBRE CONTEMPORÁNEO es una de las obras que mejor contribuyen a situar al hombre en una posición justa, en la cual el arte y la ciencia, de común acuerdo y abandonado seculares prejuicios, unan sus esfuerzos para reformar

<sup>128</sup> Lance Wyman, amigo de Goeritz, y a quien considera como un mentor, narra que ese logo era una especie de homenaje a Mathias Goeritz (MUAC, 2014). El capítulo sobre las mentorías aborda la relación de Wyman con Goeritz.

y enriquecer nuestra visión del mundo y de la vida. Kepes y sus colaboradores han logrado una síntesis revitalizadora. (Mathias Goeritz, Circa 1968-70 Kepes Collection, AAA, Folder Printed Material/ Brochures for publications, B10.10)<sup>129</sup>

Herbert Read también era incluido para la bibliografía de distintas clases en la ENA, como por ejemplo en la bibliografía de los seminarios de Teoría y análisis de 1960-1964, donde también aparecen los libros de László Moholy-Nagy y György Kepes. Fue un activo promotor de la educación artística como espacio para la promoción del ser humano creativo.



Figura 28. Material Publicitario de la serie “La percepción visual y el hombre contemporáneo” de la Editorial Novarro S.A. s.f. Autor desconocido. Fuente: AAA, Kepes Collection. Printed Material/ Brochures for publications, B10.10. Copyright Juliet Kepes.

En Argentina, esas redes inspiradas en los libros de *Vision + Value* fueron en gran medida promovidas por Tomás Maldonado<sup>130</sup> quien era profesor en la Escuela de Diseño de Ulm (Alemania Federal). Maldonado también colaboró en las compilaciones de Kepes (*Education of Vision*) y fundó la revista *Nueva Visión*, traducción de parte del título del libro de Moholy-Nagy. Según Lilly Nieto (Entrevista a Lilly Nieto, 27 de enero, 2017), Goeritz usó el ensayo de Tomás Maldonado *Design Education, Student Work, Visual Design Courses at M.I.T.* -incluido en *Education of Vision* (1965)- para sus clases en la ENA. En ese ensayo, Maldonado aborda el reto de la educación del diseño y plantea

<sup>129</sup> Material promocional para la edición mexicana de las compilaciones *Vision + Value* series, de György Kepes, organización Editorial Novarro, S.A. Kepes Collection, Smithsonian Archives of American Art, *Vision + Value*.

<sup>130</sup> Para más información sobre la influencia del neoplasticismo, constructivismo y la Bauhaus en la educación del diseño en Argentina ver Devalle (2018).

que la enseñanza es un campo que contribuye a definir los objetivos y características de cada disciplina, estabilizando y consolidando la misma, y por eso contribuye a formar la identidad de ese campo. En ese texto, Maldonado incluye imágenes de los estudios realizados por los alumnos a partir de la clase de *Luz y Color* de György Kepes en MIT. Esos estudios son ejercicios en fotografía blanco y negro y representan patrones orgánicos y geométricos, en ocasiones de formas repetidas, o de estructuras en contraste con el fondo con el motivo del círculo, el punto y la repetición. Las imágenes formadas por material foto sensible están hechas a partir de la luz y su contraste. También contiene la representación fotográfica de los ejercicios de los alumnos a partir del curso sobre *Forma y Diseño*. Ese curso fue fundado e impartido por György Kepes, pero para ese libro el curso fue impartido por Richard Filipowsky. Las fotos de los ejercicios tridimensionales son de Nishan Bichajian y consisten en estructuras geométricas claras con texturas repetidas en forma de patrones sobre fondo negro.

Cabe aclarar que, aunque Goeritz impartió en escuelas de arquitectura su clase de Educación visual, después llamada Diseño I y II, partía del manejo de elementos básicos para la resolución de problemas desde una “sensibilidad artística”. Era una clase de diseño básico o fundamentos del diseño. Por eso, él dijo que su clase en inglés se traduciría como diseño (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964, AAA). Al final de su vida, Goeritz recibió condecoraciones como pionero en la educación del diseño y no como pionero en la educación de las artes (Josten, 2018).

Para Maldonado, la educación del diseño podría contribuir a visibilizar las condiciones precarias y falta de claridad del estatus social en las que ejerce el diseñador (Kepes, 1965, p. 124). Parte del problema, según Maldonado, es que la palabra diseño, al igual que educación, debido a su ambigüedad, se ha corrompido, y por eso inicia su ensayo preguntando qué es la educación del diseño. Maldonado concluye que si analizamos los productos de las actividades humanas a los cuales llamamos diseño, todos ellos no solo representan una actividad sino una capacidad, y esa capacidad puede llamarse “creativa”. La dificultad –según Maldonado– es que la palabra creatividad también es una palabra ambigua y corrupta, pues algunos la confunden con autoexpresión, equiparándolo al proceso de liberación de aspectos inhibidos de la personalidad. En otras palabras, cualquier persona capaz de expresar su personalidad es una persona creativa, lo que Maldonado rebate diciendo que no, “pues ninguna capacidad de expresión puede remplazar el conocimiento y experiencia requeridos para

la creación de un objeto específico” (Maldonado en Kepes, 1965, p. 122). Maldonado señala que el enunciado de que las personas expresivas sin inhibiciones son personas creativas no se sostiene: “La creación es un acto de revuelta en ciertos aspectos, pero a la vez también es resultado de un oficio instrumental adquirido” (Maldonado en Kepes, 1965, p. 122). Por eso Maldonado argumenta que la educación del diseño “no puede ser ni social ni culturalmente indiferente, porque el diseño no es indiferente, la educación del diseño es educación de la creatividad responsable” (Maldonado en Kepes, 1965, p. 122).

Josef Albers, en su conferencia *On Education* (1945), también defendió la idea de que “educar es ajustar el individuo como un todo a la comunidad y sociedad” y que eso se consigue “descubriendo y desarrollando habilidades y relaciones humanas.” Para Albers y para Maldonado la expresión, como un balbuceo, no es en sí misma creativa, pues la creatividad necesita del desarrollo de habilidades al igual que de una responsabilidad social (Albers, 1945). La expresión personal o el pensamiento divergente, es decir, la capacidad de imaginar distintas soluciones o respuestas a un problema o circunstancia, son ingredientes para la creatividad, pero no puede existir creatividad sin habilidades adquiridas, de ahí la relevancia de la educación visual o del diseño.

Como ya se ha señalado, los arquitectos Lilly Nieto Belmont (27 de enero, 2017), y Guillermo Díaz Arellano (14 de noviembre, 2018) describieron la clase de Goeritz como “un baño de libertad”. Cabe aclarar que, aunque el ambiente se caracterizara por la motivación, en palabras de Goeritz, la clase estaba sujeta a convenciones y ejercicios acotados con temáticas, materiales, objetivos y tiempos específicos. Es decir, no había completa libertad, pues el método era resolver problemas a partir de instrucciones acotadas.

El primer ejercicio lo harán utilizando la forma en un solo plano y sin color, es decir manejando solamente el blanco y el negro. A partir de una forma geométrica simple, (forma que el alumno escogerá de acuerdo con sus inclinaciones particulares) se harán sobre ella una serie de cortes que den por resultado varias formas diferentes, que sin embargo, y esto es importante, deberán mantener la unidad de la forma inicial; con ellas se harán diferentes ensayos de construcción buscando siempre el mejor equilibrio entre ellas y el espacio. Después agregaremos el color como problema pero sin abandonar las dos dimensiones.

Pasaremos luego a la forma en tres dimensiones e iremos gradualmente aumentando los elementos que deberán enriquecerla. (Goeritz, Plan para el

Taller de Diseño básico de la ENA, s/f. procedencia David Miranda, archivo Daniel Goeritz)

Es decir, las restricciones (instrucciones acotadas) eran estructuras para desarrollar el pensamiento creativo. En este sentido, Goeritz estaba de acuerdo con el pensamiento de Albers en cuanto a que no toda expresión es creativa, pues depende del desarrollo de habilidades, a partir de la solución de una problemática en un contexto. Al parecer, ambos convenían en que no era necesario apegarse demasiado a convenciones históricas, pues casi nunca mostraba a sus alumnos ejemplos de obras de arte o arquitectura, antes de los ejercicios. El objetivo era no generar un prejuicio en los alumnos, pues ellos debían resolver los retos desde experiencias propias, de la misma manera que la Bauhaus buscaba no ser una educación basada en referencias históricas sino en la experiencia directa y comprensión de los materiales y la función.

En el vínculo entre ambos artistas, fue importante también la construcción de redes institucionales. El contacto entre Goeritz y Kepes probablemente influyó en la visita de Kepes a la UNAM. Durante el verano de 1970, del 8 al 10 de julio, se llevó a cabo una serie de conferencias de György Kepes en la ENA. Se impartieron en inglés con traducción simultánea, bajo los títulos “New Creative Objectives”, “Language of Vision” y “Light in Art”. La invitación a Kepes se realizó por medio de la entonces recién inaugurada División de Estudios Superiores. Antonio Peyrí (Jefe del Departamento de Diseño Arquitectónico de la ENA) le dio a Kepes completa libertad en cuanto al número y temáticas de las conferencias (Fig. 29). Debido a la ocupada agenda de Kepes, las fechas cambiaron varias veces. En parte debido a esos cambios, por la necesidad de cuadrar los compromisos en la apretada agenda del húngaro, Goeritz no pudo recibir a Kepes en México, pues en ese momento se encontraba en el Aspen Institute for Humanistic Studies (AIHS), con Herbert Bayer.



Figura 29. Brochure conferencias UNAM, Kepes 1970. correspondence, UNAM; Imagen #33, Diploma UNAM, Awards, certificates and medals, Imagen #34, Kepes Collection, AAA. Copyright Juliet Kepes.

Ambos lamentaron no poder encontrarse durante ese verano en México, aunque tenían la esperanza de verse en un futuro próximo en el AIHS, en el que los dos colaboraban, pero tampoco pudieron verse ahí durante ese año. El 15 de junio Goeritz le escribió:

Antes de salir [de México] escuché que finalmente irías a la Ciudad de México en julio y estaba terriblemente triste de que –otra vez– no podría verte. Como sabes, siempre he tenido la esperanza de verte en México; pero a principio de año, antes de saber de tu llegada, recibí una invitación para ir a Aspen, Colorado, como artista residente durante dos meses, y acepté. Puedes imaginarte cuán apenado estoy de no poder estar allá. Una semana antes de partir, hablé con el arquitecto Antonio Peyrí, con el director de nuestra escuela de Arquitectura, y con otras personas, para pedirles que te dieran mis saludos, te recibieran y pasearan para que vieras cosas que podrían interesarte. Espero que tengas un viaje maravilloso y que pueda verte pronto. (Goeritz, Carta a György Kepes, 15 de junio, 1970, B3.21)

Previo a las conferencias, por medio de correspondencia, Goeritz y Kepes trataron de promover una agenda conjunta en cuanto a la importancia de la educación visual y el arte que se relaciona con problemáticas propias de su tiempo. Esa agenda estuvo mediada por el interés de ambos con respecto a la luz y el paisaje, la tecnología, el humano y la naturaleza.

En el otoño de 1970, en un folleto del entonces recién creado Centro de Promoción y Extensión Académica (CEPA) que era parte de la ENA, publicó un folleto con una sección llamada “cartas del extranjero” en el cual incluyeron una carta de György Kepes y otra de J.E. Slater, el presidente del AIHS. La carta de György Kepes dirigida al entonces director de la ENA, el Arq. Raúl Torres Martínez, se publicó en original con



traducción al español, de manera que todos los alumnos pudieran leer el agradecimiento de Kepes:

Me gustaría tomar esta oportunidad para decirle qué tan hondamente aprecié el concederme un diploma honorario como sorpresa después de mi última plática. Me sentí igualmente honrado al pedirme que fuera consejero de la Escuela [sic] y espero que esto realmente se convierta en realidad. Me impresionó y, sinceramente, me afligió grandemente su situación, ya que nunca me imaginé que una escuela de Arquitectura existiera en tan gran escala. Me parece que la mayor dificultad y problema está en este increíble número de estudiantes y como consecuencia número de profesorado. El mayor problema que hay que resolver bajo estas circunstancias es el establecimiento de una comunicación significativa para que exista una retroalimentación adecuada a sus objetivos educacionales. En esta forma el tremendo tamaño de la escuela es un gran obstáculo. Pero también tienen un gran potencial que ninguna otra escuela tiene, ya que esta gran reserva de estudiantes con un campo amplio de intereses permitiría una estratificación o diferenciación de la escuela, que en una escuela relativamente pequeña, no se podría ni siquiera considerar. Si Arquitectura y Urbanismo padecen bastante por la modificación de objetivos y métodos en este momento de la Historia, podrían tener la oportunidad de hacer un esfuerzo iniciador en la creación de un tipo de federación de ideas educativas que podría ser un ejemplo al mundo. Ojalá tenga yo la oportunidad de conocer más detalles sobre su proceso educacional y haré lo mejor para comentar y responder cuando usted pueda comunicarme sus problemas.

Me gustaría cerrar diciéndole de nuevo qué tan profundamente aprecié mi oportunidad de conocerlo, de conocer su escuela y su país, y ojalá que en un futuro cercano tengamos la oportunidad de re-encontrarnos. Si usted viniera a este país [Estados Unidos], espero que me visite. Sinceramente, György Kepes. (Kepes, 1970, AAA, Printed Material / Brochures for Schools, B10.11)

En la carta que Goeritz le envió a Kepes desde Aspen Colorado, el 17 de julio de 1970, después de su visita a México le escribe:

Espero que hayas tenido una buena e interesante estancia en México. ¿Te llevaron de paseo a ver todas las cosas que querías ver? Hay varios lugares y personas que me hubiese gustado que vieras, pero no sé si tuviste tiempo suficiente para ver las que le sugerí al arquitecto Peyrí que te mostrara, por su directa relación con la LUZ. De hecho, hay dos composiciones de escultura "ambiental" [*environmental sculpture*] que me hubiese gustado discutir contigo. Por eso espero que tengas la oportunidad de regresar. Si necesitas algo, o estás interesado en saber más detalles, con placer puedo conseguirte la información y mandarte fotografías o diapositivas de lo que necesites. (Goeritz, 1970, AAA, Kepes Collection, Correspondencia, Goeritz B3.21)

Kepes le respondió a Goeritz manifestándole su interés por regresar a México y disculpándose por no poder haberse reunido con él en Aspen y reiterando su interés por invitarlo a colaborar con el CAVS.

Me da mucha pena no poder reunirme contigo en Aspen, pero uno solo tiene un cuerpo, y es un poco difícil manejarlo en un lugar y aún más difícil transportarlo por el mundo.

Todavía espero que un día puedas venir con nosotros al centro [CAVS] como habíamos planeado. Estoy interesado en conocer tus compromisos para saber si tenemos la posibilidad de secuestrarte acá por un tiempo. Calurosos y amistosos saludos, György Kepes. (Kepes, 1970, AAA, Correspondencia, Goeritz, B3.21)

La preocupación sobre la relación entre el arte y el medio ambiente era uno de los intereses de Kepes para acercar el arte con las ciencias y, por medio de un compromiso emocional generado a partir del arte, cambiar las percepciones para mejorar esa relación.

En la *Editorial* (1971) que Goeritz dedica a Kepes, lo describe como “el pintor, fotógrafo, diseñador industrial, maestro, editor y organizador de seminarios de estudios superiores que han contribuido a aclarar mucho –muy especialmente en los campos de la luz y el movimiento– sobre el “ambiente” (*environment*) que nos rodea” (Goeritz, Editorial, 1971, p. 71). Para ambos la luz y el movimiento eran los temas bases para modificar el ambiente que influye en la percepción del usuario-espectador.

Una de las constantes preocupaciones de György Kepes era la caótica relación entre el ser humano y su entorno. Creía que, por medio de conjuntar la ciencia con el arte, se podría encontrar soluciones para promover una relación saludable con el medio ambiente. Por esa inquietud, realizó compilaciones como *Arts of the Environment*, (1972). Mientras Goeritz planteaba la necesidad de una “moral colectiva”, para Kepes era necesario establecer puentes entre los humanos y la naturaleza, y la solución era una ética del hombre con su entorno, pues el problema era el defecto moral de concentrarnos en los objetos –más que en las relaciones entre personas (mediadas por objetos) – y sus efectos en nuestras vidas. En una carta del 30 de junio de 1970, Kepes le escribe a Goeritz que:

como sabes tengo mucho respeto por tu obra y tenía muchas ganas de poder verla, tal vez con tu compañía. Todavía tengo un número de fotografías blanco y negro de tus obras que planeo publicar en mi próximo libro: *Light in Art and Architecture*. Este libro, el cual ha tardado más que cualquier otro de los libros que he escrito, ha tenido que posponerse debido a otros compromisos, pero he retomado el trabajo en él y espero que tendrá mejor suerte para poder llevarlo a enfoque. Te deseo un tiempo muy próspero de trabajo en Aspen y espero que un día puedas visitarnos y tal vez –si todo sale bien– pueda ser por un periodo más largo. Cuando regreses a México, si no es mucho pedir, si tienes tres o cuatro diapositivas a color de tu trabajo reciente, estaré muy agradecido si

puedes mandarlas, pues me gustaría usarlas para algunas conferencias que impartiré en Europa este otoño. Con agradecimiento, György Kepes. (Kepes, 1970, AAA, Kepes Collection, Correspondencia, Goeritz, B3.21)

Por su parte, Goeritz en *Arquitectura México* promovió artistas internacionales alineados con su visión del arte como servicio y por eso el número 105 de la revista *Arquitectura México* se dedicó a György Kepes y el CAVS. En la *Editorial*, Goeritz escribe que:

Entre los artistas actuales se encuentran unos cuantos, cuya obra personal es relativamente poco conocida o apreciada, pero cuya importancia dentro del mundo y para el mundo actual está creciendo continuamente; y, por cierto, esta obra estará mucho menos sometida a cambios en el juicio, ya que en ella predomina, por lo menos, el elemento de un SERVICIO a la comunidad. (Goeritz, 1971)

En ese número de *Arquitectura México*, György Kepes escribió sobre su proyecto del CAVS en el MIT. El texto abre comunicando que “el arte y la ciencia se complementan; juntos constituyen el horizonte entero de la vida mental creativa” (Kepes, 1971, p. 114). La ciencia, para ser capaz de ver el mundo como un todo interrelacionado, puede apoyarse en el arte, pues “los artistas comprenden y sienten intensamente la relación del todo con sus partes; esto proviene de su elevada comprensión sensorial de ritmo, módulo, forma y estructura” porque “El común denominador de la expresión artística, es la reunión de una visión, dentro de una forma consistente” (Kepes, 1971, p. 114).

Kepes aclaró que la esencia del CAVS era poder establecer un diálogo creativo entre artistas y científicos, los dos aspectos vitales de la vida cultural. Remató diciendo que, en un mundo de especialidades, esos intercambios son raros, pero que el centro está comprometido con esa misión. Otra vez el húngaro enfatizaba una estructura de intercambio internacional interdisciplinario para compensar por las visiones especializadas. Kepes formó parte de los artistas, intelectuales e investigadores invitados al viaje por las islas griegas que fue convocado por el arquitecto Constantinos Doxiadis. En ese encuentro, la amistad entre Marshall Mc Luhan y Buckminster Fuller influyó en que concibiera a las ciudades como organismos complejos. El viaje facilitó la revista *Ekistics* y sus posteriores encuentros, mostrando la importancia de los intercambios globales entre disciplinas y sus consecuencias en la innovación en el conocimiento (Wigley, 2001).

## **6.6. El vínculo con Herbert Bayer**

En este capítulo, se ha argumentado que una de las características que vinculan a la educación visual de Goeritz con el lenguaje de la visión de Kepes, la nueva visión de

Moholy-Nagy y la práctica creativa de Herbert Bayer fue que esos “artistas totales” pensaban que el arte era una forma de afinar los sentidos y desarrollar distintas capacidades por medio de las cuales podían contribuir a un mundo mejor.

El término “artista total” fue usado como parte del título del libro que Ida Rodríguez Prampolini publicó sobre Herbert Bayer: *Herbert Bayer artista total* (1974). La intención fue hacer visible el perfil de un artista que, debido a que domina los elementos básicos de la imagen, tiene conciencia de los procesos, los materiales, los sentidos y las problemáticas de su época, es capaz de desempeñarse con éxito y de forma propositiva e innovadora en distintos medios. Ese perfil de artista, el cual propone soluciones útiles a necesidades específicas de su época, era el que Goeritz y Rodríguez Prampolini buscaron visibilizar y popularizar (Rodríguez Prampolini, 2016).

Albeeta & Tortajada (2010) mencionan a Herbert Bayer y Moholy-Nagy como artistas que, como venían del constructivismo, intentaron ir más allá del arte por el arte, y fomentaron una práctica artística más activa y comprometida con su sociedad. En el ensayo “Dynamic Paths Of Thought, Exhibition Design, Photography and Circulation in the Work of Herbert Bayer”, el historiador francés Oliver Lugon desarrolla la relación entre el interés por la luz y el cine como algo que unía al movimiento del cuerpo y la percepción con el diseño de exhibiciones. Tanto Moholy-Nagy como Herbert Bayer, György Kepes y Mathias Goeritz diseñaron exhibiciones, una práctica que une al diseño de luz, con el diseño de recorridos, es decir, ambientes que integraban al espectador con su movimiento y cuerpo entre las obras. (Albera & Tortajada, 2010, p. 118).

Uno de los intereses de Bayer en cuanto al diseño de exhibiciones fue que por medio de realizar un diseño de la circulación e influir en el recorrido de los espectadores, los artistas podrían influir en sus mentes (Lugon, 2010, p. 133), parecido a lo que Goeritz propuso sobre que diseñando la luz de un ambiente se podía influir en las emociones del usuario.

Hasta donde fue posible conocer en esta investigación, la relación entre ambos comienza en 1968, y queda por fuera del período que esta tesis toma como objeto central. Sin embargo, ese vínculo señala cuestiones importantes respecto al concepto de arte de Goeritz y su relación con la sociedad. Para el proyecto de la *Ruta de la Amistad*, Herbert Bayer representó a Estados Unidos y Austria con *Muro articulado* (1968). Tiempo después, Bayer y Goeritz colaboraron en piezas como *La osa mayor* o

el mural dorado *Sin título*, de 1979. En el texto que Goeritz (1970) escribió sobre la *Ruta de la Amistad* menciona que en febrero de 1968 invitó a Herbert Bayer –quien tenía experiencia previa en proyectos de esas complejidades– a que criticara el proyecto y lo ayudara con asesorías. De acuerdo con Goeritz, en los momentos más críticos del proyecto, fue Herbert Bayer quien le dio el coraje para seguir adelante y no abandonarlo. En ese texto indica que le daría a Bayer el primer lugar, porque en su opinión era la escultura más exitosa. Debido a que Bayer la diseñó a partir de un plan lógico con elementos prefabricados, su instalación fue rápida, sencilla y su costo menor. Según Goeritz en *'The Route of Friendship': Sculpture*, esta fue una solución muy inteligente a la construcción a partir de prefabricados (Goeritz, 1970, p. 405).

La relación entre Mathias Goeritz y Herbert Bayer, después de la *Ruta de la Amistad*, continuó a partir de los distintos viajes que Bayer hizo a México y los que Goeritz hizo a Estados Unidos y Europa. Una institución donde ambos colaboraron, y también Kepes, fue en el AIHS<sup>131</sup>; ahí ambos decidieron enfocarse en nuevos temas de actualidad e interés social desde la década de los setenta (Mac Masters, 1990, p. 4), para crear conciencia sobre la relación entre el ser humano, el medio ambiente y la destrucción de la naturaleza. Sobre Herbert Bayer, Goeritz escribió:

Como hay periodos largos en su vida en que sus innovaciones más sobresalientes se encuentran en otros campos, llegué a la convicción que es Bayer el que, más que nadie, ofrece la imagen del artista total, por abarcar con su obra, siempre de altísima calidad, todas las artes llamadas bellas, aplicadas o impuras.

En una época individualista y de especialización esta postura es, sin duda, impopular, pero se vislumbra en todas partes un cambio fundamental hacia la socialización, en la cual el artista estará obligado a abandonar su independencia. No creo que se acabe ni deba acabarse totalmente el tipo del individuo creador aislado, comparable al monje contemplativo; pero más y más artistas se convertirían en “monjes activos” que tratan de participar en el ambiente que nos rodea, al servir a la sociedad. La vida artística de Herbert Bayer ofrece el ejemplo convincente, no solamente de la validez, sino de la NECESIDAD del artista en la sociedad. En toda su obra predomina un sentido constructivo. (Goeritz, 1972, publicada en Cuahonte, 2015, p. 290, 291)

---

<sup>131</sup> En el texto que Goeritz escribe sobre Bayer (1972) menciona que para entonces Bayer llevaba viviendo y trabajando en Aspen más de 30 años.

Por la correspondencia de Goeritz a Lance Wyman<sup>132</sup>, se entiende que Wyman, Goeritz y Bayer se veían cuando Goeritz iba a Estados Unidos. En una carta, Goeritz le envía a Wyman una postal de Herbert Bayer y Wyman le responde que recibió la bella postal de Bayer y que, si sigue con él, le diga que le encanta su postal de círculos y cuadrados (Wyman, 7 al 23 de febrero, 1974, ICC, correspondencia). Goeritz visitaba a Lance Wyman y su esposa Neila al igual que a Herbert y Joella Bayer cuando iba de viaje a Estados Unidos. En la correspondencia de Goeritz a Wyman, se entiende que las dos parejas eran amigos queridos por Goeritz. En otra postal, Wyman menciona que él, Neila (esposa de Wyman) y Stacy (hija de Wyman y ahijada de Goeritz) fueron a la exhibición de Herbert Bayer en la Marlboro Gallery. Wyman dijo que “se le veía muy bien a Bayer y el espíritu de la obra era bueno” (Wyman, 23 de enero, 1979 ICC, correspondencia). No hay correspondencia entre Goeritz y Bayer en el Archivo Cabañas ni en el archivo de Bayer en Arizona, pero en el archivo CENIDIAP existen recibos de obra de Bayer en la galería Mer-Kup donde Goeritz era el intermediario de esa relación (De Kuper, 1981, CENIDIAP, Folder Herbert Bayer). La última pareja emocional de Goeritz, Estela Treviño, quien firmaba sus textos como Bambi, realizó distintas notas sobre Herbert Bayer en la sección de Cultura del periódico *Excelsior* (Bambi, 1985, CENIDIAP, Folder Herbert Bayer; Bambi, Sin fecha, CENIDIAP, Folder Herbert Bayer).

Aunque en los textos escritos durante la década de los sesenta, Goeritz pareciera tener una posición más radical contra el arte por el arte, en el texto de 1972 que le dedicó a su amigo Herbert Bayer dejó en claro su admiración por el artista: “La pintura (que Bayer nunca abandona) funciona como catalizador que le sirve para coordinar y enriquecer sus invasiones en todos los otros campos. Es el elemento poético e irracional el fundamento de toda creación artística” (Goeritz, 1972 en Cuahonte, 2015, p. 291). ¿El arte por el arte era un espacio de experimentación para el arte útil? Pareciera que, durante los setenta, Goeritz logró conciliar en sus textos la práctica del arte útil con la del arte por el arte, como actividades complementarias del artista total, tal vez en tanto que el arte por el arte era útil para al arte como servicio como espacio de reflexión y experimentación.

---

<sup>132</sup> Lance Wyman (n. 1937) es un diseñador norteamericano que participó en el diseño gráfico de las Olimpiadas de México en 1968 y ha desarrollado una importante carrera a partir del diseño de íconos e identidades. Amigo cercano de Goeritz, incluyo información sobre su amistad y correspondencia en el siguiente capítulo.

La idea del artista total, que es capaz de trabajar con distintas personas para resolver problemas específicos a partir de una sensibilidad en cuanto al material y la función, era parte de la nueva visión de Moholy-Nagy y el artista total de Herbert Bayer. Esa visión la promovieron Goeritz y Kepes en distintas colaboraciones, seminarios, conferencias y publicaciones, pero también fue un sostén importante de sus colaboraciones con Bayer en Colorado, que se introducen en el siguiente apartado.

## 6.7 Artista invitado en AIHS

En esta sección, quiero detenerme en la colaboración de Goeritz con el Instituto de Aspen y particularmente con Herbert Bayer. Goeritz inició la década de los setenta en el AIHS, compartiendo panel con destacados diseñadores, artistas críticos e intelectuales (CENIDIAP, folder Herbert Bayer, AIHS). Si bien esta colaboración queda fuera del período considerado, me interesa poner en relación la colaboración con el AIHS para subrayar los vasos comunicantes entre las colaboraciones fuera y dentro del país, y la construcción de una perspectiva sobre el diseño y la ciudad que tuvo influencia en su práctica como profesor.

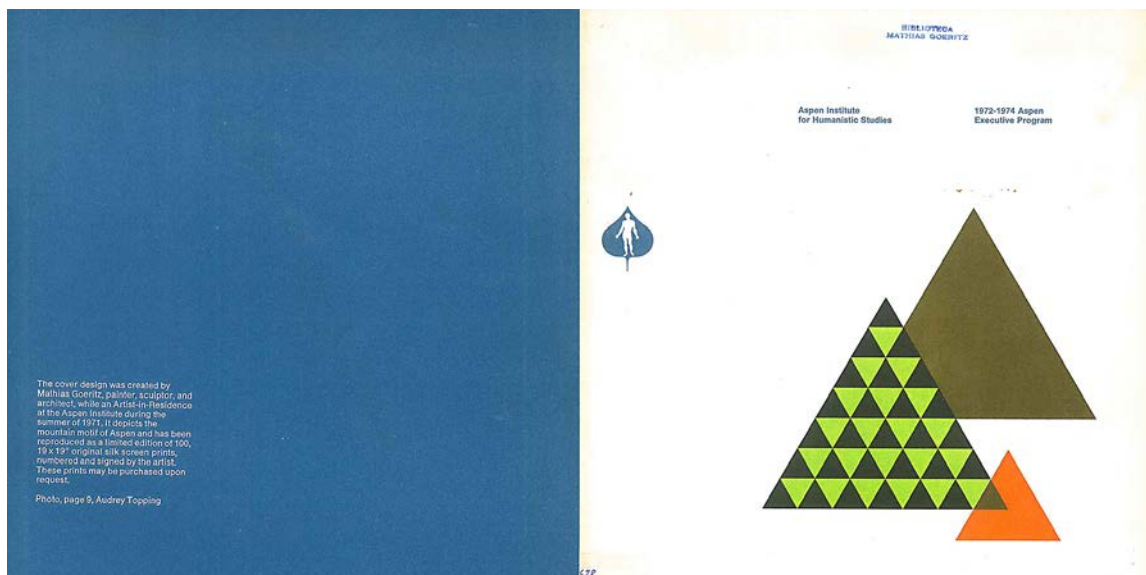


Figura 33. Folleto del programa AIHS 1972-1974. Portada con diseño de Mathias Goeritz. Archivo CENIDIAP, Folder AIHS, Copyright Daniel Goeritz Rodríguez.

Goeritz fue artista invitado en el AIHS durante el verano de 1970, 1971 y 1972. Desde ahí escribió cartas a György Kepes, quien también realizó diversos paneles y seminarios

en esa institución. Herbert Bayer tenía mucha influencia en el AIHS, debido a que colaboró con el Instituto desde que lo fundó Walter Paepcke (Allen, 2002).

En el verano de 1970, Goeritz participó como panelista en un seminario que se llevó a cabo en colaboración con el *International Association for Cultural Freedom*. El tema del seminario fue: “Tecnología, hombre<sup>133</sup> y naturaleza”. La conferencia internacional buscó abordar temas globales desde distintas disciplinas como: artes, diseño, ciencia, filosofía, y desde las visiones de distintas partes del mundo. A continuación, presento fragmentos de un documento ubicado en el Archivo CENIDIAP sobre las ideas abordadas en los distintos eventos del encuentro, que se llevaron a cabo del 31 de agosto al 3 de septiembre. El documento sintetiza las ideas principales que fueron suscritas por la mayoría de los participantes. Se trata de un resumen de las distintas ponencias y mesas de trabajo, y enuncia lo siguiente:

El objetivo fue considerar cómo las sociedades pueden hacer un mejor uso de las tecnologías modernas para las necesidades del hombre, enfatizando que, aunque [el humano] logre no aniquilarse por medio de las armas de destrucción masiva, existe el reto de la destrucción del medio ambiente. Los hombres han usado la tecnología para cambiar su entorno, y aunque ha servido para acabar con hambrunas y pobreza, también las ha generado en otras partes del mundo. (AIHS, International Association for Cultural Freedom, 1970, p. 1, CENIDIAP, Folder Aspen Institute)

El resumen del seminario empezó analizando la manera en que las tecnologías inciden en los procesos sociales, y plantearon que se podía solucionar y generar mayores problemáticas. En las conclusiones explicaban que los artistas son agentes sociales que promueven cambios, por lo cual es importante garantizar sus libertades individuales. De alguna manera, a lo largo del simposio, se defendió el argumento de que la relación ética entre ciencia, tecnología, educación y arte podía contribuir a solucionar los problemas más apremiantes del mundo como la crisis ambiental, el incremento de población, la pobreza y el respeto a las garantías individuales.

Solo por medio de controlar el crecimiento de la población es que las sociedades pueden repartir los beneficios de la tecnología. Más aún, sabemos que el progreso en educación y bienestar son reductores del incremento en población. [...] Se necesitan cambios institucionales en la educación y las artes, en sociedades en desarrollo los cambios pueden realizarse de acuerdo con los valores culturales propios, pero también se necesitan reformas en las sociedades desarrolladas. (AIHS, International Association for Cultural Freedom, 1970, p. 3, Archivo CENIDIAP, Folder Aspen Institute).

---

<sup>133</sup> Así está en el original: “Technology, Man and Nature”.



Finalmente, el simposio concluyó enfatizando la importancia de tomar decisiones éticas y acertadas en cuanto al uso de la tecnología, para evitar que ésta funcione como una herramienta de supresión de las libertades individuales.<sup>134</sup>

La sociedad debe reconocer que las contribuciones de los artistas pueden tomar distintas formas. Por eso reafirmamos que la responsabilidad de los artistas es con su propia obra y la sociedad debe apoyarlos. La libertad de expresión que los artistas necesitan para desarrollar su trabajo debe de reflejar la libertad que se otorga a todos los individuos, y que todos debemos asumir, para que la sociedad funcione. Nada en la nueva tecnología requiere la restricción de las libertades individuales y solo si la sociedad encuentra maneras en que los individuos puedan participar con equidad en la toma de decisiones, las decisiones inteligentes y responsables sobre el uso de la tecnología serán alcanzables. (AIHS, International Association for Cultural Freedom, 1970, p. 5, Archivo CENIDIAP, Folder Aspen Institute).

Goeritz participó en dos mesas de esa conferencia internacional o simposio. La primera fue un panel el lunes 31 de agosto de 1970, con el título *Nature, Technology and the Creative Arts* y el miércoles 2 de septiembre asistió al panel *Ethical and Cultural*. En ambas compartió mesa con Herbert Bayer, Charles Eames, Paul Goodman, Mary McCarthy, Harold Rosenberg, Jonas Salk, entre otros (AIHS, International Association for Cultural Freedom, 1970, pp. 1-5, Archivo CENIDIAP, Folder AIHS).

Como iniciativa del entonces recién fundado Centro de Extensión y Promoción Académica, CEPA, encargado de facilitar intercambios académicos de la ENA, en un folleto (Fig. 34) se publicó la carta del entonces presidente del AIHS, J.E. Slater, agradeciendo que permitieran que Mathias Goeritz asistiera como profesor residente durante ese verano:

2 de septiembre de 1970

Arquitecto Torres Martínez, Director de la ENA, Ciudad de México.

Estimado Arquitecto Torres Martínez: Como presidente del Instituto Aspen para Estudios Humanísticos, quiero expresar nuestra gratitud por haber permitido al profesor Mathias Goeritz representar los conceptos de su escuela de una forma muy efectiva en nuestro instituto durante el verano de 1970, donde fue “profesor-residente”. La Conferencia Internacional en “Tecnología: objetivos sociales y opciones culturales” que se llevó a cabo bajo los auspicios conjuntos de la “Asociación Internacional para Libertad Cultural” y el Instituto Aspen, termina esta semana, y el profesor Goeritz presidió una junta de distinguidas personalidades, [...]. También en sus conferencias de este verano nos dio nuevas perspectivas sobre el aspecto cambiante del arte en la sociedad

<sup>134</sup> En un mundo previo al uso masivo del internet, y las plataformas como Facebook, el Big Data y el uso de tecnología de reconocimiento facial, podemos considerar que el simposio se adelantó a plantear varios problemas que siguen siendo actuales y que incluso se han incrementado.

contemporánea. Espero que pronto tenga Ud. la oportunidad de visitar personalmente el Instituto Aspen. Sinceramente, J.E. Slater, Presidente. (Kepes, AAA, Printed Material / Brochures for Schools, B10.11)

La asistencia de Goeritz al AIHS y sus relaciones internacionales al igual que su capacidad social, sin duda ayudaron a promover las relaciones de la ENA con otras escuelas en Estados Unidos, al igual que las de Goeritz y sus protegidos.

Dos décadas después, en su último año de vida (1990), Goeritz recibió premios como el *México de diseño 1989*, por su labor como pionero de la educación del diseño en México, y en una entrevista sobre su influencia en la educación, declaró que “solo un regreso al subdesarrollo nos salva” y que “no hay futuro por la destrucción ecológica” (Rosales y Zamora, 1990, CENIDIAP, Folder Educación visual). Goeritz mencionó que aprendió sobre la crisis ecológica que hemos estado infringiendo al mundo, dos décadas antes en el AIHS. En otra declaración para *La Jornada* dijo:

Ahora nos viene otra amenaza por la contaminación, por la falta de aliento; el hombre está cometiendo un suicidio al tratar así a la naturaleza y si hace 20 años se comentaba que era demasiado tarde, imagínese ahora. [...] Sólo una vuelta al subdesarrollo que acepte serlo y se asuma como tal podrá eventualmente parar una catástrofe. Regresar a la naturaleza y hacer muchas cosas a mano: no malentender la tecnología y el avance. (Goeritz en Abelleira, 1990, CENIDIAP, Folder Educación visual)

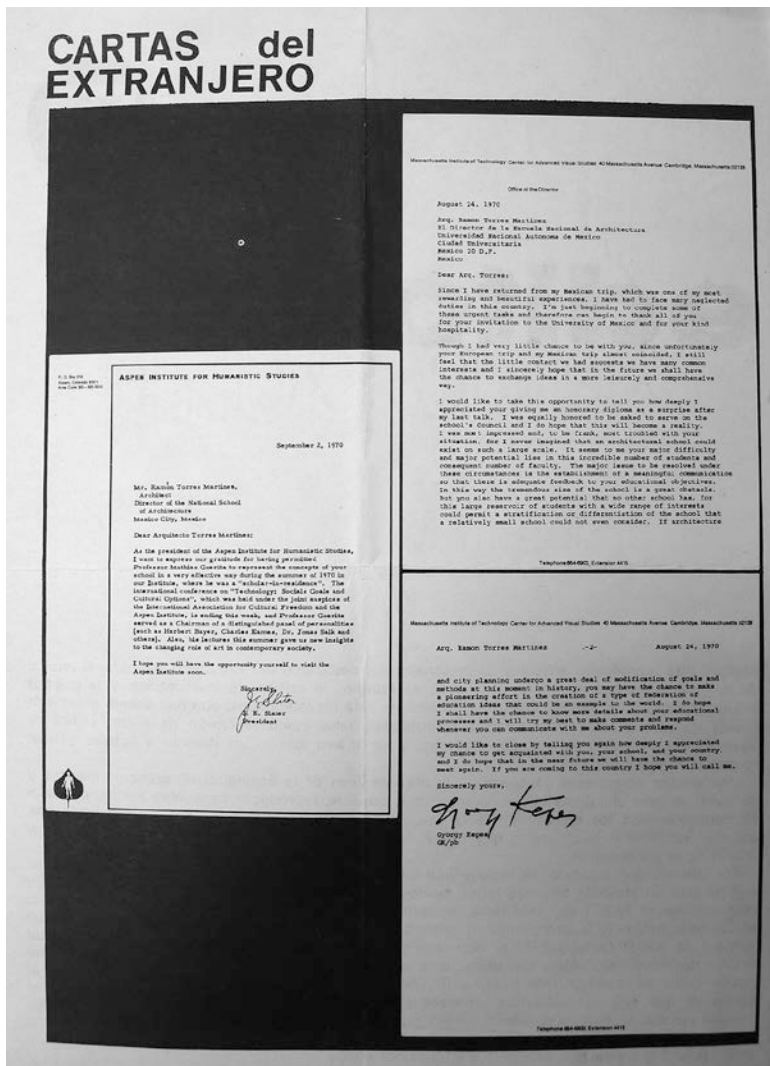


Figura 34. "Cartas del extranjero", Folleto del Centro de Extensión y Promoción Académica (CEPA), ENA, UNAM (1970) Fuente: AAA, Kepes Collection, Printed material, Brochures from schools, B10.11 Copyright Juliet Kepes.

Las distintas estancias que Goeritz realizó en el AIHS contribuyeron a su formación de redes y la incorporación de temas en su práctica artística y de enseñanza (Wigley, 2001). Los temas sobre el arte, el medio ambiente y la luz fueron de interés para Goeritz en parte gracias a una red de contactos internacionales, como su amistad con Herbert Bayer, su contacto con György Kepes, y los diferentes intercambios que llevó a cabo con sus colegas por medio de clases, seminarios, conferencias y publicaciones.

### 6.7. A modo de cierre

La noción de que el arte debe cumplir un servicio unió al Goeritz docente con el Goeritz artista. Bajo ese lema promovió un arte que se relacionara con las problemáticas de su época, que fuese colectivo, pero que no fuera solo de intelectuales para intelectuales. Defendió un arte útil, es decir, un arte cercano al diseño, algo que fue central también en su práctica docente. En esa promoción Goeritz no fue un artista aislado, ya que formó parte de un perfil –siguiendo la influencia de la Bauhaus, adaptada a las necesidades de la posguerra– de artistas que se desempeñaron en distintos medios. Con la educación visual buscaron desarrollar la creatividad y promover la interdisciplina. Ese interés funcionó como un estandarte para visibilizar los beneficios de las sociedades democráticas en contraposición con las autoritarias, aunque en el caso de México esa promoción formó parte de un régimen que se promovía como plural y abierto pero que en realidad era autoritario de un solo partido.

Goeritz formó parte de un perfil de artistas que buscaban vincular el arte con la sociedad y ejercían la enseñanza para promover la creatividad con el objetivo de facilitar el desarrollo de un humano integral. Goeritz contribuyó como un agente que propició el traslado de ideas entre distintas instituciones y países. En México, Goeritz promovió el legado de Moholy-Nagy, pero adaptado a sus intereses en cuanto a la promoción de la espiritualidad y el vínculo entre el arte y el desarrollo de una moral colectiva. Su amistad con Herbert Bayer y su correspondencia con György Kepes logró implantar en México ideas que surgieron en la Bauhaus, pero que al migrar a distintos países se transformaron e influyeron en distintas escuelas.

En el siguiente capítulo, se indaga sobre las colaboraciones de Goeritz con otros arquitectos y diseñadores, en particular a partir de las piezas de luz. Esas colaboraciones que fueron posibles por las redes y amistades en las escuelas donde impartió clases. En esas colaboraciones Goeritz llevó preceptos de su clase a la práctica, por ejemplo, trabajar a partir del material y el contexto para solucionar un problema.

## Capítulo 7

### Las redes profesionales de Goeritz: enseñanza y creación artística

Este capítulo pretende ser un puente que acerque la visión del Goeritz profesor con el artista. Ambas facetas de su persona no existieron separadas, sino que fueron parte de una visión integral. Para ello, desarrollo las colaboraciones que Goeritz realizó con sus colegas universitarios; explico las maneras en que varios de los proyectos monumentales y ambientales que realizó con arquitectos, se vincularon con el enunciado del arte como servicio, la Arquitectura emocional y el diseño. Esas ideas también fueron los cimientos teóricos de su clase de Educación visual en la cual Goeritz buscó sensibilizar a los estudiantes para que fuesen capaces de hacer arquitectura que moviera al usuario emocionalmente, un arte que se relacionara con los problemas de su tiempo, es decir, una educación visual enfocada al diseño.

En entrevista, la Dra. Kassner explicó que, para poder entender a Goeritz, incluso en su faceta como profesor, es importante no solo verlo desde la parte teórica, sino como una totalidad, porque “si no lo ves como una totalidad, no le das la importancia que tuvo” (Entrevista a la Dra. Kassner, 19 de enero, 2017). Kassner enfatizó la trascendencia de la ética y filosofía para Goeritz, lo cual se relaciona con su arquitectura emocional, ya que su compromiso ético era un compromiso con Dios, o un tipo de oración.

Las relaciones profesionales y amistosas con el gremio de los arquitectos e ingenieros fueron cruciales para la realización de las obras monumentales de Goeritz y sus proyectos de ambientes y diseño de luz en iglesias. Por medio de las comisiones, Goeritz llevó a la práctica del diseño varias ideas que fueron los fundamentos de su clase y por eso las planteó como diseño o arquitectura emocional. Este capítulo desarrolla la relación entre su arquitectura emocional y las bases teóricas de su educación visual por medio de las colaboraciones monumentales y ambientales con sus colegas universitarios, los cuales eran arquitectos.

El objetivo es mostrar la importancia de las actividades que Goeritz realizó con sus colegas arquitectos, así como su experiencia en otras instituciones educativas fuera de México donde realizó seminarios y conferencias que impactaron en sus proyectos posteriores. Según Pedro Friedeberg, “Goeritz pensaba que el artista está moralmente

obligado a prestar servicio anónimamente a la comunidad, tal como lo hacían en la Edad Media” (Holtz, 2009, p. 370). Poniendo el ejemplo, encaminó su esfuerzo hacia los recintos religiosos y pudo aprovechar las buenas relaciones que existían entre arquitectos como Luis Barragán, Ricardo de Robina y la jerarquía de la iglesia católica.

Durante la década de los cincuenta y sesenta, Goeritz realizó colaboraciones con los arquitectos Ricardo de Robina, Luis Barragán, Pedro Ramírez Vázquez, Ricardo Legorreta, el ingeniero David Serur, entre otros. Las instituciones que facilitaron esas relaciones fueron la UdG, la ENA, la UIA y su trabajo como editor de la sección de arte de la revista *Arquitectura México*, que editó de 1959 a 1974. Goeritz usó esa sección – que era como una revista de arte dentro de una revista de arquitectura– para promover los contactos en Nueva York y Europa que consideró relevantes para la comunidad de arquitectos mexicanos (Josten, 2018, p. 153), y difundir las colaboraciones de arquitectos mexicanos que fueron maestros en la ENA y la UIA.

Goeritz defendió que el arte debe tener una función social y estar mediado por una ética que llamó “una especie de moral colectiva” (Rodríguez Prampolini, 2016; Cuahonte, 2015). Él escribió:

La estética sin un soporte ético seguro puede producir resultados interesantes, incluso bellos, pero no arte. El arte es un servicio y si el arte no tiene función espiritual todos nuestros esfuerzos están condenados a llevarnos a una clase de arte egocéntrico hecho por intelectuales para intelectuales (Goeritz en Cuahonte, 2015, p. 73)

La enseñanza que Goeritz promovió en su clase de Educación visual buscaba que el alumno se desinhibiera para que pudiese desarrollar su voz creativa. Su objetivo era desarrollar capacidades expresivas en el estudiante para que tomara consciencia de los procesos involucrados en el acto de ver y hacer. Esa pedagogía promovió que, en vez de considerar a los objetos como cosas aisladas, había que observar y comprender las relaciones que se generan a partir de sus procesos (Cohen-Cole, 2014, p. 76), y unir disciplinas y espacios.

### **7.1. Antecedentes: Pani y las colaboraciones en recintos religiosos**

Tomando como ejemplo a la revista de Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, Mario Pani creó *Arquitectura México*, ya que comprendía la importancia de los medios impresos para la

difusión de la arquitectura y la promoción de la industria implicada en su construcción. *Arquitectura México* se publicó de 1938 a 1978, y por su cuantiosa distribución, circulaba en amplios mercados editoriales (Jácome, 2014).

La práctica editorial de Mario Pani como promotor de sus propios proyectos arquitectónicos representaba una suma de intereses políticos. Sus edificios fueron exhibidos en *Arquitectura México* como una suerte de propaganda, resaltando empresas sexenales cuya idea era general huellas indelebles en el destino de la nación. [...] Así, Pani no solo es un arquitecto que construía de acuerdo con las ideas sociales y herencias morales del régimen, sino un propagandista político con una imagen de campaña basada en su propio trabajo intelectual [...]. Pani evidencia las posibilidades culturales que tiene una publicación, su potencial en el renglón de la información pública y las amplias extensiones del aparato burocrático mexicano. (Jácome, 2014, p. 362)

En 1949, antes de la llegada de Goeritz a Guadalajara, Pani invitó a Jean-Gaston Bardet para impartir una serie de conferencias en la ENA. Una de esas conferencias, “La Arquitectura del Amor” fue publicada en el número 29 de *Arquitectura México* (1949) donde Bardet postuló que la humanidad alcanzaría un estado de plenitud reconciliadora por medio de la fe, en parte como resultado de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. Bardet recomendaba una arquitectura que respetara a la naturaleza, siguiendo la línea de Frank Lloyd Wright. De esa manera, promovía la reconciliación con la naturaleza, que era de creación divina. “Algunas ideas de Bardet serían repetidas [...] por Mathias Goeritz en la década de los cincuenta como parte de su propio discurso religioso” (Garza Usabiaga en Eder, 2014, p. 420). La idea central que Goeritz retomó de Bardet fue una defensa por “el resurgimiento de una época unificada en Dios, y cómo la arquitectura cumplirá en ella su verdadera misión de ‘arte utilitario dirigido al perfeccionamiento del Hombre’” (Bardet, 1949, p. 204).

En 1943 José Villagrán publicó en el número catorce de *Arquitectura México*<sup>135</sup> (1943) el artículo “La iglesia católica ante la Arquitectura de la época”, donde se expresaba a favor de ciertos ejemplos de arquitectura religiosa francesa, que por medio de altas bóvedas hiperbólicas de concreto lograban la grandeza de las grandes catedrales. El uso de cascarones hiperbólicos de concreto fue posteriormente usado por Enrique de la Mora en 1947 para la iglesia de la purísima en Monterrey. “De la Mora, comisionó dichas obras [...] [a] Federico Cantú, Herbert Hofmann-Ysenbourg [sic]<sup>136</sup> y González Camarena” para el interior de la iglesia (Garza Usabiaga, 2014, p. 420).

<sup>135</sup> Núm. 14, noviembre, 1943, pp. 199-207.

<sup>136</sup> El nombre de Herbert Hofmann se encuentra escrito de diferentes maneras en distintos textos y documentos. En Eder (2014), Garza Usabiaga lo escribe Herbert Hofmann-Ysenbourg, Rodríguez Pérez &

Cuando Goeritz llegó a Guadalajara, realizó la serie de cristos *Salvador de Auschwitz*, sentando un precedente a un tipo de arte religioso de carácter moderno. En 1953, Ricardo de Robina publicó en *Arquitectura México*<sup>137</sup> un artículo favorable a esa serie de Goeritz, titulado “Tres cristos de Mathias Goeritz”, defendiendo la importancia de una renovación del arte religioso en México (Garza Usabiaga, 2014, p. 422).

Otro arquitecto, que fue alumno de Goeritz en la UdG, y que formó parte importante de la renovación eclesiástica por medio de intercambios entre iglesia y arquitectura moderna, fue fray Gabriel Chávez de la Mora. Él estuvo al tanto de los debates sobre la renovación del arte y la arquitectura. Como desde sus años universitarios entró en contacto con el padre Gregorio Lemercier, conoció a Sergio Mendes Arceo, obispo progresista de la diócesis de Cuernavaca. Gabriel Chávez de la Mora hizo sus votos y para 1957 recibió sus primeros encargos de arquitectura religiosa: la construcción de la capilla en Santa María de la Resurrección y el plan general para restaurar y renovar la Catedral de Cuernavaca. Para la Catedral de Cuernavaca colaboró con Robina, quien invitó a Goeritz (Garza Usabiaga, 2014, p. 428), y en ese contexto se reencontraron maestro y alumno.

## 7.2. La fructífera amistad de Goeritz con Ricardo de Robina

Ricardo de Robina escribe que se interesó por entablar una amistad con Goeritz cuando lo conoció en 1949 –mientras Goeritz vivía en Guadalajara– porque era doctor en Filosofía e Historia del Arte, y como Robina en ese año comenzó a dar clases de Historia en la ENA en San Carlos, le interesaba “hablar con Mathias de teoría e historia del arte” (Robina en Asta & Rodríguez Prampolini, 1997, p. 109).

La colaboración entre Goeritz y Robina en la *Catedral de San Lorenzo Mártir* fue consecuencia de distintas reuniones que se llevaron a cabo a partir de noviembre de 1950, donde diversas asociaciones religiosas organizaron la primeras Jornadas de Arte Litúrgico en el país. Estas reuniones convocaron a historiadores, arquitectos, artistas e intelectuales: Ricardo de Robina, Enrique del Moral, José Villagrán, Herbert Hoffman,

---

Hernández (2014), lo escriben: Herbert Hoffman, y en documentos de la colección de Investigaciones Estéticas de la UNAM está escrito como Herbert Hofmann Isenburg. Para esta tesis cuando cito a Garza Usabiaga lo escribo como él lo escribió y cuando me refiero al texto de Rodríguez Pérez & Hernández, lo escribo como ellas, es decir, Herbert Hoffman.

<sup>137</sup> Núm. 37, marzo de 1952, pp. 117-118.



Mathias Goeritz y Manuel Toussaint (Rodríguez Pérez & Hernández, 2014). Villagrán y Ricardo de Robina fueron maestros muy influyentes en los bloques de materias de teoría e historia en la ENA. Ellos debatieron en torno a distintos retos de la arquitectura eclesiástica, como la restauración de templos antiguos y la relación entre arquitectura moderna y las artes en la edificación de iglesias. Tanto Ricardo de Robina como Enrique Del Moral, José Villagrán y Hoffman aparecen en las agendas de Goeritz durante la década de 1950 y 1960, y estuvieron involucrados con la ENA y la UIA.

A partir de esas reuniones, el sacerdote Ertze Garamendi, un miembro progresista del clero, “encargado de la parroquia de *San Lorenzo Mártir*, construida durante el virreinato en el centro de la Ciudad de México, inauguró en 1954 las restauraciones a partir del principio: ‘en cuanto a lo antiguo, rigor científico; en cuanto a lo nuevo, inspiración creadora’ ” (Rodríguez Pérez & Hernández, 2014, p. 36). Garamendi trabajó con Robina, quien invitó a Goeritz. Según las agendas, durante estas décadas las citas con Robina y las visitas a Carretones (la fábrica de vidrio soplado) fueron frecuentes. Ahí Goeritz trabajó por primera vez con Francisco Ávalos.

Robina tenía la intención de trabajar los vitrales de los templos en vidrio soplado para mantener la técnica original de construcción. Durante meses trabajó en la Fábrica de Carretones del doctor Ávalos, pero fueron meses de pruebas fallidas, hasta que un día, platicando su frustración a Goeritz, éste le preguntó:

“¿[H]as ensayado el método medieval?” [Robina] admitió desconocerlo, pero le encargó el problema al propio Mathias. Dicho método consiste en formar un cilindro con el vidrio soplado, se cortan primero los dos extremos y luego a todo lo largo una de las bisectrices, posteriormente se calienta la pieza de nuevo para que el cilindro se distienda, logrando así la superficie plana. (Robina en Asta & Rodríguez Prampolini, 1997, p. 111)

La primera intervención de Goeritz en las iglesias concluyó en 1958<sup>138</sup>, cuando colaboró con Robina y Jaime Ortiz Monasterio en la *Catedral de San Lorenzo*. Esa intervención tampoco estuvo libre de escándalos y controversias.<sup>139</sup> De hecho, Robina debió defender las intervenciones del artista danzigués, muchas veces teniendo que entrevistarse con altos funcionarios y hacer maniobras políticas para que no destruyeran

<sup>138</sup> Según Josten, previo a 1959, Goeritz no había hecho comentarios religiosos, aunque según Rodríguez Pérez & Hernández, (2014) desde principios de los cincuenta, fue invitado a las Jornada de Arte Litúrgico en México. Según Garza Usabiaga (en Eder, 2014), Goeritz desde los cincuenta repitió argumentos de Jean-Gaston Bardet sobre la relación entre el humano y su entorno por medio de la relación entre arquitectura, fe y religión.

<sup>139</sup> Sobre ese tema ver Asta & Rodríguez Prampolini (1997); Rodríguez Pérez & Hernández, (2014); Josten (2018) y Eder (2014).

las colaboraciones de Goeritz, que generaban polémica entre los círculos académicos e institucionales (Asta & Rodríguez Prampolini, 1997). Robina fue uno de sus fieles aliados; y constante en sus colaboraciones fue la realización de vitrales, no solo los de *San Lorenzo* sino también los vitrales de la Catedral Metropolitana, la Catedral de Cuernavaca, la Parroquia de Azcapotzalco y la Iglesia Santiago de Tlatelolco. También colaboraron en el mural de poesía concreta *Pocos cocodrilos locos*, que se destruyó durante el sismo de 1985. Goeritz igualmente realizó vitrales y altares en el *Convento de las Capuchinas* de Barragán (1960-1965) y diseñó la luz de dichos recintos arquitectónicos por medio de transparencias de color con vidrio soplado y superficies reflejantes (vidrio, hoja de oro y lámina)<sup>140</sup>.

En 1964 Goeritz mencionó que, al estar trabajando en el altar de *Convento de las Capuchinas*, Barragán le pidió que hiciera algo que las monjas pudieran comprender, y por eso realizó un vitral y un altar de paneles dorados que formaron parte de un diseño total que buscaba generar emociones espirituales por medio de crear una atmósfera (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre 1964, AAA, Art Scene). En ese sentido, las piezas en colaboración con arquitectos se acercan más al diseño que al arte. A la capacidad del arte y el diseño de promover una dimensión espiritual en la arquitectura, Goeritz y Barragán la llamaban Arquitectura emocional. En el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (1953), Goeritz planteó que “El hombre aspira a algo más que una casa bonita” y tendrá que

pedir un día de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral romántica o gótica –o incluso– la del palacio barroco. Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte. (Goeritz, 1953, reproducido en Cuahonte 2015, p. 31)

A continuación, desarrollo una de las controversias desatadas por el diseño de luz de Goeritz en la Catedral Metropolitana, pues demuestra que para Goeritz en esas intervenciones no estaba haciendo arte sino diseño. Esta distinción es importante para entender las implicaciones del arte como servicio y porque Goeritz no impartió una clase de arte sino de Educación visual y Diseño. Esa temática también fue desarrollada en el capítulo 5, desde el análisis de su clase en la ENA.

---

<sup>140</sup> Esos recursos luminosos los utilizó desde principios de los sesenta en piezas de arte para galerías que consistieron en paneles de madera o láminas oxidadas de distintos tamaños, forrados con hoja de oro, que constituyeron su serie Mensajes (Josten, 2018).

Cuando Goeritz colaboró en los recintos religiosos fue atacado por ególatra. Sus críticos, el Dr. Francisco de la Maza, los arquitectos Augusto Pérez Palacios y Agustín Piña Dreinhofer publicaron en 1966 en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades* un texto denunciando sus intervenciones con los vitrales de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Argüían que Goeritz pretendía poner unos vitrales “à go-go” que nada tenían que ver con los estilos originales de la catedral metropolitana. Uno de los argumentos del texto era que las herrerías originales de las ventanas eran geométricas y regulares, y que la irregularidad de las de Goeritz quedaba “chocantemente contrastada” con un rompecabezas de vidrios opacos que rompían la geometría y el orden original.

En el texto de respuesta a esa crítica, escrito por Goeritz, que se llamó *Vitrales Modernos en Templos Antiguos (Una Reacción Comprensible)* (1967) y fue publicado en el número 96-97 de *Arquitectura México*, Goeritz argumentó una defensa basada en que él nunca pensó que cada vitral debía ser una “obra de arte” (Goeritz, 1967, reproducido en Cuahonte, 2015). Explicó el proceso de fabricación de los vitrales, a partir de una técnica artesanal medieval de vidrio soplado mexicano, y que él había trabajado durante años con los artesanos en la Fábrica de Carretones que el doctor Ávalos había puesto a su disposición para lograr fabricar vidrio soplado plano. Según Goeritz:

Mi intención NO era “hacer arte”, sino poner la artesanía al servicio del ambiente y de la luz en la catedral, el diseño no era preconcebido por mí, ya que, conscientemente, quise llegar a un anonimato y no destacar mi propia personalidad. Nunca pensé que cada vitral debería ser una “obra de arte”. Coloqué las piezas de vidrio tal como salían del horno, tomando en cuenta solamente su luminosidad y esta subordinación fue imponiendo el estilo.

Se trataba de crear una atmósfera de religiosidad con la luz dorada y caliente que produce el vidrio ámbar.

Sin embargo, mis detractores hablaron de afán de sensacionalismo, vanidad, deseos de perpetuar mi intervención en una obra clásica, falta de humildad, egocentrismo, etc. Por mi parte no puede haber habido una obra menos “vanidosa”, una obra de mayor subordinación y anonimato, ya que nunca hice una obra menos “personal”. Siempre me sometí a los consejos de los que me encargaban el trabajo. (Goeritz, 1967, reproducido en Cuahonte, 2015, p. 264)

La relación del arte como servicio con el arte por el arte implica tensión, debido a que acerca al primero más al diseño que al arte. Por eso Goeritz en el texto enfatizó que su intención con los vitrales no fue “hacer arte” “sino poner la artesanía al servicio del ambiente y de la luz en la catedral”. Las decisiones se tomaron en cuanto a la función y material, y, por ende, los vitrales para Goeritz eran su “mayor anonimato” su “obra menos

personal". Eso tiene una gran diferencia con las obras expuestas en galerías (arte por el arte) donde lo que se vende es la marca y visión del artista, su genio, originalidad y autonomía. En el caso de los vitrales, según Goeritz no existe esa autonomía pues debe de considerarse el material, su proceso de fabricación, las características del contexto, la opinión del cliente y los colegas del proyecto, al igual que el presupuesto. El argumento de Goeritz en defensa de su intervención con los vitrales de catedral fue:

NO he actuado con ligereza, sino con plena conciencia. Aparte de ser vitralista, soy historiador del arte (doctor en Berlín, Alemania) y sé perfectamente lo que debe ser una reconstrucción. Mis puntos de vista varían fundamentalmente de los conceptos de los señores Piña, de la Maza, etc., que en mi opinión son ignorantes en lo que se refiere a los problemas religiosos y artísticos actuales y que están comentando, por terquedad, un "crimen" —el peor de todos— al querer ir en contra del arte de su propio siglo. **Su concepto de la reconstrucción es totalmente anticuado, ya que no toma en cuenta las necesidades espirituales del siglo XX**<sup>141</sup>. (Goeritz, *Vitrales modernos en templos antiguos*, una reacción comprensible, 1967, Reproducido en Cuahonte, 2015, p. 266)

Goeritz pensaba que la función del artista era integrar su práctica con las necesidades de su época, por eso cree que sus críticos tienen una visión anticuada pues no consideran las necesidades de las personas que usan esos recintos: los fieles. Defendió su intervención en la restauración de la Catedral Metropolitana bajo el argumento de que la luz enfatizaba la dimensión espiritual y que el resultado de esa intervención no era consecuencia de un estilo personal artístico, sino de los métodos artesanales del vidrio soplado y las necesidades religiosas de los creyentes en cuanto a cualidades lumínicas. Más aún, Goeritz se apoyó en su grado de doctor en Historia del Arte, argumentando que había que tomar en cuenta la función de los recintos religiosos patrimoniales en el presente y a los usuarios de esos recintos a quienes sí se había consultado. Por esa razón, sostuvo que era relevante una intervención de la atmósfera a partir de técnicas de vitral artesanal.

Es importante enfatizar que Goeritz no planteó estas intervenciones en la atmósfera del recinto en términos de arte, sino en términos de diseño, realizado por medio de oficio<sup>142</sup>, es decir, la artesanía y el diseño al servicio de las necesidades espirituales del recinto. Cabe aclarar que, desde una perspectiva de conservación

---

<sup>141</sup> Énfasis agregado por mí.

<sup>142</sup> Esto puede vincularse con el argumento del valor del oficio que propone Richard Sennett en *El Artesano*. Ese texto busca hacer visible el valor de hacer algo bien hecho, más allá de los egos de autoría relacionados a la idea del genio artista, e intenta reivindicar la práctica del artesano en la formación del siglo XXI, idea compartida por la Bauhaus.

histórica, la crítica de De la Maza y el arquitecto Piña era también válida. Si la conservación busca la preservación original de los recintos, una intervención contemporánea que rompa con la estructura de retícula original, puede ser considerada problemática o fuera de contexto histórico. El debate se relacionó con ver las iglesias como museos y patrimonio histórico de un tiempo pasado, o como recintos vivos donde se llevan a cabo actividades religiosas como parte de un presente. Al ser la Catedral Metropolitana ambas cosas, es comprensible la controversia.

En el último año de vida de Goeritz (1990), se realizó un evento para otorgarle el “Premio México” 1989, instituido por el Patronato Nacional de las Asociaciones de Diseño AC, “Para aquellos profesionales que aporten conocimientos relevantes al diseño en nuestro país” (Abelleyra, 1990, CENIDIAP, Folder Educación Visual). En un artículo sobre el evento publicado en *La Jornada*, Goeritz declaró que:

La polémica respecto a la obra que he hecho no es problema mío. No hablo de derechos de autor y esas cosas, simplemente digo que, si quieren cambiar algo como los vitrales, les va a salir más caro que dejarlos como están. Finalmente, yo nunca quise hacer vitrales en Catedral, quería cambiar la luz. Y lo conseguí, eso es para mí lo importante, coment[ó] al referir a los planes (supuestamente desechados) de retirar sus piezas vidriadas de la Catedral Metropolitana. (Abelleyra, 1990, CENIDIAP, Folder Educación visual)

### **7.3. Arquitectura monumental: los murales de cuerdas en Antropología e Historia**

Según Robina,<sup>143</sup> él también acercó a Goeritz a colaborar en el Museo Nacional de Antropología e Historia, donde realizó los murales de cuerdas ubicados al inicio de la Sala Huichol. Esos murales, más que pinturas u obras de arte, podrían ser percibidos como diseño de interiores del recinto, pues la textura de los muros forrados de cuerdas monocromáticas, se integra con la arquitectura y no destaca como un mural pintado que podría leerse más como una obra de arte, sino como una textura que forma parte del muro. En ese sentido, los muros de cuerdas de Goeritz son muy cercanos a la integración plástica o lo que hoy se llamaría interiorismo. Según Goeritz, muchas de sus colaboraciones con arquitectos estaban más directamente relacionadas con decoración y arquitectura.

---

<sup>143</sup> En entrevista, el primero de septiembre de 1964, Goeritz menciona que el segundo al mando en el Museo de Antropología e Historia era el arquitecto Ricardo de Robina.

Ramírez Vásquez comisionó a Goeritz la realización de un mural dedicado a los huicholes, retomando sus técnicas para el inicio de la sala Huichol del Museo de Antropología e Historia. Goeritz retomó el hilado de los ojos de dios de los Huicholes, pero sin lo llamativo de los colores. En vez de pintar a los Huicholes trabajando con colores brillantes, Goeritz decidió hacer una composición abstracta con cuerda de distintos anchos sobre la pared, de manera que pudiese lograr una vibración sin color. Las texturas monocromáticas de las cuerdas se integran con el entorno de la sala y el movimiento se da por los anchos y direcciones de las cuerdas. (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre 1964, AAA, Art Scene).

Cuando Robina acercó a Goeritz a los proyectos de Pedro Ramírez Vázquez,<sup>144</sup> posibilitó que después Goeritz pudiese organizar la *Ruta de la Amistad*. De hecho, el proyecto anterior a la *Ruta*, “El Camino de las Artes”, propuesto para realizarse como una carretera de mega esculturas y estaciones turísticas entre Veracruz y Acapulco, lo propusieron inicialmente Robina y Goeritz, pero no se materializó por los altos costos (Asta & Rodríguez Prampolini, 1997, p. 112).

Resultado de haber asistido a encuentros internacionales de escultores –uno de los cuales se llevó a cabo en Francia en 1962– y al conocer a los más importantes representantes de la escultura monumental abstracta en el mundo, Goeritz propuso la iniciativa del *MexSimposium*, un antecedente para la *Ruta de la Amistad* (Fernández Contreras, 2005, pp. 31, 32).

Otro antecedente de La *Ruta de la Amistad* es el proyecto *Voie des Arts* (1936) del escultor Otto Freundlich<sup>145</sup>, con el que pretendía celebrar la paz y concordia entre los países europeos después de la Primera Guerra Mundial. *La Vía de las Artes* consistía en dos rutas donde se ubicarían esculturas monumentales a lo largo de dos carreteras que atravesarían Europa.<sup>146</sup> “La vía de la fraternidad humana creada por los artistas y la

---

<sup>144</sup> Durante los preparativos culturales de las Olimpiadas, y para el concurso del simposio que sirvió como preámbulo de *La Ruta de la Amistad*, diversos maestros de la ENA formaron parte de distintos comités, por ejemplo; Enrique Langenscheidt, Vladimir Kaspé, Luis Martínez del Campo. Para más información: Fernández Contreras, 2005, p. 21.

<sup>145</sup> Otto Freundlich nació en 1878 en Pomerania y realizó estudios de pintura, escultura e historia del arte en Múnich y Florencia. A partir de 1914 regresó a Alemania y fue un miembro activo del Novembergruppe. En 1919 empezó a realizar escultura abstracta en Alemania siendo uno de los pioneros uniéndose en 1925 al grupo Abstraction-Création. El 4 de marzo de 1943 fue deportado a Polonia, probablemente muriendo en el campo de concentración de Lublin-Maidanek. Freundlich fue un artista apasionado que creyó en la capacidad del arte para aportar al futuro de la humanidad.

<sup>146</sup> Una cruzaría desde Ámsterdam por Bruselas, hacia París, Berna, Milán y terminaría en Roma. La otra cruzaría Europa de oeste a este, de Rennes (Francia) a París, Luxemburgo, Viena, Praga, Berlín, Varsovia hasta Moscú.

vía de la solidaridad humana en memoria de la liberación” (Fernández Contreras, 2005, p. 37) eran los dos nombres que Freundlich proponía para identificar las dos carreteras de su proyecto *La Vía de las Artes*.<sup>147</sup>

A mediados del año de 1966, Mathias Goeritz fue nombrado asesor artístico de las Olimpiadas y se lo comunicó a Joop Beljon, cuando le escribió “El Meximposium [*sic*] parece que se vuelve realidad. Tengo que decirte que hace cinco semanas fui nombrado asesor artístico de las olimpiadas. Espero poder invitarte pronto a venir, estás en el primer sitio en mi lista.” (Díaz Arellano, 2007, p. 416)

Al formar parte del Comité Organizador de las Olimpiadas Culturales, liderado por Pedro Ramírez Vázquez, Goeritz propuso traer a México una de las ideas de dicho encuentro, lo que tuvo como resultado una colección de esculturas abstractas realizadas por famosos exponentes de la escultura monumental moderna, que sería llamado *Ruta de la Amistad*. Para esa ocasión, como ya se señaló en el capítulo anterior, Herbert Bayer, por invitación de Goeritz, representó a Estados Unidos y Austria con la pieza *Muro articulado* (1968), hoy ubicada en la intersección entre el Periférico y Av. de los Insurgentes. Bayer y Goeritz, a partir de entonces, se hicieron amigos y colaboraron en distintos proyectos, entre ellos el mural dorado *Sin título* (1979).

Esas estructuras monumentales son testimonio de visiones utópicas que tuvieron sus orígenes en las vanguardias de la República de Weimar, adaptando las ideas de Otto Freundlich. Por el crecimiento de la ciudad, las esculturas han sido incorporadas como un elemento más de la mancha urbana, resultado de la expansión de esa visión moderna y del urbanismo basado en el automóvil inicialmente ejecutado por Mario Pani en la Zona Metropolitana del Valle de México. Es decir, la *Ruta de la Amistad* mantenía cierta continuidad con las *Torres de Satélite*, pues se trataba de esculturas monumentales en concreto, para ser vistas desde automóviles en movimiento.

El primer objetivo de las *Torres de Satélite* fue hacer visible un lugar para promover un nuevo desarrollo urbano y de vivienda, basado en el diseño del suburbio norteamericano. La escultura fue muy exitosa en su cometido pues se realizaron comerciales, fotonovelas, y carteles en donde las *Torres* fueron el símbolo de la

---

<sup>147</sup> Las ideas de Freundlich nunca se realizaron, pero influyeron en el simposio de 1962 de la Federación Internacional de Escultores que se llevó a cabo en el claustro de Royaumont, ubicado en Asnières-sur-Oise, que fue el lugar donde Freundlich antaño proponía construir “el gran faro de la paz”, lugar donde se unirían las dos carreteras de la Vía de las Artes. Goeritz asistió a la reunión de 1962 y a la de 1965. En la primera Székely presentó su propuesta para la Vía de las Artes (Voie des Arts), a la cual asistió Jeanne, la viuda de Otto Freundlich, la cual acusó a los escultores ahí presentes de plagiar las ideas de su marido (Fernández Contreras, 2005, p. 42).

modernidad de ese nuevo desarrollo. Por eso, a dos años de su inauguración, en su texto *¿Arquitectura Emocional?* (1960), Goeritz escribe que:

Los arquitectos insisten en que las Torres no son más que una gran escultura y tienen razón. Pero ¿qué importa? Para mí eran pintura, eran escultura, eran arquitectura emocional. Y me hubiera gustado colocar pequeñas flautas en sus esquinas para que el viajero que pasa por la carretera oyera un extraño canto causado por múltiples sonidos en el viento. Para que ellas también sean música. Aunque para la mayoría de la gente esas torres nada más significan un gran anuncio publicitario, para mí –absurdo romántico en un siglo sin fe– han sido y son un REZO PLÁSTICO.

Goeritz era consciente de que la primera función de las *Torres* era promover un nuevo desarrollo urbano para que los habitantes compraran un lote y vivieran el sueño americano del suburbio en México, aunque años después, en el texto *La Ruta de la Amistad*, criticara al suburbio como horrible y justificara que había que llevarle un poco de color por medio de esculturas monumentales.

#### **7.4. Implementación del arte como *servicio en la Ruta de la Amistad***

El 20 de junio de 1968, meses antes de que inauguraran las Olimpiadas, se celebró un simposio donde Goeritz presentó la *Ruta de la Amistad* a sus colegas de la ENA. En ese evento, el arquitecto Max Cetto comentó que le parecía inmoral construir monumentos y que sería más ético realizar infraestructura para todos los mexicanos. Cetto fue crítico de la manera en que Goeritz implementó su idea del arte como servicio en la *Ruta de la Amistad*. Félix Candela también estaba en contra del discurso de Goeritz sobre el acercamiento a las masas, pues aseveraba que tal populismo no conduciría a nada, y Julio Prieto argumentó que, aunque el proyecto de Goeritz estaba cargado de buenas intenciones, solo podía servir como una fuerza moral, pues al estar la iniciativa asociada a una posición privilegiada de poder, las intenciones originales se verían radicalmente transformadas. “Las críticas de Cetto, Candela y Prieto cuestionaron y desarticularon los supuestos populistas y desarrollistas detrás del plan estético-urbano de Goeritz” (Garza Usabiaga, 2011, p. 212).<sup>148</sup>

Sobre *La Ruta de la Amistad*, Goeritz enunció que esas obras fueron pensadas para que fueran vistas desde el automóvil. En sus palabras:

---

<sup>148</sup> Cetto Max, “Simposio de escultura, segunda sesión, 20 de junio 68”, manuscrito mecanografiado ubicado en el archivo Max Cetto–UAM Azcapotzalco citado en Garza Usabiaga (2011).



Las ciudades de por sí son muy bellas, dejémoslas así; los suburbios son horribles y eso es culpa del siglo XX. Convertir los suburbios en algo agradable es tarea también de nuestra época, y eso se logra mediante calzadas y carreteras. ¿Por qué no aprovechar entonces esas oportunidades viales para darle al suburbio algo de color y de alegría? Necesitamos hacer realidad lo que el arquitecto Antonio Pastrana sostenía; es decir, la integración de cierto tipo de arte con la arquitectura, y en nuestro caso, era muy importante hacer de la carretera misma una escultura. (Goeritz, 1969, reproducida en Cuahonte, 2015, p. 116).

Irónicamente, *La Ruta de la Amistad*, inicialmente pensada para verse desde el automóvil, es ahora visitada por sus mayores entusiastas en recorridos peatonales organizados por el Patronato de la *Ruta de la Amistad*. Para apreciarla hay que caminar a lado de una autopista urbana de dos pisos que representa lo peor de la modernidad: hostil por la velocidad, inseguridad de los cruces, ruido, malos olores, tráfico, y calor por falta de árboles, vegetación y sombra. Por la construcción del segundo piso y para evitar su demolición, las esculturas fueron reubicadas en un tramo de Periférico adyacente a Avenida de los Insurgentes, lo que facilitó realizar el peligroso recorrido peatonal que actualmente ofrece el Patronato. El deseo de Goeritz de que la escultura fuera experimentada desde el automóvil caducó, pues el crecimiento de la expansiva e insuficiente estructura para el automóvil le arrebató escala y, por ende, relevancia visual a las esculturas.



Figura 30. Fotografías del Periférico con segundo piso y tres esculturas de “Ruta de la Amistad”: “Muro articulado” de Herbert Bayer, “Señales” de Ángela Gurría, “Disco solar” de Jacques Moeschal”. Fotografía: Sandra Valenzuela, 2018.

Las *Torres de Ciudad Satélite* y *Ruta de la Amistad* fueron pensadas –en palabras de Goeritz– para llevar el arte al automovilista (como sinónimo del ciudadano universal) (Fig. 30). Goeritz tenía la intención de volver “menos horribles” los suburbios,

y de acuerdo con lo que escribe en *La Ruta de la Amistad* (1969) una de sus inspiraciones fue:

en Estados Unidos apareció un libro titulado *The View From The Road* [sic] (la vista desde la carretera), que presenta los resultados de un estudio muy interesante. Se tomaron vistas fotográficas desde la carretera, de un automóvil en marcha cada veinte segundos, para saber qué percibía el ojo. Se obtuvieron cosas muy curiosas. De pronto ve usted un puente y luego un muro, atrás una chimenea y más adelante un letrero. Tales efectos visuales se estudiaron para convertirlos en una posibilidad plástica, para crear un nuevo lenguaje representativo del arte. Este estudio ofrece, además, la oportunidad de conjuntar al arquitecto con el artista. El arquitecto se ha acostumbrado a ir al suburbio y ha hecho de estos viajes una escuela de presencia social; pero el artista se resiste, nunca quiere ir con él, siempre está solo y es como una flor que no quiere mezclarse. Nuestro simposio tuvo en el fondo ese propósito, es decir, llevar el arte a la calle y convertirlo en algo que la gente viva, como ha vivido con su catedral. El zócalo es muy bello porque la gente lo vive. (Goeritz, 1969, reproducido en Cuahonte, 2015, pp. 116, 117)

Goeritz retomaba las interacciones sociales que se generan en una plaza pública, peatonal, ubicada en un centro urbano denso, histórico y de uso mixto (el Zócalo) con una carretera de alta velocidad para uso exclusivo del automóvil. Las esculturas de *Ruta de la Amistad* fueron diseñadas para “llevar el arte a la gente”, pero el problema fue que ese enunciado asumió que “la gente” eran los automovilistas, pero aún hoy, solo 20 por ciento de los viajes de la ZMVM, uno de cada cinco, son en automóvil particular. Ese enunciado homogenizó a la población en una minoría. Es decir, esas esculturas fueron pensadas para un modelo de ciudad que solo incluye a una minoría de la población, aunque durante su realización promovían la utopía de que el progreso equivalía a que todos tendrían un automóvil.

No obstante, con el paso del tiempo, el propio Goeritz se dio cuenta de las consecuencias negativas de ese diseño urbano, y en su último año de vida declaró que el modelo de desarrollo del siglo XX nos estaba llevando al abismo ecológico (Rosales y Zamora, 1990). En correspondencia con la familia Wyman, se quejó de la mala calidad del aire de la Ciudad de México, escribiendo el 3 de octubre de 1983 que: “Herbert y Joella Bayer llegan el próximo miércoles y quieren que los acompañe al sur de Francia donde van a relajarse pues tienen familiares. En Suiza llueve y hace frío, pero me

encantan los bosques donde disfruto del AIRE LIMPIO”<sup>149</sup> (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 3 de octubre, 1984, ALW).<sup>150</sup>

El modelo urbano de una ciudad expandida que traza su diseño considerando como principal forma de movilidad el uso del automóvil particular hizo posible construir obras de arte como *Torres de Satélite* y *Ruta de la Amistad*. Aunque podamos apreciar esas piezas por su valor estético, la relación con su tiempo y la calidad artística de sus autores, no existen aisladas y como sistema forman parte de un diseño excluyente y poco saludable de ciudad. Hoy en día, la ciudad padece las consecuencias de esas decisiones urbanas implementadas desde las políticas públicas de Miguel Alemán, políticas que implementaron el urbanismo americano en México. Goeritz promovió embellecer los suburbios y la ciudad expandida como parte de una colaboración entre artistas y arquitectos, que se centraran en el arte como servicio y en una arquitectura emocional. Buscó embellecer un modelo que por sus consecuencias en salud e inclusión entra en contradicción con la intención que Goeritz describe en varios textos como *El arte es un servicio*.

Las *Torres de Satélite* y *Ruta de la Amistad* fueron pioneras en un sentido estético y en el uso de materiales como concreto, que no era común en la construcción de escultura monumental. Pero el diseño urbano del que formaron parte y el cual promovieron con su valor simbólico, perdió en su dimensión ética al promover una ciudad que enferma y excluye a sus ciudadanos (Fig. 31). Uno de los enunciados de Goeritz durante la década de los sesenta fue que la estética sin un soporte ético puede producir resultados bellos, pero no arte.

---

<sup>149</sup> Referencia al aire contaminado de la Ciudad de México durante los años ochenta. Original en inglés.

<sup>150</sup> El modelo urbano centrado en una movilidad a partir de autopistas de automóviles propuesto por Le Corbusier, fue criticado por Jane Jacobs, William H. Whyte y Jan Gehl. Jacobs lo atacó como activista explicando sus consecuencias negativas en el libro *La muerte y vida de las grandes ciudades* (2011) publicado por primera vez en 1961. Jacobs enunció las bases de las ciudades que tuviesen como centros sus barrios con uso de suelos mixtos, aceras amplias, transporte público y multimovilidad. Es decir, hizo visible las ventajas de un diseño de ciudad incluyente en contraste con un diseño de ciudad que ponía a los automóviles en el centro. En ese libro criticó duramente a las prácticas urbanas de la década de los cincuenta, que favorecían a los automóviles sobre las personas, las autopistas sobre las calles con árboles y aceras amplias, y los autos veloces sobre la posibilidad de que los niños jueguen en las calles. (Jacobs, 2011).

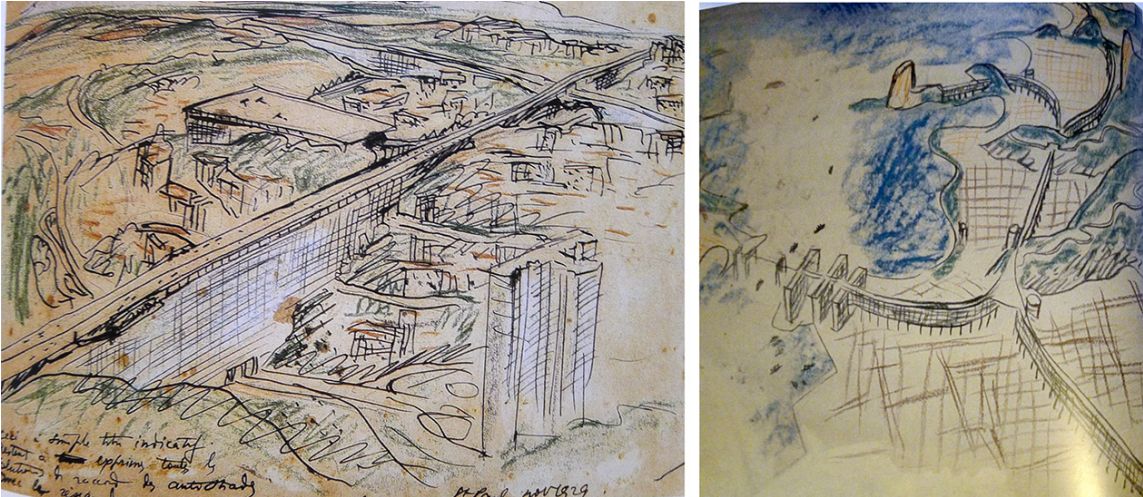


Figura 31. Izq.: Vista general con autopista, Sao Paulo. Le Corbusier, (tinta y lápiz sobre papel). 1929. Fundación Le Corbusier. Der: Nueva estructura urbana para Río de Janeiro, Le Corbusier, lápiz sobre papel, 1929, Fundación Le Corbusier. Ambas imágenes recuperadas de: Lejeune, J. F. (2006), "Cruelty and Utopia, City and Landscapes in Latin America".

Durante la década de 1950 y 1960, Goeritz promovió la relación entre arte, arquitectura y ética por medio de realizar el Museo Experimental El Eco, ambientes en distintas iglesias por medio de un diseño de luz con vitrales, y escultura monumental en autopistas urbanas (*Torres de Satélite* y *Ruta de la Amistad*) (Fig. 32). En los últimos casos, las esculturas forman parte de ambientes que mueven emocionalmente por el estrés y la contaminación que generan y considero es importante no solo ver el significativo valor estético de las esculturas y la calidad de sus autores, sino también poder analizar de forma ética el sistema del cual forman parte y el modelo urbano que promovieron, es decir, analizarlos desde una perspectiva ética, como lo propuso el propio Goeritz. Cabe aclarar que en piezas colectivas posteriores como el *Laberinto de Jerusalén* (1972-1980) o el *Espacio Escultórico* (1979), Goeritz desarrolló un tipo de obra pública o Arquitectura emocional distinto, más relacionado con la naturaleza, el espacio público y la comunidad. Eso probablemente fue resultado de lo que aprendió en sus estancias en el AIHS y en sus colaboraciones con Kepes.



Figura 32. Derecha: Fotografía de una pareja con *Torres de Ciudad Satélite* y automóvil, ca. 1957, Fuente: <https://twitter.com/LauOcGM/status/1274414965684867073> @CdSatelite. Publicado 20 de junio, 2020. Izquierda: *Periférico con Muro Articulado de Herbert Bayer*. Fotografía Sandra Valenzuela, 2018.

## Capítulo 8

### "Sobre el mito en el cual me he convertido"

#### **Mathias Goeritz: maestro, mentor, amigo y jefe de grupo**

El presente capítulo se encarga de las relaciones de Mathias Goeritz con sus alumnos y discípulos, y también con los colegas y amigos a quienes apoyó. En virtud de que tuve la oportunidad no solo de entrevistarlos sino de consultar sus archivos de correspondencia, esta sección tiene como centro la amistad entre Pedro Friedeberg y Goeritz (maestro-mentor-amigo), y la amistad entre Goeritz y Lance Wyman (mentor-amigo). El objetivo es conocer más sobre las relaciones de mentoría de Goeritz, las cuales se insertaron entre la amistad y la asesoría, pero que implicaron estrategias de guía y promotor con el objetivo de incorporar y legitimar a sus discípulos en el campo artístico.

Un argumento que Roderic Ai Camp ha desarrollado a lo largo de varias décadas es que, en el caso de la élite del poder mexicana, las instituciones escolares resultan determinante para las oportunidades que tendrán en el futuro, no solo por los conocimientos y grados adquiridos, sino por el ambiente social del que formarán parte y las amistades que desarrollarán. Las universidades son espacios cruciales para entrar en contacto con futuros líderes que muchas veces son maestros y estudiantes (Camp, 1991). Argumenta que, haciendo un análisis cuantitativo y cualitativo de las trayectorias de los intelectuales mexicanos desde el grupo de Miguel Alemán a la fecha, no cabe duda sobre la importancia que las experiencias educativas y sus relaciones sociales tendrán en la carrera del intelectual (Camp, 1976). Es decir, para avanzar en una carrera como intelectual no solo se requiere conocer la disciplina y ser competente, sino poseer relaciones relevantes dentro del campo que se forjan en las universidades y sobre todo en las relaciones entre maestros y alumnos. En el caso de los artistas, las relaciones y amistades que se forjan en las escuelas, talleres y universidades funcionan de manera muy parecida a lo que estudia Camp (1991) en la élite del poder en México.

Siendo el campo del arte un mundo que funciona con reglas implícitas sobre comportamiento social y estructuras de poder, es conveniente para un recién llegado al campo o estudiante –que no ha tenido contacto previo con el medio por medio de relaciones familiares– contar con los consejos de un artista legitimado que conoce la

forma en que opera el mismo. Pablo Helguera, en su *Manual de estilo del arte contemporáneo* (2013), describe con humor las relaciones de poder, código de etiqueta, descripción de los agentes y sus interacciones dentro del campo o tablero del arte contemporáneo. Previo a ese libro, estas reglas no estaban escritas y la forma de conocerlas era por medio de la experiencia, el error, o el consejo de alguien conocedor del campo. Goeritz, por medio de mentorías, aconsejó y recomendó a sus protegidos para que supieran moverse con fluidez y evitaran tropiezos que dañaran su carrera. En muchos casos les extendió recomendaciones, escribió textos, y los incluyó en proyectos importantes, promoviendo relaciones y trabajos relevantes para sus discípulos. De esa manera, Goeritz los acompañó en el proceso de inserción y mantenimiento dentro del campo. Este es otro lado de la enseñanza de Goeritz que se relaciona más con el ámbito social y que está mediado por el afecto y la amistad.

Este capítulo se dedica a las relaciones de Goeritz con sus discípulos y alumnos. Estas relaciones se formaron después del aula, a partir de mentorías y ayudantías. Por esa razón, aunque a la mayoría los conoció en las universidades entre 1954 y 1968, al ser vínculos que se trasladaron al ámbito personal, transcurrieron a lo largo de décadas posteriores a la cronología de esta tesis.

El presente capítulo desarrolla el humor, afecto, generosidad, ironía y crueldad de Mathias Goeritz como mentor. Ser mentor de un alumno o asistente es una forma común de asesoría e influencia en el campo del arte y la arquitectura. Al desplazarse las relaciones de enseñanza a partir de los afectos y la amistad, “circulan las emociones entre cuerpos, analizando cómo se “pegan” y cómo se mueven” (Ahmed, 2015, p. 24). En esta parte de la investigación busco mostrar las redes de afecto, apoyo y asesorías que fueron parte de las estrategias de promoción que Goeritz estableció con sus discípulos. La influencia de Goeritz en las siguientes generaciones no solo derivó de su calidad como artista, colaborador de arquitectos y maestro, sino de haber guiado y apoyado a una generación de artistas y diseñadores que –en parte por sus estrategias y recomendaciones– se volvió relevante internacionalmente. Goeritz depositó su confianza en un grupo de artistas, alumnos y asistentes, a quienes asesoró y recomendó casi de forma incondicional. Varios alumnos y colegas (Friedeberg, Matthai, Nieto Belmont, Díaz Arellano, Lilly Kassner, Felguérez, Solís Ávila) han enfatizado la generosidad de Mathias Goeritz, no solo como maestro sino como mentor.



La fama y el alto reconocimiento de Goeritz<sup>151</sup>, producto de sus proyectos monumentales y colaboraciones, tampoco hubiese sido posible sin el apoyo de un grupo de poderosos arquitectos como Ignacio Díaz Morales, Luis Barragán, Mario Pani, José Villagrán, Ricardo de Robina y Pedro Ramírez Vázquez, a quienes conoció por su enseñanza en las escuelas de arquitectura. De igual manera, en el campo del arte en México son difíciles de ignorar las líneas de influencia entre maestro y discípulo como formas recurrentes de legitimación e integración en el campo del arte.

Goeritz consideraba como su familia a varios de sus discípulos a quienes conoció por medio de las universidades y los proyectos colectivos con arquitectos (Monteforte, 1993). Sus protegidos inicialmente fueron estudiantes, asistentes, subordinados o colegas. Por medio de la correspondencia, se puede ver cómo los discípulos respetaban el lugar de Goeritz como jefe del grupo y, a cambio, recibían de él recomendaciones, reseñas, textos, presentaciones con críticos, galeristas y coleccionistas. En este capítulo analizo cómo los vínculos del aula se desplazan a la mentoría,<sup>152</sup> que transcurre entre la amistad y la protección.

El vínculo entre maestros y discípulos es el producto de una búsqueda identitaria, una búsqueda sobre los orígenes y de la misma manera, las “genealogías artísticas” tienen sus padres y madres, hijos, y herencias (Meirieu, 1998). En el proceso de creación de genealogías artísticas, las camarillas<sup>153</sup> o grupos de pertenencia deben diferenciarse unos de otros. En ese sentido, para Goeritz, las confrontaciones con los líderes de otros ensamblajes<sup>154</sup> sociales, fueron una manera de diferenciarse de la escuela artística anterior y –por ende– contraria. Me refiero a las confrontaciones públicas de Diego Rivera y Siqueiros contra Goeritz, de las que di cuenta en esta tesis.<sup>155</sup> Un discípulo de Goeritz, José Luis Cuevas, fue un radical crítico del muralismo mexicano con su “cortina del nopal”. “[D]eclaró una guerra frontal contra el imaginario nacionalista” lo cual convino a Goeritz, pues contribuyó al desplazamiento de un grupo por otro. Cuevas se insertó en

---

<sup>151</sup> Una actitud desenfadada, su dominio de cuatro idiomas, un físico atractivo, género masculino, cultura general y visual, y carisma verbal, fueron cualidades que contribuyeron al desarrollo de Goeritz como artista y maestro de las relaciones públicas en el campo del arte.

<sup>152</sup> La Real Academia Española no reconoce la palabra “mentoría”, aunque sí el término “mentor” (consejero, guía, maestro, o padrino). Según *Wikipedia*: “La mentoría es una relación de desarrollo personal en la cual una persona más experimentada o con mayor conocimiento ayuda a otra menos experimentada o con menor conocimiento. La persona que recibe la mentoría ha sido llamada tradicionalmente como protegido, discípulo o aprendiz”.

<sup>153</sup> Camarilla: Conjunto de personas que influyen subrepticamente en los asuntos de Estado o en las decisiones de alguna autoridad superior.

<sup>154</sup> Sobre el concepto de ensamblaje social de Manuel Delanda en *A New Philosophy of Society* (2006).

<sup>155</sup> Con la carta de denuncia que los dos muralistas publicaron en *El Nacional* (ver p. 106 de esta tesis).



la historia del arte “postulando su individualidad como elemento de lo universal” (Rodríguez, 2014, p. 116).

Una nota de prensa de 1976 señala que Goeritz “tiene la humildad de admitir que su enseñanza e influencia en los jóvenes arquitectos del país es quizá más importante que su obra personal” (Idalia, 1976, CENIDIAP, Folder Educación visual). Aunque la faceta del Goeritz como maestro y mentor no ha recibido mucha atención, Goeritz era consciente de la importancia de esas relaciones para su trascendencia como artista. Goeritz sabía que la influencia en el arte se daba también por medio de la educación y la mentoría; no se trataba del autor aislado y la pieza silenciosa, sino de la conformación de grupos y cómo las ideas influyen y son retomadas por las siguientes generaciones. Eso refleja un conocimiento en parte formado durante su doctorado, el cual le permitió aprender del “error” de Ferdinand von Rayski, indicada en el primer capítulo de esta investigación. En las páginas que siguen, analizo esos vínculos maestro-discípulos, recuperando sobre todo lo relevado en las entrevistas con sus alumnos y en los archivos consultados.

### **8.1. Liliana Porter**

Liliana Porter, artista contemporánea argentina, fue alumna de Mathias Goeritz en la clase de Diseño en la UIA entre 1958-1961, cuando se acababa de mudar a México. En la entrevista del 5 de abril de 2019, realizada por correo electrónico, cuenta:

La Universidad estaba dividida en dos disciplinas: Arquitectura y Artes Plásticas. Goeritz era un profesor con ideas innovadoras, con una obra “de vanguardia” (como se decía en esa época). Sus críticas eran lúcidas y muy inspiradoras. Enseñaba a pensar, a crear y cuestionar las relaciones entre los elementos físicos de una obra y las ideas que la generaban. En la clase de diseño, a veces teníamos que materializar conceptos como “espiritualidad”, por ejemplo, utilizando elementos muy básicos para ilustrar la idea. Ese es uno de los ejercicios que recuerdo. Mathias era un hombre muy inteligente, con sentido del humor, con una fuerte personalidad. Fue sin duda una influencia muy valiosa para mí cuando recién llegué a México a los 17 años de edad. En esa época yo estaba enfocada en perfeccionar la técnica del grabado en metal aprovechando que la Iberoamericana tenía un hermoso taller de grabado donde éramos poquitos los que lo usábamos, pero el recuerdo de Mathias Goeritz en la Iberoamericana es sin duda alguna positivo, inolvidable y valioso. Además de las clases en sí, uno lo seguía cuando mostraba su obra y también de eso aprendía. (Entrevista a Liliana Porter por correo electrónico, 5 de abril, 2019)

Porter comenta que parte de la enseñanza se daba al ir a las inauguraciones de Goeritz y ver su obra. Además, explica que el ambiente de la UIA era de muchas alumnas en la carrera de Arte y muchos alumnos en Arquitectura. No era un ambiente marcadamente intelectual, sino más bien burgués. Como iba mucho al taller de grabado, Guillermo Silva Santamaría, el maestro, le recomendó ir al otro taller en La Ciudadela donde a la vez conoció a distintos escritores mexicanos como Juan José Arreola, y Carlos Monsiváis, entre otros (Entrevista a Liliana Porter, 18 de septiembre, 2019).

Por esos años (1958-1961), y como parte de las actividades de la UIA, Porter tuvo su primera exhibición en la galería de Artes Visuales de la calle Varsovia 52, junto a otras siete estudiantes de esa universidad: Josefina Barrera, Josefina Gómez, María Antonieta Granja, Rosmary Ojeda, Tomasina Townsend, María del Carmen Valles, Marta Lorena Viniegra. Margarita Nelken escribió una elogiosa reseña sobre la exhibición donde menciona a Mathias Goeritz y al padre Pardiñas como responsables de la escuela, y a Silva Santamaría como maestro. Nelken, quien desde la época de Guadalajara fue entusiasta de las labores de enseñanza de Goeritz, cierra su artículo con la siguiente conclusión: “En resumen: una exposición que prueba lo atinado de una enseñanza, por lo cual cabe, en primer lugar, felicitar a sus responsables” (Nelken, 1958, CENIDIAP, Folder Educación visual).

Posteriormente, cuando Porter vivió en Nueva York abrió un taller de grabado e impartió clases de gráfica en el Queens College. Porter considera que haber ido a la UIA, conocer a Goeritz, e ir al taller de grabado de la UIA, tuvo impacto en su posterior desempeño artístico y docente (Entrevista a Liliana Porter, 18 de septiembre, 2019).

## **8.2. Sheila Hicks y Goeritz: huellas de Josef Albers en la UNAM**

Aunque Goeritz menciona en su texto *La educación visual*, al igual que en entrevistas, que en su enseñanza influyeron László Moholy-Nagy y los libros de György Kepes, el método de Josef Albers igualmente pasó por sus clases, y una de las maneras en que llegó fue por Sheila Hicks, quien aparece de forma frecuente en las agendas de Goeritz entre 1958 y 1962, y a quien Goeritz siguió visitando cuando iba a París en años posteriores.

Sheila Hicks, aclamada artista internacional estadounidense nacionalizada francesa, conocida por realizar obras monumentales relacionadas con arquitectura y

textil, fue alumna de Josef Albers y luego amiga de Goeritz, quien la invitó en 1961 a impartir clases sobre color, dos veces al mes, a los estudiantes de arquitectura de la UNAM. Según Hicks, la clase que impartió en la ENA de la UNAM se basó en lo que había aprendido en Yale con Josef Albers (Entrevista a Sheila Hicks, 23 de febrero, 2019).

Josef Albers en 1954 fue el director de la escuela de arte de Yale donde enseñaba percepción visual: cómo ver, registrar, entender, dibujar y pintar. Cuando Josef Albers la descubrió explorando en su pintura con pedazos de hilos y tejidos sobre el lienzo, invitó a Hicks a su casa para presentarle a su esposa Anni Albers, lo que dejó una gran impresión en ella. Más tarde, Josef le sugirió que solicitara una beca Fullbright para Chile, la cual obtuvo y aprovechó para realizar un viaje por todo Latinoamérica (Interview with Sheila Hicks, February 3-March 11, 2004, AAA). Cuando Sheila Hicks llegó a Chile llevaba una carta de recomendación de Josef Albers dirigida a la Pontificia Universidad Católica de Chile, PUC. Ahí entendió que la intención de Josef Albers era que ella continuaría con su curso sobre el color, el cual Albers había iniciado en junio de 1953 en la PUC.

Ante la creación de una nueva escuela de arte moderno en Chile, dentro de la PUC, Sergio Larraín<sup>156</sup> recurriría nuevamente a Albers en 1958 para solicitar su asesoría pedagógica” (Albers & Albers, 2006, p. 157). Ese contacto fue fomentado por la artista Sheila Hicks, “alumna de Albers que se encontraba en Chile trabajando dentro del área textil del taller Huaquén” (Albers & Albers, 2006, p. 157).

Según Sheila Hicks, Josef Albers la despertó al mundo del color y las formas de usarlo, mientras que Anni Albers le ayudó a pensar que hay una estructura en todo. En una entrevista del 2004, señaló que los artistas no necesariamente se dan cuenta de la cualidad estructural de las cosas. Ese énfasis en la estructura de las cosas venía desde el método de enseñanza de la Bauhaus, que Goeritz adaptó a México (Hicks, Interview with Sheila Hicks, February 3-March 11, 2004, AAA).

En mayo de 1959, Sheila Hicks obtuvo su maestría en *Fine Arts* en pintura de la Universidad de Yale, y después escribió a la oficina de Félix Candela para trabajar en una película documental en México sobre sus construcciones hiperbólicas paraboloides.

---

<sup>156</sup> Fotógrafo chileno, en ese tiempo decano de la escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

No es claro cómo se conocieron Goeritz y Hicks, pero en las agendas de Goeritz entre 1955-1959, Félix Candela aparece varias veces. Después Hicks dejó de tener una relación cercana con la oficina de Candela, aunque la invitaron a dar una conferencia dirigida para arquitectos en la Ciudad de México sobre su trabajo artístico (Interview with Sheila Hicks, February 3-March 11, 2004, AAA).

Mathias Goeritz la invitó a enseñar en la ENA de la UNAM. Sin embargo, en el archivo de la ENA durante esos años, no encontré su nombre asociado a listas de asignatura o asistentes de maestros. De acuerdo con la entrevista, Sheila Hicks fue contratada por la Universidad Nacional Autónoma de México para enseñar Diseño y color a los estudiantes de arquitectura dos jueves al mes. También conoció a Luis Barragán, y siempre que iba a la Ciudad de México, almorzaba en su casa antes de impartir su clase en la ENA. Barragán aconsejó a Sheila Hicks que trabajara en textiles y le daba ideas para cosas que quería que hiciera para un convento en el que estaba trabajando (probablemente Capuchinas) al igual que para su propia casa (Interview with Sheila Hicks, February 3-March 11, 2004, AAA).

Tanto Mathias Goeritz como Luis Barragán la apoyaron en su práctica textil y, como parte de ese grupo y amistades, le enseñó al galerista Antonio Souza sus tejidos. Eso resultó en una exhibición llamada "Tejidos" que se presentó en 1961 en la galería Antonio Souza, ubicada en la Zona Rosa (colonia Juárez) de la Ciudad de México. En ese mismo año y lugar, se llevó a cabo la muy reseñada y escandalosa exposición de *Los Hartos*, donde participaron Mathias Goeritz, José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Kati Horna, entre otros (Rodríguez Prampolini, *Los Hartos*, 1961), descrita en el primer capítulo. El galerista Antonio Souza fue asimismo un entusiasta promotor de la obra de Pedro Friedeberg y Francisco Toledo (Conversación telefónica con Diego Matthai, 31 de mayo, 2020).

Hicks después llevó esos tejidos al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) con Greta Daniel, quien era curadora del Departamento de Arquitectura y Diseño. Según Sheila Hicks, Greta Daniel había quedado cautivada por el carisma de Mathias Goeritz con quien se escribía cartas, y probablemente por ese medio Goeritz la recomendó con ella, abriéndole las puertas del MoMA. Greta Daniel fue muy amable y en el Museo de Arte Moderno le presentó a Arthur Dexler, Director del Departamento de Arquitectura, y también a Alfred Barr, Director del Museo. Hicks les enseñó sus piezas con tejidos. Más tarde, le dijeron que habían decidido comprarle algunas para la

colección del museo (Interview with Sheila Hicks, February 3-March 11, 2004, Oral History, AAA).

En México, Sheila Hicks conoció artistas como Leonora Carrington, Alice Rahon casada con Wolfgang Paalen, y a Chucho Reyes, el cual era muy cercano a Luis Barragán. Hicks cuenta que Barragán los llevaba a ver sus obras en construcción y hablaban sobre colores (Interview with Sheila Hicks, February 3-March 11, 2004, Oral History, AAA). Más tarde Hicks se mudó a París y, según las agendas de Goeritz entre 1965 y 1974, cuando Goeritz pasaba por esa ciudad la veía.

### 8.3. Diego Matthai

Diego Matthai fue alumno de la UIA y entró de oyente a la clase de Goeritz. Décadas después Goeritz lo invitó a formar parte del equipo de los asistentes de maestro en la ENA. En entrevista, contó que la primera vez que vio a Goeritz fue porque una camioneta le había hecho un rayón a su Volkswagen y, cuando fue a preguntar a la dirección de la UIA, resultó que Goeritz salió a disculparse y decirle que él le había rayado el coche sin querer, pero que le pagaba los arreglos (Entrevista a Diego Matthai, 12 de enero, 2017). Diego Matthai explica que Goeritz era una persona “espléndida”, y que lo consideraba un amigo, mentor y hasta una especie de segundo padre (Conversación telefónica con Diego Matthai, 31 de mayo, 2020). Matthai buscaba incluir a Goeritz en sus proyectos personales. En sus diseños de discotecas y casas, integró piezas de Goeritz.

Mis clientes coatzacoalquienses quisieran para la casa aquí en San Ángel, que les estoy terminando, una escultura de mesa tuya. Se me ha ocurrido una forma de poder quizás volver a dar clases en la UNAM que, si se puede hacer y lograr, sería magnífica para todos. De esto te platicaré a tu regreso. (Matthai, Carta a Mathias Goeritz, 3 de enero, 1980, ICC)

Diego Matthai colaboró con la galería Mer-Kup, mediante de un contacto inicial de Pedro Friedeberg. Entre los propios protegidos de Goeritz había alianzas y amistades, y se ayudaban unos a otros. Comenta en entrevista (Entrevista a Diego Matthai, 12 de enero, 2017) que los favoritos de la galería Mer-Kup eran Goeritz, Friedeberg y Sebastián.<sup>157</sup> A partir de las relaciones en esa galería, Matthai fue invitado como asistente de maestro en la clase de Goeritz en la UNAM. Como en ese momento la ENA estaba en huelga

---

<sup>157</sup> Sebastián es el nombre artístico del escultor nacido como Enrique Carbajal González, autor de Guerrero Chimali y Cabeza de Caballo, entre varias otras, famoso representante de escultura monumental urbana.

(resultado del conflicto entre los planes de autogobierno y de la dirección), Matthai fue a una casa por Desierto de los Leones donde impartían la clase de Goeritz. Lilly Nieto Belmont era la coordinadora, y a partir de ese momento Matthai se convirtió en asistente de maestro en la clase de Diseño básico. Goeritz le presentó a Herbert Bayer, a quien Matthai primero le escribió una carta y luego fue a visitarlo a su casa de Montesito, California. Por Goeritz, conoció también a Willem De Kooning, pues Goeritz tenía muchísimos amigos y manejaba mucha información (Conversación telefónica con Diego Matthai, 31 de mayo, 2020).

Las clases en la UNAM empiezan mañana y no te preocupes que si no llegas, los alumnos después de semanas ya no se van a acordar de su maestro. ¡Regresa rápido! Estoy por terminar la discoteca "Black and White" (se inaugura el 23 de octubre) y espero sea un "*walk in sculpture*", hay museografía tuya ahí adentro. (Matthai, Carta a Mathias Goeritz, 6 de octubre, 1984, ICC)

En entrevista, Matthai comentó que Goeritz le escribió un texto para una exposición en la cual usó la analogía de que, si Goeritz era oro, Matthai era plata. Gran parte de la obra de Matthai consiste en prismas plateados. En entrevista dijo que el texto que le escribió Goeritz decía: "El éxito de Matthai empieza a inquietar, él toma cualquier cerveza y yo tomo cerveza superior, yo le llevo considerable edad, mido más que él, pero cuídense queridos amigos porque ahí viene Diego Matthai" (Entrevista a Diego Matthai, 12 de enero, 2017). Aunque Goeritz mostraba su apoyo a Matthai, deja claro, por medio del humor, quién era el jefe. Matthai comenta que Goeritz compartía con ellos las estrategias que usaba para poder cerrar trabajos y las ideas sobre las cuales trabajaba. Diego Matthai buscó incluir a Goeritz en sus proyectos, pues Goeritz era generoso con sus contactos. Matthai explica que Goeritz era una persona muy positiva que evitaba hablar de cosas negativas, y siempre estaba pensando hacia delante y proponiendo cosas (Conversación telefónica con Diego Matthai, 31 de mayo, 2020).

#### **8.4. Manuel Felguérez: maestro de Escultura en la UIA**

Manuel Felguérez no fue alumno de Goeritz, sino que lo conoció en 1954 en una exposición en la Alianza Francesa de la Ciudad de México. Felguérez se acercó al artista alemán con el fin de pedirle una carta de recomendación que necesitaba para solicitar una beca y estudiar en Francia. Llevaba las reseñas de su exposición, entre las que había una positiva de Paul Westheim, quien había reseñado el trabajo de Goeritz. Goeritz firmó la carta de recomendación y Felguérez consiguió la beca para París. A su

regreso en 1956, Goeritz lo invitó a impartir clases de Escultura en la escuela de arte en la UIA. Comenta que para él esa invitación fue un honor, porque en esa época “no sabía de qué iba a comer” (Entrevista a Felguérez, 26 de junio, 2019). El Archivo Cabañas contiene una carta del 15 de febrero de 1956 donde Goeritz solicita ayuda económica para Felguérez, lo que demuestra que estaba al tanto de las dificultades y necesidades económicas de sus protegidos.

A quien corresponda: El señor Manuel Felguérez, sin duda uno de los mejores escultores de la joven generación mexicana, pasa en la actualidad por unas condiciones económicas sumamente difíciles. En mi opinión merece Felguérez una ayuda económica adecuada, ya que se trata de un jóven [sic] artista de extraordinaria sensibilidad. Aunque [sic] su avanzada obra ha llamado la atención de destacados críticos mexicanos y del extranjero, el joven escultor no ha podido conseguir todavía los encargos que merece, por lo que creo que Felguérez, para poder seguir trabajando en su obra artística, debería recibir no solo un estímulo moral, sino una ayuda material, de la que, estoy seguro, se mostrará digno en el futuro. Dr. Mathias Goeritz, Jefe de los talleres de Educación Visual de la Esc. Nac de Arquitectura, Director de los talleres de Artes Plásticas de la Univ. Ibero-Americana. (Goeritz, correspondencia, 15 de febrero, 1956, ICC)

Cuenta en entrevista Felguérez (Entrevista a Manuel Felguérez, 26 de junio, 2019) que alrededor de 1960, iba a ir a Nueva York en camión pues era la manera más económica, pero, al enterarse Goeritz, le ofreció pagarle su transporte a cambio de que le llevara una escultura para una exposición que iba a tener en Nueva York. Felguérez aceptó y se llevó *La Serpiente*, pero al cambiar de camión en Nuevo Laredo, no cabía en el camión estadounidense, por lo que tuvo que cortarla y llevarla en dos partes. Al llegar a Nueva York, contó el imprevisto y la arregló de manera que no se notara. Cuando Goeritz se enteró, le dio mucha risa y en agradecimiento ofreció a Felguérez darle su boleto para la inauguración de Jean Tinguely, *Homenaje a Nueva York*, en el MoMA, espacio propicio para hacer relaciones importantes. Para esa anunciada inauguración solo había 100 boletos y Goeritz había conseguido uno. Cuando Felguérez le preguntó cómo iba a entrar él, le respondió que no entraría. Felguérez entró al evento con el boleto de Goeritz y mientras *Homenaje a Nueva York* se autodestruía, Goeritz repartía en la entrada del museo su manifiesto: *Please Stop!* (MFAH, 1960) (Entrevista a Manuel Felguérez, 26 de junio, 2019), donde criticaba la obra de Tinguely y defendía el arte trascendente con función social, es decir, el arte como servicio.

Goeritz daba consejos útiles a sus colegas. Por ejemplo, cuenta que, durante la inauguración de uno de sus murales, llevó a cabo un evento con Alejandro Jodorowsky

que llamó mucho la atención de la prensa. Goeritz le recomendó a Felguérez que cuando hiciera colaboraciones con arquitectos, no realizara inauguraciones tan llamativas porque, como los arquitectos eran muy celosos, si se hablaba más del artista que del arquitecto, lo podía perjudicar para futuras comisiones. Felguérez le hizo caso a Goeritz y después de ese evento, realizó alrededor de 30 murales más con arquitectos (Entrevista a Felguérez, 26 de junio, 2019).

Comenta Felguérez que Goeritz tenía un humor muy cínico, pero con mucho carisma, y era muy generoso. A él le regaló una serpiente que ahora está en el museo de Zacatecas (Entrevista a Felguérez, 26 de junio, 2019). Felguérez impartió clases en la Iberoamericana durante seis años. Circa 1962, las escuelas de arte y arquitectura se mudaron de la hacienda donde ahora se encuentra el restaurante San Ángel Inn a la colonia Campestre Churubusco, y en esa transición, desapareció el programa de Arte. Para entonces, Felguérez impartía diseño industrial en la UNAM, por lo que a veces se encontraba a Goeritz en los pasillos de la ENA.

### 8.5. José Luis Cuevas



Figura 35. Fotografía de Calder, Cuevas y Goeritz y dos personas no identificadas de espaldas. s.f. Lance Wyman, Archivo personal Lance Wyman

La primera carta de Cuevas dirigida a Goeritz ubicada en el Archivo Cabañas está fechada el 2 de enero de 1957 y hace referencia a las clases de la Universidad



Iberoamericana. Indica que en entrevistas se lanzó en contra de la pintura de Rivera y Siqueiros, y que:

agradecería me dijeras la fecha cuando empiezan las clases y si es posible retrasar mi “llegada” a la universidad por unos días. Esto es si hay alguien que me sustituya. Si esto no es posible yo estoy en México en la fecha que indiques. Saludos a Mariana [Gast]. Tu amigo que siempre te recuerda. José Luis Cuevas. (Cuevas, Carta a Mathias Goeritz, 2 de enero, 1957, ICC)

Cuevas volvió a insistir en la posibilidad de ausentarse de la UIA; menos de quince días después le escribe:

¿Me das permiso de permanecer ausente de la escuela, puesto que las razones que te explico son válidas y poderosas? Escríbeme pronto para mi tranquilidad [...] Casi toda la exposición está vendida y los resultados de crítica y público han sido magníficos [...] No dejo de hablar de ti y de la escuela. (Cuevas, Carta a Mathias Goeritz, 14 de enero, 1957, ICC)

Goeritz concedió la solicitud de Cuevas pues en otra carta –el 20 de enero de ese mismo año– le agradece por concederle:

un pequeño retraso en mis funciones docentes. Te agradezco lo que haces publicitariamente por mí. Tienes razón, hay que hacer algo que sacuda el adormecido ambiente de México. Hay que prender una mecha en la cabeza del “intelectual mexicano” para que reviente de una vez. Saluda a todos los buenos amigos: Margarita [Nelken], Souza [Antonio, el galerista] y todo el cuerpo docente, saludos a Mariana. (Cuevas, Carta a Mathias Goeritz, 20 de enero, 1957, ICC)

Por la correspondencia, pareciera que Cuevas era el más agresivo y escandaloso contra la escuela posmuralista, cosa que interesó y convino a Goeritz, quien le propuso hacer algo que “sacuda el adormecido ambiente de México”. Como Goeritz había sido atacado por Rivera y Siqueiros, el ataque de los jóvenes artistas a la escuela muralista no le debe haber resultado antipático. La mentoría de Goeritz hacia Cuevas –igual que con Friedeberg– incluyó darles sus contactos dentro del mundo del arte en ciudades como Nueva York y París. En los primeros años, entre 1957 y 1962, a partir de la correspondencia, se infiere que era una relación asimétrica, donde Goeritz era el líder del clan, le consultaban las decisiones importantes y le expresaban admiración: “Mi querido Mathias, mil gracias por el envío del recorte, me alegra verme asociado a ti” (Cuevas, Carta a Goeritz, febrero, 1962, ICC). En esa carta también señala:

coincido contigo en que hay que hacer un poco de ruido para hacer reaccionar a ese rey gordo glotón y estúpido que es el burgués de México. [...] Te agradezco muchísimo me enviaras direcciones de gentes importantes de Nueva

York para enviar catálogo. Tendré gusto en complacerte. (Cuevas, Carta a Goeritz, 2 de enero, 1957, ICC)

Para el grupo de Goeritz, la galería de Antonio Souza, al igual que la galería Mer-Kup,, fueron espacios muy importantes que permitieron la promoción de ellos como artistas individuales a la vez que como grupo. Fue también importante que varios tuvieron etapas en las cuales vivieron fuera de México con representación artística internacional.

Lástima que ya no nos encontramos en París. Habría sido formidable conversar contigo y obtener con ello muchos beneficios. Mis diálogos contigo siempre son estimulantes para mí. Mis conferencias serán en la UCLA. A México iré el 15 aproximadamente. Dile a Sebastián que guarde un catálogo de la expo. *Mail art*. Salúdame mucho igual que a Friedeberg. (Cuevas, Carta a Goeritz, 25 de noviembre, 1979, ICC)

A finales de 1970 Cuevas compró la casa en Cuernavaca que había sido de Rodríguez Prampolini y Goeritz. A partir del silencio y la ausencia de Goeritz en cuanto a las peticiones de Cuevas, se entiende que tal vez Goeritz no estaba muy animado de visitar esa casa o que le resultaba demasiado invasiva la incorporación de sus espacios a la nueva práctica de Cuevas.

En días pasados te escribí. Te manifestaba mi entusiasmo por haberle comprado a la chacha [Ida Rodríguez Prampolini] la casa que fue tuya y que tiene tu estilo inconfundible. [...] **Será algo así como el museo Goeritz**<sup>158</sup> ya que pienso llevarme todas las obras tuyas que gracias a tu generosidad he logrado coleccionar. **Las obras que tenga en Cuernavaca serán de aquellos artistas que de alguna forma están vinculados contigo: la gran mayoría de Calder, Miró, Reyes Ferreira, etc.... Aún para colgar las obras buscaré tu asesoría.** (Cuevas, Carta a Mathias Goeritz, enero, 1980)

**Estoy impaciente por ver la casa museo Goeritz** que espero ya esté para el mes próximo. Totalmente restaurada y **pueda yo ocuparla y trabajar en el cuarto que tu usabas.** Estoy enmarcando tus cartas pues quiero tener en Cuernavaca todo lo que tengo tuyo. (Cuevas, Carta a Mathias Goeritz, 17 de junio, 1980, ICC)

Te hemos esperado varias veces en tu casa de Cuernavaca. Quiero que veas cómo quedó. (Cuevas, Carta a Mathias Goeritz, 6 de septiembre, 1981, ICC)

En los últimos años de vida de Goeritz, Cuevas le parecía un poco antipático. Es probable que la compra de su casa de Cuernavaca le haya parecido a Goeritz demasiada integración con el del propio Cuevas. ¿El alumno devorando al maestro? En contraste, se refirió a Pedro Friedeberg como el hombre al que nadie le hace sombra.

Cuevas me da flojera, sobre todo porque con frecuencia él ya no quiere saber más de los hartos, yo le ofrezco la verdad alemana, incluido el vino y la canción

---

<sup>158</sup> Todos los subrayados son agregados por mí.

alemana. Espero que tú [Friedeberg] no hayas aprendido del vino alemán.<sup>159</sup> (Goeritz, Carta a Friedeberg, 21 de diciembre, 1986, APF)

## 8.6. Pedro y Mathias

En palabras de Pedro Friedeberg, Mathias Goeritz fue para él una especie de “consejero espiritual, mentor y amigo”. Según Ida Rodríguez Prampolini (1973), Friedeberg y Goeritz se conocieron en 1956 –año en que inició la cátedra Educación visual (o Diseño básico) en la carrera de Arquitectura de la UIA–. La actitud de franca rebeldía, unida a muchos conocimientos e inquietudes de Friedeberg, despertaron en Goeritz gran interés por él (Rodríguez Prampolini, 1973). Los intereses de Friedeberg se desviaron hacia la sección de Artes plásticas que se acababa de fundar en la UIA y donde Goeritz era director; pero debido a su excentricidad, Friedeberg no logró egresar como arquitecto. No obstante, después fue colega, amigo y aliado tanto de Goeritz como de la segunda esposa de Goeritz, la investigadora y académica Ida Rodríguez Prampolini.

Friedeberg fue probablemente el alumno más cercano, y querido por Goeritz, pues con él desarrolló una sólida amistad desde 1957 hasta su muerte en 1990, aunque Goeritz le llevaba alrededor de 21 años. Su amistad estaba llena de humor, ironía, excentricidades, afecto y apoyo y duró más de treinta años.

Según Friedeberg, él secretamente se volvió el alumno predilecto de Goeritz en la Iberoamericana, dado que “antes había escuchado sobre Brunelleschi, Gaudí y el Facteur Cheval y podía distinguir entre Manet, Monet, Kandinsky y Kempinski, entre Dukas y Duchasse así como entre los tres Rousseau”; como hablaba alemán, es decir, ambos compartían el alemán como lengua materna, bromeaban haciendo complicados juegos de palabras (Holtz, 2009, pág. 369) y en las cartas escribían en alemán lo más confidencial.

En 1957, Goeritz, Ida Rodríguez y él fueron el último día del año a festejar en las *Torres de Satélite*, donde celebraron “con Champaña la llegada del nuevo año” (Holtz, 2009, pág. 370). Alrededor de 1957, Goeritz invitó a Friedeberg a colaborar con él como asistente. Según Friedeberg, eso fue porque su mamá insistía en que debía trabajar en vacaciones y como también era alemana, le habló a Goeritz para que le diera trabajo. Según las agendas de Goeritz, ese fue el año nuevo de 1959. Pero Friedeberg aparece

---

<sup>159</sup> En alemán fragmentos del original, traducción con ayuda de Francisco Soní.

en las agendas de Goeritz a partir de 1957, año en que comenzó a colaborar con él como asistente, y para 1958 ya eran amigos junto con Rodríguez Prampolini. Previo a eso, Friedeberg ya había colaborado con Vladimir Kaspé y Max Cetto (Holtz, 2009, pág. 369), dos arquitectos que aparecen en la agenda de Goeritz durante la década de los cincuenta.

La primera encomienda que Pedro Friedeberg realizó como asistente de Mathias Goeritz fue ayudar en el diseño y la construcción de un monumento fúnebre para la tumba de la actriz Magda Donato, pariente de la crítica de arte Margarita Nelken, en el Panteón Jardín de la Ciudad de México. Friedeberg e Ida Rodríguez Prampolini también desarrollaron una fuerte amistad. Él la describe como poseedora de una “personalidad brillante”, y cuenta que hacia el final de la vida de Rodríguez Prampolini hablaban casi diario por teléfono.

Según Friedeberg, hacia 1958 su trabajo como “asistente” también consistía en ser chaperón de la Chacha [Rodríguez Prampolini], y acompañarla cuando saliera, pues según él, el segundo exmarido de Rodríguez Prampolini, el príncipe Ruggiero de Asta, un noble muy neurótico e iracundo, la había amenazado y, por eso, una de las responsabilidades de Pedro Friedeberg era acompañar a Ida Rodríguez cuando saliera a la calle y estar muy atentos (Holtz, 2009, pág. 369). Según Friedeberg, el interés de Ida Rodríguez por las causas sociales y la cultura como una herramienta de equidad social, fueron algunas de las razones que terminaron por alejarla (*circa* 1974) de Goeritz, ya que, según Rodríguez, Goeritz solo quería promover el arte y su carrera mientras ella cada día se volvía más comprometida con la sociedad. Después de que Goeritz y Rodríguez Prampolini se separaron, Friedeberg siguió siendo amigo de ambos y en ocasiones coincidían los tres.

A pesar de que, según Pedro Friedeberg, a Goeritz no le encantaba su obra por ser “un poco kitsch y loca” (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017), Goeritz promovió ampliamente la obra y carrera de su discípulo. De igual manera, Friedeberg siempre estuvo durante los momentos difíciles y la enfermedad de Goeritz. En numerosas ocasiones, Friedeberg ha comentado sobre la generosidad del artista alemán hacia su persona y carrera (Entrevista a Pedro Friedeberg, 3 de julio, 2019; Holtz, 2009). Friedeberg “tuvo mentores tan brillantes como Matías [*sic*] Goeritz, quien le enseñó moral”. (Rodríguez Prampolini, 1973, p. 14).

Sin embargo, hay que tomar esas palabras con cierta ironía. En 1969 Goeritz publicó un *Introito Amistoso* en la sección de arte que coordinaba de *Arquitectura México*<sup>160</sup>. El texto era sobre las primeras generaciones de alumnos de la UdG, para entonces ya afamados arquitectos; en él Goeritz narra su experiencia como maestro en Guadalajara y “casualmente” escribe sobre la relación entre arte y moral en un tono que evidencia el humor irónico y cínico que según Friedeberg caracterizó a Mathias Goeritz:

algunos de nuestros más talentosos estudiantes dejaron la carrera de arquitecto y tomaron el hábito convirtiéndose en frailes, monjes o curas –un lógico y maravilloso paso que fue sumamente criticado por algunos enemigos de la escuela de Díaz Morales. No habían comprendido estos impíos que moral y arte –¡hablo del arte verdadero!– son lo mismo. (Goeritz, *Introito Amistoso*, 1969)

Friedeberg escribe que Mathias Goeritz tenía un sentido del humor generalmente negro. Desde su punto de vista, era un genio, una persona de mucho carisma y sumamente encantador, especialmente con las mujeres. Pero su sentido del humor negro, sarcástico y fino, es difícil de encontrar y poco comprendido en el medio (Holtz, 2009): “Puede ser que muchos políticos sean maestros del cinismo, pero del sutil arte del sarcasmo no tienen ni idea, por eso es difícil encontrar un personaje tan noble, tan desinteresadamente generoso y a la vez poseedor de ese sofisticado humor negro, como lo fue Mathias Goeritz” (Friedeberg en Holtz, 2009, p. 369).

Una de las primeras recomendaciones de Goeritz para Friedeberg fue con la editora Anita Brenner, a quien le dijo: “Friedeberg es un genio y a fuerza le tienes que dar chamba en tu revista *Mexico This Month* en algo relacionado con el arte” (Holtz, 2009, pág. 369). Así comenzó la colaboración de Friedeberg con *Mexico This Month* (1955-1972), a partir de 1958 como editor de la sección de arte (Holtz, 2009, pág. 104). Ese fue su primer trabajo “muy lucrativo” relacionado con el campo del arte (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017). Varias fueron las colaboraciones por medio de ilustraciones de Friedeberg en esa revista. Para Friedeberg, Goeritz fue una de las personas más espléndidas que había conocido en su vida: “Si le pedías un favor, te hacía diez y se encargaba de presentarte a personas que fuesen útiles para ti” (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017). Goeritz facilitaba relaciones convenientes para sus protegidos.

En 1959, gracias a una recomendación de Remedios Varo, Friedeberg exhibió sus dibujos por primera vez y Mathias Goeritz escribió el texto “Canto a Pedro

---

<sup>160</sup> El número 101, octubre 1969.

Friedeberg” que quedó impreso en la invitación de la muestra. En palabras de Friedeberg: “aunque él afirmaba odiar mi obra por rebuscada y complicada, decía también admirarla mucho por extravagante y singular, alentándome mucho a que siguiera por mi ‘equivocado’ camino” (Holtz, 2009, pág. 369). Esa anécdota muestra el humor de Goeritz de apoyar a la vez que ironizar para mitigar que sus discípulos se creyeran demasiado importantes.

En diciembre de 1960, la sección de arte del número 72 de *Arquitectura México*, estuvo dedicada a *Le Facteur Chéval*, Juan O’Gorman y Pedro Friedeberg. En esa sección, Ida Rodríguez escribió que:

El neurótico ‘*Wunderkind*’ Pedro Friedeberg supersabio de veinticuatro años es serio aspirante a arquitecto y consejero artístico de una revista importante [*Mexico this month* de Anita Brenner]. Al lado de estas actividades existe dentro de él un extraño personaje: un minucioso dibujante y pintor que está soñando plásticamente un porvenir arquitectónico más amplio, y más interesante que aquel pasado en el cual le tocó educarse. (Rodríguez Prampolini, 1960, p. 234).

Eso refleja el apoyo que la pareja Goeritz-Rodríguez le dio a Friedeberg desde muy joven. Como contexto general, el número 72 de *Arquitectura México* estaba dedicado a la recién comenzada magna obra de Mario Pani: el Conjunto Urbano Presidente Adolfo López Mateos de Nonoalco Tlatelolco, conocido como “Tlatelolco”.

El humor que manejaban incluía chistes subidos de tono. En una carta fechada el 6 de abril de 1963, dirigida al “*sehr geehrter herr doktor* [muy distinguido señor doctor]” Friedeberg le escribe a Goeritz que: “el robarse la pinche y miserable suma de cincuenta pesos a un pobre judío errante es un hecho típicamente nazi. Lo felicito!!” (Friedeberg, Carta a Goeritz, 6 de abril, 1963, ICC). En esa misma carta le escribe: “Le aconsejaré cómo deshacerse de sus complejos de culpabilidad a causa de los cuales no ha podido dormir las últimas noches” y para eso le pide que mejor le mande dos o tres ejemplares de una revista *Kabah* donde lo habían reseñado:

y también igualmente una copia de la revista *Arquitectura* #72 donde el eminente crítico de arte doña Ida Rodríguez tuvo, hace ya algún tiempo, el certero buen gusto de criticarme. Todo esto lo necesito con suma urgencia [...]. La exposición allí comienza el día 14 de mayo –como Ud. no me advirtió que no la hiciera– sí la voy hacer.<sup>161</sup> (Friedeberg, Carta a Mathias Goeritz, 6 de abril, 1963, ICC)

---

<sup>161</sup> Subrayado en el original

Goeritz no solo facilitaba exhibiciones, prensa y clientes para sus protegidos, sino que los aconsejaba sobre procesos de producción de su obra. Por ejemplo, presentó a Friedeberg con el maestro tallador, José González, lo que incentivó que también empezara a realizar escultura en madera. José González era el artesano tallador que le producía a Goeritz sus esculturas, y sale listado con frecuencia en las agendas. La primera obra de Friedeberg tallada por José González fue una mesa algo extraña destinada a presentarse en la exposición *Los Hartos*, y su segunda obra (un año después) fue la famosa silla mano, la cual le gustó tanto a Goeritz que condujo hasta su casa al primer cliente, el coleccionista suizo George Keller, quien adquirió cuatro ejemplares.

Sin embargo, en una carta el 18 de mayo de 1962, Friedeberg se queja de José González y su falta de puntualidad en las entregas:

mi opinión de José González ha tocado “*rock bottom*”; le dije que me hiciera una mano-silla [sic] y una mano-silla-pie [sic], o sea dos piezas y no tres. Le di 1500 o sea 75% de adelanto<sup>162</sup> y le dejé 500 a mona en Tokio 46, para liquidar en cuanto entregara y me prometió que entregaría dos semanas *après mon départ* o sea el 10 de abril de 1962. No le adelante Ud. ni un centavo<sup>163</sup>. Yo no me hago responsable de nada. Yo mismo le escribiré a J.G. en este momento. [...] He tratado de localizar a Octavio Paz pero dicen que está de mal humor pues Bona se fugó con un Hindú. Ayer hablé con Max Ernst y la Tanning. Hoy vienen a cenar los Blocs, los Julien Levy y el pintor Man Ray que está todo menos Harto. Yo estoy un poco harto de Gogo [Nesbit] y André [Van del Broeck] aunque ella escribe mejor que nunca. Hablé con Sheila H. [Hicks], con Planten, con Berta [Cuevas] etc. etc. etc. Sin más por el momento, *remain yours and chachas very truly*. (Friedeberg, Carta a Mathias Goeritz, 18 de mayo, 1962, ICC)

Hay varias menciones sobre José González en las cartas de Friedeberg a Goeritz, de forma constante quejándose de los atrasos en sus entregas. A veces Goeritz actuaba como intermediario ofreciéndole adelantar los pagos al tallador, a lo que Friedeberg se negaba. En otra carta, Friedeberg incluso convierte a José González en ejemplo de informalidad: “mi catálogo quien sabe cuándo lo impriman –el impresor es una especie de José González en smoking” (Friedeberg, Carta a Goeritz, 6 de abril, 1963).

Para Friedeberg, la generosidad de Mathias Goeritz se evidencia en proyectos como el de la *Ruta de la Amistad* y el *Espacio Escultórico*, donde benefició y apoyó a

<sup>162</sup> Subrayado en original.

<sup>163</sup> Subrayado en original y por el comentario se entiende que Goeritz ofreció a Friedeberg saldar su deuda con José González.

muchos artistas (Holtz, 2009, p. 370). Pero también existían rivalidades entre sus protegidos. En una carta de Friedeberg a Goeritz fechada el 14 de julio de 1985, le indica que:

No creo que “tanta publicidad” vaya a ser envidiada como tú dices por tus amigos Cuevas & Sebastián, mi “publicidad” es bastante raquítica, aunque debo confesar ya son cuatro artículos en lo que va del año y eso sin necesidad de pintarme el pelo y pegar de gritos que 1000 mujeres me asedian, actividades poco dignas poco hartas y bastante patéticas, ¿no crees? (Friedeberg, Carta Querido Mathias, 14 de julio, 1985, ICC)

En ese fragmento se demuestra que asimismo había cierta rivalidad y celos entre los protegidos de Goeritz.

Goeritz recomendaba a los arquitectos mexicanos que encargaran obras *in situ* a artistas contemporáneos; así, Friedeberg conoció a los arquitectos Ramírez Vázquez y Ricardo Legorreta. El último le comisionó un mural en el Hotel Camino Real, compartiendo espacio con Anni Albers, Chucho Reyes, e importantes artistas internacionales, pues: “Además de Friedeberg, el programa incluía a Rufino Tamayo, Alexander Calder y Mathias Goeritz [...] en parte por su cercanía con Goeritz, Friedeberg aceptó el reto de transferir sus ideas al muro” del hotel (Holtz, 2009, p. 199).

Durante las tres semanas que Friedeberg estuvo en Israel –después de llevar a cabo su exposición en la galería de Iris Clert (1975)– gozó de una espléndida hospitalidad y descubrió cada rincón de ese país que Goeritz conocía muy bien. Al mismo tiempo que Goeritz colaboraba con Alexander Calder en el *Laberinto de Jerusalén*, Friedeberg se encontraba en la misma ciudad, por lo que lo hicieron chaperón para que recorriera la ciudad en busca de una plaza adecuada para la colocación de la escultura de Calder. Contaba que al internarse por un momento en el antiguo bazar despojaron hábilmente a Calder de \$6000 dólares americanos en efectivo, los cuales le habían entregado apenas esa mañana como adelanto para alguno de sus proyectos.

Otro de los actos de generosidad de Goeritz era que a sus protegidos los presentaba con artistas de talla internacional, como Sandy Calder y Herbert Bayer. Del mismo modo, recomendaba las obras de sus protegidos para que fuesen adquiridas por instituciones y coleccionistas, como se lee en la correspondencia con Cuevas y en las anécdotas de Friedeberg.

Como fue señalado en el capítulo 2, Friedeberg comentó que Goeritz era una persona muy desenvuelta: cada vez que llegaba a una ciudad nueva, abría la agenda



telefónica del lugar y buscaba el nombre de las personas del mundo artístico que quería conocer, y sin mayores reparos les marcaba presentándose y organizando citas con ellos (Entrevista a Pedro Friedeberg, 3 de julio, 2019). Después, esos contactos le presentaban a otros contactos y luego él a su vez compartía sus nuevos amigos con otros amigos pues “Goeritz te presentaba a personas útiles para tu carrera y obra” (Entrevista a Pedro Friedeberg, 3 de julio, 2019). En parte gracias a eso, Friedeberg, Cuevas, Sebastián y Wyman, entre otros, se hicieron de contactos internacionales, lo que los ayudó a su reputación como artistas y, por ende, contribuyó a la legitimación del grupo.

Según Friedeberg, existían dos Mathias Goeritz: uno verdadero y el otro falso, y casi nadie conocía al verdadero, pero él sí. El falso era el que les besaba las manos a todas las damas, el experto en relaciones públicas.

Mathias decía que si querías tener éxito en París y Nueva York debías besarles las manos a todas las señoras, y las señoras encantadas, porque eso ya no se usaba en esa época, entonces se quedaban como pasmadas. [...] Mathias era muy atractivo para las mujeres. Yo lo acompañé varias veces a ver a Olga Roth y a Lili Shaltiel. (Entrevista a Pedro Friedeberg, 21 de febrero, 2017)

El domicilio de Olga Roth aparece en la agenda de 1954 y 1955 como la dirección postal de Goeritz; y Lili Shaltiel, junto con su marido, fueron los mecenas de una de las obras arquitectónicas más importantes de Mathias Goeritz, el *Laberinto de Jerusalén*.

De acuerdo con Josten, Goeritz conoció a la galerista Iris Clert en Nueva York durante su inauguración en la galería Carstairs, que casi coincidió con la inauguración de Jean Tinguely *Homenaje a Nueva York*, misma que se llevó a cabo el 17 de marzo de 1960. En ese viaje a Nueva York, según Josten (2018, p. 29), Goeritz fue bastante ambiguo con Iris Clert sobre su situación romántica de recién casado con Ida Rodríguez Prampolini. Clert, como ya mencioné, recordaba a Goeritz como “alto, distinguido, cortés, con cierto carisma que usaba y abusaba, era exactamente mi tipo” (Josten, 2018, p. 183).

En una carta desde París, en mayo de 1962, Friedeberg le cuenta a Goeritz, que:

Oh Noble Mathias – Hoy fui a la *Vernissage* de las fotos de Man Ray (qué aburrimiento) y tuve el gusto accidentalmente de tropezarme con Iris Clert (*elle portait les ongles chacune in einer anderen farbe*) [ella tenía las uñas cada una de un color diferente] *and she struck me as particularly odious and unsympathetic* [y me pareció particularmente odiosa y antipática]. Pregunté a varias gentes *leur opinion* [su opinión] acerca de ella y me susurraron en el oído

*das sie hin und wieder männertolleheits anfälle bekommt!*, [que es una completa ninfómana]. Siendo un caballero no pude tolerar se dijera tal cosa en presencia de la susodicha dama y me retiré en el acto, atolondradamente. Crucé el río para ir al *vernissage* de una nueva galería de L'Oeil de Rosamonde a quién sabe cuántos [...] a propósito felicidades por la foto de las Torres en el último número. Muy bonita la galería ahí estaba Alejandro [Jodorowsky] quien me dijo que “ellos” estaban empezando una nueva revista que se llama “snob” y que aparecerá próximamente. [...] Incluyo 800\$, 300 para el anuncio y 500 para González que me haga 3 sillas (siempre sí) una con pie y dos sencillas. Que en dos semanas le mando 500 más cuando haya adelantado el trabajo y que cuando termine las tres sillas las entregue en Tokio 46 donde Mónica le dará otros 500. *Did I make myself clear?* [¿Me doy a entender?] Y que si no está todo terminado antes de mi regreso – “4 semanas”- jamás le encargaré otro trabajo. (Friedeberg, Carta a Mathias Goeritz, 22 de mayo, 1962, ICC)

Goeritz igualmente presentó a Friedeberg con su amiga y *art dealer* de París, y gracias a su recomendación, este último mostró su obra en la galería Iris Clert en 1975. Para 1980, Friedeberg le escribió a Goeritz que: “Iris Clert sigue enamorada de ti y ya se cambió a Nevilly y sigue tan quejumbrosa del dinero como siempre. ¿Qué pasó con lo de los hartos?” (Friedeberg, Carta a Mathias Goeritz, 1980, ICC)

Según una conversación informal con Fernando González Gortázar, Goeritz escribió el manifiesto *L'art prière contre l'art merde*<sup>164</sup> que fue distribuido durante su inauguración en la galería de Iris Clert, porque el espacio era el más promiscuo de París: “si lo hubiera escrito en un convento, su manifiesto sería sobre el arte promiscuo”. Ese tipo de contrastes le encantaban a Goeritz (Charla con Fernando González Gortázar, 27 de mayo, 2019). La exposición donde escribió ese manifiesto se llamó *La pirámide mexicana de Mathias Goeritz* y se llevó a cabo del 10 al 27 de mayo de 1960 (Josten, 2018, p. 184).

Veinte años después de que colaboraran en la exposición *Los Hartos* en diciembre de 1961 (Rodríguez Prampolini, 1961), Friedeberg y Goeritz seguían refiriendo al hartismo<sup>165</sup>. “Aunque los hartos fue un movimiento efímero, Goeritz y Friedeberg mantuvieron vivo su eslogan, “Estamos Hartos”, durante décadas en las pequeñas calcomanías rosas que anexaban a su voluminosa correspondencia” (Josten, 2014, p. 198). En la correspondencia de los años ochenta de Friedeberg varias veces usa el término Hobra y Harte; cada vez que aparece una palabra con h como un “error ortográfico”, es una referencia intencional a Los Hartos. En una carta de octubre de 1985,

<sup>164</sup> *El arte oración contra el arte mierda*, manifiesto publicado en Josten (2018, p. 185).

<sup>165</sup> Creado a partir del manifiesto y la exposición de Los Hartos, descrito en la nota al pie número 9 de esta investigación.

Friedeberg le agradece “infinitamente que sigas propagandizando la horrenda y hestúpida hobra de tu humilde servidor<sup>166</sup>” (Friedeberg, Carta a Goeritz, octubre, 1985). En la entrevista entre ambos de 1980 publicada en *Vogue México*, Goeritz también menciona a *Los Hartos*; estrategia que muestra la habilidad como publirrelacionistas del Harquitecto (Friedeberg) y el Hintelectual (Goeritz):

MG: Finalmente me gustaría hacerle una pregunta que nos une a los dos. ¿Qué piensa, a distancia de veinte años, de Los Hartos, aquel movimiento artístico que luchaba por la espiritualización del arte y en el cual participamos ambos?

PF: Los Hartos es el movimiento más importante de los sesenta. Gracias a ese movimiento la gallina Hinocencia se volvió internacionalmente célebre, y José Luis Cuevas se volvió famoso. Gracias también a Los Hartos, Chucho Reyes empezó a vender como pan caliente y la galería de Antonio Souza se volvió inmortal. Gracias a Los Hartos Glen Miller y Eugene O’Neil supieron qué zapatos llevar a la luna. Gracias a Los Hartos logramos fundar con Xavier Girón, el chinchismo en la galería La Chinche, Amén. (Holtz, 2009, p. 423)

En esa entrevista para *Vogue-México*, “Disculpe las molestias. Genios conversando” (o de cómo Mathías Goeritz entrevista –a cierta distancia- a Pedro Friedeberg) reproducida en Holtz (2009, p. 423)<sup>167</sup>, Goeritz le pregunta a Friedeberg: “si bien recuerdo, usted ha sido víctima de una formación arquitectónica, ¿usted sigue con ganas de hacer arquitectura?”. A lo que Friedeberg responde: “Ni de chiste. ¡Qué horror Mies Van der Rohe! ¡Qué vulgaridad Gropius! ¡Qué abominable Le Corbusier! ¡Que corriente la Torre Latinoamericana! ¡A la basura la Fiesta Palace! ¡Qué sublimes los Holiday-Inns! ¡Qué refinados los VIPS y los Dennys! ¡Qué majestuosa la nueva Basílica de Guadalupe!” (Holtz, 2009, 423; Goeritz, 2013, s.p.). En varias cartas de Friedeberg a Goeritz constantemente se burlaban de la idealización del arte y la egolatría artística, incluso haciendo bromas sobre la Arquitectura emocional y la *Ruta de la Amistad*, lo cual no parecía molestar, sino divertir a Goeritz.

Aunque Goeritz “le enseñó moral”, la clase de Goeritz dejó cierta impresión en Friedeberg, pues el 26 de septiembre de 1985, treinta años después de que fuera su alumno, le escribe: “hoy tengo que dar una clase de educación visual o cómo se llame a los estudiantes de Tulane University, y me acordé de ti y tus divertidas clases que dabas en la UIA” (Friedeberg, Carta a Goeritz, 26 de septiembre, 1985, ICC).

<sup>166</sup> Antepónían H a distintos términos como una referencia a Los hartos.

<sup>167</sup> La entrevista se publicó por primera vez como: “Disculpe las molestias. Genios conversando”, entrevista de Mathias Goeritz a Pedro Friedeberg en *Vogue México*, 1980. Se reprodujo en Holtz (2009) y en “El Fanzine” (Marzo-Abril 2013), año 4, número 44.

En las cartas entre Friedeberg y Goeritz abundan las frases irónicas, bromas y medias verdades. Por ejemplo, en noviembre de 1987, en una postal que retrata una escultura abstracta ubicada en Zihuatanejo, Guerrero, llamada “Triángulo del sol”, en referencia a los tres lugares turísticos de Guerrero (Taxco, Acapulco y Zihuatanejo), Friedeberg le escribe a Goeritz:

Hasta aquí ha llegado tu maravillosa y nefasta influencia, creo que un día leí que habías tenido 40000 alumnos de educación plástica and *hier ist das Resultat, voilà. I ich gratuliere* [Y aquí están los resultados, *voilà*, te felicito]. Aunque debo confesar que es mejor que el monumento de Zapata entrando a Cuernavaca o la cabecita de A.L.M. [Adolfo López Mateos] en Toluca. (Friedeberg, Postal para Mathias Goeritz, 1987, ICC)

A eso Goeritz respondió:

Gracias (muchas) por tantas cosas: La tarjeta del 10 de marzo con el interesante ejemplo [*sic*] de arquitectura del Hotel Camino real en Ixtapa que no conozco, ya que nunca fui a este lugar! Segundo: te agradezco por la bella tarjeta del 11 de marzo con el exitante [*sic*] ejemplo escultórico en Zihuatanejo, del cual dices que es un resultado de mi educación plástica. *Thanks for your congratulation! It is indeed an important* Hobra de harte. (Para que veas que yo también te puedo mandar grandes ejemplos de hobras de harte, [refiriendo al reverso de esa postal que es una escultura de Sebastián en Bellas Artes]<sup>168</sup>. Te agradezco por la linda carta del 22 de marzo que venía el vitral de la iglesia de Cochabamba, Perú [en realidad es Bolivia]. (Goeritz, carta a Friedeberg, 30 de febrero, 1987, APF)

Goeritz cultivó la amistad con Friedeberg hasta sus últimos días, y con él podía expresar sus inseguridades y depresiones producto de la vejez y la enfermedad. El último año de vida de Goeritz fue muy duro por las quimioterapias y depresiones. En esa situación complicada, Pedro Friedeberg siguió siendo de sus amigos más cercanos, un importante apoyo moral:

Tú, Pedro sobre todo me faltas mucho, como creo que eres un poco más inteligente y sensible que yo, necesito urgentemente tus consejos, para seguir aguantando esta vida. Por cierto, México se ha vuelto “imposible”.... “*By chance I ran into Sebastián and José Luis Cuevas Today*<sup>169</sup>. **Accidentalmente me encontré hoy a Cuevas y a Sebastián] Estaban muy callados y disociados, no me pidieron sacarnos una foto con ellos como antes, conmigo en el centro, naturalmente**<sup>170</sup> [...] cada día llegan gentes que quieren escribir su

<sup>168</sup> Es difícil saber si Goeritz lo decía con orgullo sobre Sebastián (quien fue uno de los artistas más protegidos y promovidos por Goeritz) o si también incluía cierta ironía, pues Sebastián se distanció de Goeritz cuando el danzigués estaba más enfermo y deprimido. Es decir, cuando Goeritz necesitaba más apoyo, pero ese distanciamiento tal vez fue posterior a esa carta.

<sup>169</sup> Subrayado en original.

<sup>170</sup> Esta parte el original en alemán: *Als ich anfing, von dir zu reden, würden beide schweigsam und verabschieckten sich –nicht ohne vorher Photos von uns 3 (mit mir in der Mitte) zu nehmen bzs. nehmen zu Lassen.*

**tesis de doctorado en Alemania, USA y hasta en México (maestría) sobre el mito, en el cual me he convertido.** (Goeritz, Carta a Pedro Friedeberg, 3 de enero, 1989, APF)

En esta carta Goeritz se sincera con Friedeberg, sobre cómo a partir de su enfermedad, la relación con sus discípulos ya no era la misma. En la frase que escribe en alemán implica que Goeritz se percató de que Cuevas y Sebastián lo vieron muy mal, no se lo dijeron, pero el ambiente del encuentro fue raro. Friedeberg fue leal a Goeritz hasta su muerte. En una emotiva carta, escrita año y medio antes de su muerte, le contesta que:

Me supongo que te da una flojera enorme contestar las cartas de tus admiradoras escritoras de tesis que generalmente son una sarta de idiotas, pobrecitas –pero si hay que contestarles pues quizá una de cien es una Simone de Beauvoir o una Virginia Woolf y hay que salvarla del suicidio por ahogamiento. **La única manera de salvar este mundo o por lo menos de salvar una gota del océano es dar un poquito de apoyo moral (o mucho) a alguien q. [sic] se lo merezca, tal como tú me lo diste hace treinta años y por el que te he estado eternamente agradecido pues sin ti estaría yo vendiendo refrescos Lulú en la tienda de la esquina y sobreviviendo en la más gris y mediocre de las existencias! Tú me abriste las cortinas del Harte y de la creación artística<sup>171</sup>** (no puedo creer que yo este escribiendo unas verdades tan cursis) y el arte y el amor son mis dos muletas que me han ayudado a sobrevivir los tiempos difíciles. Basta.

Me da vergüenza haberte escrito una carta tan larga y aburrida, pero si no envió ésta, entonces tendré que escribir otra, y eso me da aún más flojera, pero si no tienes ganas de contestarla, no te culpo.<sup>172</sup> (Friedeberg, Carta a Mathias Goeritz, 1989, ICC)

Goeritz y Rodríguez Prampolini se separaron hacia 1974, pero nunca se divorciaron, aunque en 1989 Goeritz quería divorciarse. Friedeberg le escribía directo y sin rodeos sobre algunos temas difíciles, por lo que su amistad no solo estaba llena de cariño, bromas y lealtad sino de una honestidad brutal pero nunca carente de humor e ironía. Por ejemplo, en una carta sobre el deseo de Goeritz de divorciarse de Rodríguez Prampolini en sus últimos años de vida, Friedeberg le responde:

La señora Prampolini tiene la razón, tú la abandonaste y no la acompañaste a hacer labor social entre el pueblo mejicano que tanto lo merece. El necesitado y meritorio pueblo de Tlayacapan clamaba por tu ayuda, pero tú preferiste el extraño arte arcaico y minimal. (Friedeberg, Carta a Mathias Goeritz, 2 de abril, 1989, ICC)

---

<sup>171</sup> Énfasis agregado por mí.

<sup>172</sup> Traducción propia de inglés de este fragmento.

Entonces Goeritz le respondió a Pedro Friedeberg con una carta un tanto seria y amarga, lo que demuestra la confianza que le tenía. Muchas de las líneas controversiales se las escribía en alemán:

*Between you and me* [entre tu y yo], mi deseo de divorciarme de la Trampolini [Prampolini] no tiene que ver con Bambi o con la moral burguesa. Es que en las últimas visitas de mi hijo Daniel comprendí que ella lo ha convertido en un *Mutter söhnchen* [hijito de mami]. No solamente me lo quitó –también le fregó. Hay varios detalles desconcertantes que me dan la gana de [darle] *un Fußtritt in den Hirtern* [una patada en el trasero]. Sus “propiedades” no me interesan, pero me gustaría fregarla yo como ella me fregó a mí y a su hijo Daniel. [...] Son jóvenes de talento, pero gracias a su educación son unos inútiles: no sirven para esta vida, no saben defenderse. [...] ¡Perdóname que te estoy aburriendo con estas cosas, pero estoy HARTO de este tipo de gente –y sobre todo de la cretina señora\* [sic]. (Goeritz, Carta a Pedro Friedeberg, 27 de mayo, 1989, APF)

Sin embargo, aún este Goeritz enojado, enfermo y deprimido, no deja de ser el personaje promotor de sus amigos, pues en la misma carta continúa:

En vista de que me estoy acercando al 75 aniversario, hay varias instituciones que quieren hacerme “homenajes”, exposiciones y cosas por el estilo. A mí me parecen repugnantes e insultantes, pero si a ti te interesan, debes cuidar tu salud para llegar a los 75. Primero vino el Banco Mercantil ¡Luego quiere el Museo de la UNAM hacer una “magna” exposición!. Luego llegaron –mejor dicho: me avisaron los del Instituto Goethe (que parece que en México cumple 30 años) y finalmente me dijo Alinka Zabudovsky que quiere hacer dos exposiciones –una de grabados y la otra de puras cabecitas de los “hules”. **Como tengo muchos cuadros, grabados y esculturas de amigos, en dos de las mencionadas ocasiones propuse hacer exposiciones colectivas de estos artistas, colocando en el centro tu cuadro “los amigos de Mathias”<sup>173</sup> que nos prestaría Teodoro Césarman, ya que hobras mías casi no hay.** La mayoría de las mías, he regalado a médicos, dentistas, y a otros artistas –otras he destruido y algunas he vendido, pero ya no me acuerdo a quién. (Goeritz, Carta a Pedro Friedeberg, 27 de mayo, 1989, APF)

En entrevista con David Serur comenta que cuando trabajaba en Televisa San Ángel como ingeniero en 1990, un día fue a ver a Mathias Goeritz. Cuando llegó, se encontró con Pedro Friedeberg quien le dijo: “David, qué bueno que vienes, Mathias está muy mal”. Entonces Serur vio a un Goeritz que deliraba mientras le regalaba piezas a Pedro Friedeberg, “esto es tuyo y esto también y si quieres llévate eso”. Friedeberg le asentía a Goeritz, pero –aclaró Serur– no se llevó ninguna de las obras. En ese momento lo llevaron al hospital ABC, donde días más tarde falleció (Entrevista a David Serur, 19 de junio, 2019).

---

<sup>173</sup> Énfasis agregado por mí.

Semanas después de la muerte de Goeritz, Friedeberg escribió a Bambi [Estela Treviño], la última pareja de Goeritz que:

Aunque Mathias mil veces me dijo que yo era su discípulo predilecto (a ti te consta) y yo tengo unas 200 cartas de su puño y letra ahora resulta que sus únicos discípulos fueron Sebastián y Felguérez! [sic] Esas son las ironías de la vida que fascinaban a Mathias. De sus 40,000 alumnos yo fui el único “Harto”. Ojalá se haga lo de el eco – Aunque Mathias merece un museo mucho más grande y estoy seguro algún día lo tendrá. Te mando un fuerte abrazo, Pedro. (Friedeberg, Carta a Bambi/Estela Treviño, 1990, ICC)

La relación entre Goeritz y Pedro Friedeberg fue una de las más entrañables para Goeritz y de crucial importancia para el desarrollo exitoso de la carrera artística de Friedeberg. La amistad duró desde mediados de los cincuenta, cuando Friedeberg empezó como su alumno y asistente, hasta la muerte de Goeritz. Las formas en que Goeritz apoyó a Friedeberg, con textos, recomendaciones, presentaciones y consejos se extendieron a sus demás colegas.

Probablemente a quien Goeritz le tuvo a más confianza fue a Friedeberg: con él compartía temas muy personales. Tal vez, por eso Friedeberg menciona que había dos Goeritz, pero casi nadie conocía al verdadero. Cabe destacar que Pedro Friedeberg fue alumno, asistente, amigo y protegido de Goeritz. Su relación, que duró más de tres décadas, pudo cambiar y adaptarse a los nuevos contextos de ambos durante los años. A diferencia de Sebastián o Matthai, Friedeberg no desarrolló una obra de paralelismos formales con la de Goeritz y fue de los pocos alumnos a quienes no le interesó la docencia. Destaca el énfasis de Friedeberg en la generosidad de su mentor, su fluidez y estrategias sociales para avanzar su carrera y las de sus amigos, al igual que una personalidad y sofisticado humor, como valores poco comunes y apreciados.

### **8.7. Lance Wyman**

Lance Wyman y Mathias Goeritz se conocieron cuando ambos colaboraron como parte del Comité Cultural Olímpico (CCO). Aunque Wyman no fue alumno de Goeritz, sino que fueron colegas, desarrollaron una relación de mentoría (Entrevista con Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019).

Según Wyman, su amistad comenzó en la fiesta navideña que organizó Pedro Ramírez Vázquez en 1966. Neila Wyman, esposa de Lance, contó en la entrevista que a ellos les encanta bailar, pero –según ellos– bailaban pésimo. No obstante, durante la fiesta

estuvieron bailando, lo que a Goeritz le pareció muy simpático y se puso a platicar con ellos; se cayeron bien y posteriormente los invitó a tomar tequilas a su casa de Cuernavaca. El año nuevo siguiente (1967) lo pasaron juntos bebiendo tequila, y Goeritz les explicó que le habían parecido muy simpáticos en la fiesta, porque le recordaron cuando él en Tetuán [o en España] recién salido de Alemania, había tenido que trabajar como payaso en un club nocturno, y tenía que hacer reír a la gente con bailes ridículos, y procedió a mostrarles el baile que hacía (Entrevista con Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019).



Figura 36. Fotografía de Mathias Goeritz y Neila Wyman, Lance Wyman, sábado 24 de agosto, 1974. Archivo personal Lance Wyman.

Según Neila y Lance Wyman, Goeritz no solo fue amigo de Lance sino también una especie de padre, mentor y maestro. Describen una relación muy rica, pues significaban mucho el uno para el otro; y como su afectuosa correspondencia lo muestra, la amistad era con toda la familia. Goeritz era padrino de Stacey Wyman<sup>174</sup>, la hija de Lance y Neila. Se veían con frecuencia en Nueva York o en México, y para Goeritz, los Wyman eran parte de su familia en Nueva York. Cabe destacar que, a diferencia de otras correspondencias, por ejemplo, con Pedro Friedeberg, las cartas para los Wyman están dirigidas a los tres: Lance, Neila y Stacey Wyman.

<sup>174</sup> También era padrino del hijo de Sebastián, Mathias Carvajal.



Cuando Goeritz se separó de Ida Rodríguez Prampolini, e inició su relación con Bambi, siguió frecuentando a la familia Wyman: “*Thank you once more for the beautiful evening in your home! (All of us – Herbert Bayer, Barbara Gironella [hija de Bambi] and myself thought it was the best evening of our stay [...] early in November I hope to be back in NYC for a day or 2. Love and all the best to the three of you. MG*” (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 7 de octubre, 1976, ALW).

Lance Wyman estudió diseño industrial en Pratt Institute<sup>175</sup> y terminando entró a trabajar al despacho de George Nelson. En ese despacho, también trabajaba Eduardo Terrazas, diseñador mexicano que había trabajado con Ramírez Vázquez en el pabellón de México en la Feria Mundial de Queens de 1964-65; y después Nelson lo había invitado a trabajar con él. Recién nombrado Director del CCO, Ramírez Vázquez telefoneó a Eduardo Terrazas para invitarlo a trabajar con él en la preparación de las Olimpiadas. Terrazas aceptó y a su vez invitó a Wyman y Peter Murdoch a que se fueran con él a México para tratar de entrar al proyecto. Los Wyman se acababan de casar, eran jóvenes y aventureros, y compraron un boleto solo de ida a México. Wyman cuenta que fue muy divertido trabajar con Ramírez Vázquez y Terrazas, aunque terminada la relación laboral, tuvo serios problemas con Ramírez Vázquez, Eduardo Terrazas y sus descendientes por el crédito de sus trabajos para el CCO.<sup>176</sup>

Wyman comenta que desde el principio le avisó a Ramírez Vázquez que él no haría nada si no recibía crédito, y como luchó por eso, los timbres postales de época y el tríptico llevan su nombre. Sin embargo, el tema de los créditos ha seguido siendo ríspido pues el hijo de Ramírez Vázquez, Javier Ramírez Campuzano, sigue insistiendo en que el logo gráfico de Wyman lo hizo el arquitecto mexicano, y Lance Wyman fue uno más de varios colaboradores. Wyman, suspirando en la entrevista, comentó: “Supongo que siempre que hay algo de valor, se vuelve político” (Entrevista con Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019). Según Wyman, el hecho de que en la industria del cine todos reciban su crédito contribuye a mantener más sanas las dinámicas de trabajo colectivo,

---

<sup>175</sup> En esa época no existía aún el programa de diseño gráfico, por lo que su generación fue la que avanzó en el estudio del diseño y sus bifurcaciones.

<sup>176</sup> Todos los diseños del CCO están registrados a nombre de la Fundación Pedro Ramírez Vázquez, y es difícil no preguntarse ¿por qué el derecho de autor de ese proyecto tan colectivo –en todo caso– no es del Comité Cultural Olímpico Mexicano que, aunque fue dirigido por Ramírez Vázquez, se hizo a nombre del Estado mexicano, que pagó y comisionó todos esos diseños que representaron a México? Más aún, en publicaciones de la época (1968), como trípticos o los timbres postales, sí aparece el crédito de Wyman, lo que prueba que en ese momento Wyman sí recibió crédito, aunque en años posteriores eso generara conflictos.

y eso ayuda a que los cineastas puedan volver a trabajar con sus mismos equipos. El conflicto sobre los créditos fue parte de la correspondencia entre Goeritz y Wyman, pues al parecer hubo quienes apoyaban a Terrazas o a Wyman en la disputa, y Goeritz apoyó a Wyman facilitando contactos que avalaran que los diseños fueron hechos por él.

Como parte del CCO, Wyman diseñó el folleto sobre la *Ruta de la Amistad* que, aunque tenía su propio programa, formaba parte del Programa por la Paz del CCO.<sup>177</sup> Ese momento fue decisivo en la carrera de Wyman, pues el diseño de íconos ha caracterizado diversos de sus proyectos a lo largo de su vida, incluidas las tres primeras líneas de metro de la Ciudad de México y los íconos<sup>178</sup> de la Central de Abastos.

Goeritz consiguió trabajo con los dueños de la tienda *DeTodo* y, con su característica generosidad, lo recomendó para que diseñara el logo. Menciona Wyman (19 de septiembre, 2019) que es posible que Goeritz también propusiera la construcción del letrero horizontal y vertical a partir del logo de su amigo. Wyman explica que ese trabajo fue una especie de homenaje a Goeritz y su poesía concreta, por ejemplo, a las piezas de: *pocos cocodrilos locos* y *ororororororo* (MUAC, 2014). Para *DeTodo*, Goeritz hizo trabajos de interiorismo en la tienda, con materiales reflejantes tipo láminas buscando crear ambientes con la idea de la luz, el diseño del ambiente y los reflejos, que abordamos en el capítulo 6.

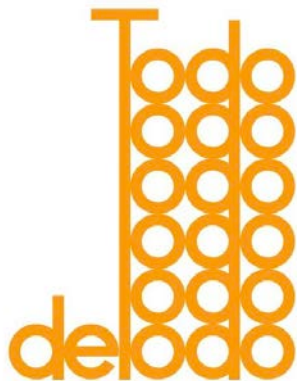


Figura 37. Logotipo DeTodo, diseño: Lance Wyman, recuperado de <https://decoracionespontanea.wordpress.com/2014/06/26/un-logotipo-olvidado-de-todo/>

<sup>177</sup> Por eso, en los letreros con los nombres de los escultores y los países está el ícono de la paloma, logo con el cual comúnmente se asocia a la Ruta de la Amistad.

<sup>178</sup> Su práctica profesional, como diseñador de identidad e íconos, se anticipó a los íconos en la era digital que son parte importante de la identidad de los teléfonos inteligentes.

Goeritz conseguía comisiones y vinculaba en ellas a todos sus amigos y protegidos. Por ejemplo, él presentó a Lance Wyman con Ricardo Legorreta para que hiciera la identidad gráfica del Hotel Camino Real; sin embargo, además de Legorreta, Wyman debió obtener el visto bueno de Barragán. Todavía trabajando para el CCO, Wyman diseñó una publicación de Pedro Friedeberg para las Olimpiadas. Goeritz no omitía los créditos, y cada participante era autor y responsable de su contribución. Goeritz también aconsejaba a Wyman sobre cómo lidiar con el espacio y con los arquitectos, era muy generoso en ayudarlo a mantener la confianza. (Interview with Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019).

Lance Wyman dio muchos talleres por todo México, ha tenido una extensa práctica como conferencista, y fue docente por casi 40 años en la *Parsons School of Design*. La primera conferencia de Wyman fue en la ENA de la UNAM, gracias a una invitación de Goeritz, donde habló sobre su trabajo y el programa olímpico. Su debut fue para un enorme auditorio, y por eso todavía recuerda la conferencia, y aparece mencionada en la correspondencia. Comenta que fue una experiencia formativa, pues por tan nutrido auditorio, le temblaban las rodillas (Entrevista con Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019).

En las cartas de Goeritz a Wyman hay continuas referencias a Herbert Bayer, sus visitas mutuas y la comunicación que mantenían entre los tres. En 1971, Bayer invitó a Wyman a diseñar el logo de la 1972 *Aspen Conference* en Aspen, Colorado<sup>179</sup>. En una carta de 1970 de Wyman para Goeritz, le escribe que era una lástima que George Nelson (su anterior jefe) se encontraba en otro de los campamentos de Aspen, lo que dificultaría que tuvieran contacto; le preguntaba por su calendario y cuándo podían verlo en México ya que:

México es un fastidio sin Mathias. La otra tarde, el teléfono sonó y vino A[lbert] Kotin en persona, vivo y bien en México. Lo invitamos para un trago y fue muy bueno verlo. [...] **Tal vez hago la estampilla para celebrar la inauguración del nuevo presidente de acá [México]**. Realmente no puedo creerlo, pero México es México. [...] **Si Herbert Bayer sigue ahí por favor mándale mis saludos**<sup>180</sup>. (Wyman, Carta a Mathias Goeritz, 2 de julio, 1970, ICC)

<sup>179</sup> [www.lancewyman.com](http://www.lancewyman.com).

<sup>180</sup> Énfasis agregado por mí en todas las citas de correspondencia entre Goeritz y Wyman. El énfasis agregado es en negritas. El subrayado corresponde al original.

Wyman mantenía a Goeritz al tanto de sus labores profesionales, comisiones y contactos, por ejemplo, los timbres postales. Wyman le mandaba recortes de prensa sobre la visita de Albert Kotin a México, le preguntaba por Herbert Bayer y le informaba sobre conflictos entre sus clientes y proveedores, en este caso entre Arnold Knoll Tucker, dueño de una empresa de diseño, y familiares de Ricardo Legorreta:

Te mando una diapositiva para los archivos de Herbert Bayer. Por favor mándale mis saludos. [...] Tengo que correr por un lunch con Arnold [Knoll] Tucker. La exhibición del *Showroom* se ha pospuesto hasta el 20 o 21 de agosto, para que todos podamos ir. Por otro lado, Knoll no es actualmente la compañía mas saludable en México [...] Escuché que el hecho de que el tío de Ricardo [Legorreta] se va a salir de la empresa, es real y serio, uno de sus varios problemas. (Wyman, Carta a Mathias Goeritz, 28 de julio, 1970, ICC)

La compañía Knoll hacía varios proyectos de interiorismo con artistas. Durante la década de los sesenta, también comisionaron trabajos a Sheila Hicks, y produjeron el gobelino de Anni Albers, *Camino Real*. Wyman se refería al tío de Ricardo Legorreta, pero en correspondencia posterior Goeritz aclara que era un primo; sin embargo, esto muestra ese constante intercambio de información acerca de posibles clientes y contactos que pudiese ayudarlos o prevenirles problemas.

Goeritz era entusiasta del trabajo de Wyman, y en Aspen lo promovía constantemente. Por ejemplo, desde Aspen, Goeritz le escribió:

Queridos amigos Neila and Lance. [...] Pensamos muy seguido en ustedes y siempre hay nuevas ocasiones donde puedo hablar sobre tu trabajo en México. Mientras tanto, **impartí dos conferencias y ambas veces mostré tu cartel olímpico y cómo puede convertirse en escultura, decoración de mural o un vestido. La esposa del gobernador de Colorado estaba especialmente interesada, porque están preparando una olimpiada de invierno en Denver para 1976. Le gustó, por supuesto, que eres americano<sup>181</sup>**, por lo que es probable que te contacte pues escribió tu nombre y dirección. Tu tarjeta de los muebles de Knoll es MUY BELLA. **A Herbert Bayer le encantó y por eso se la voy a dar antes de que nos vayamos [de Aspen]. Mientras tanto, está ubicada en un lugar en la sala donde mucha gente puede verla y así nos permite hablar de ti.** [...] Al Kotin nos escribió una carta muy divertida. Nos dijo que pasó una tarde maravillosa en tu casa. Aquí están sucediendo cosas muy interesantes, pero con trabajos podemos ir a todas. El 15 de agosto queremos manejar a México pues en septiembre tal vez tenga que volar a Nueva York. ¿Escuchaste algo de Polonia? Están sucediendo cambios importantes en el museo y no puedo creer que Milos Milderd los sobreviva. Debes de haber hecho varias cosas interesantes en este tiempo, no puedo esperar a verlas. **El timbre del nuevo presidente mexicano puede ser una buena ocasión para saludarlo. ¿Podría organizarse? ¡Lleva a un fotógrafo contigo, que debe**

---

<sup>181</sup> Énfasis agregado por mí.

**tomar una foto cuando le estreches la mano al presidente! Eso es mejor que un pasaporte mexicano.** Nuestro cariño a los tres. ¡Cuídense mucho! Muchos abrazos, siempre tuyos, Chacha y MG. (Goeritz & Prampolini, Carta a la familia Wyman, 17 de julio, 1970, ALW)

En esa carta se puede ver como Goeritz promovía a Lance Wyman con sus contactos tanto en Estados Unidos como alrededor del mundo, y también le daba consejos para incrementar su poder simbólico. El consejo sobre conseguir una foto estrechando la mano con el presidente mexicano dice bastante sobre la visión política de Goeritz, ya que el presidente entrante era Luis Echeverría Álvarez, antes secretario de gobernación y principal operador de la matanza de estudiantes de Tlatelolco. Goeritz, aparte de un talentoso artista y docente, era un talentoso estratega.

Sobre el problema autoral del logo de las olimpiadas, desde 1970 ya había conflictos entre Terrazas y Wyman. En una postal que retrata la pieza *Marble Garden* de Herbert Bayer en Aspen Medowns, Colorado, Goeritz le escribe a Wyman:

La conferencia de diseño fue un caos. Muchos *Yippies* arruinaron la posibilidad de llegar a conclusiones. De cualquier manera, **tuve oportunidad de hablar sobre ti.** George Nelson también vino. Está completamente bajo la influencia de tu querido amigo Ed Terrazas. El grupo francés estuvo especialmente interesado en tu trabajo. Todos conocían tu nombre. Anni Damaz y H Bayer me ayudaron a explicar y confirmar muchas cosas. Pienso mucho en ambos y en Stacey. Te mando amor y abrazos. Tuyo, MG. (Goeritz, Postal a Lance y Neila Wyman, 19 de junio, 1970, ALW)

A esa postal, Goeritz le adjunta una nota, sin fecha, donde le pide que mande sus timbres postales de 40 centavos (“el largo con el carro del metro”) y una postal de ese timbre al diseñador del tren de metro, Roger Tallon, y agrega su dirección. Goeritz le comenta que a Tallon le encantaba su trabajo y le encantaría conocerlo. Wyman le hizo caso a Goeritz, y el 6 de julio de 1970 le escribió a Tallon, a quien felicita por el diseño del tren del metro; le escribe que Goeritz le dijo que lo había visto en Aspen, por lo que le mandaba el timbre con el metro; y le explicaba que el diseño iba en pareja con otro, la del lado derecho iba con el motor y en el lado izquierdo el resto de los trenes. En la carta, se infiere que no solo le mandó el diseño final sino también algunas pruebas anteriores (Wyman, Carta a Roger Tallon, 6 de julio, 1970, ALW).

Goeritz le contestó a Wyman que estaba feliz de que François Barré reaccionó muy rápido, y al parecer la recomendación le dio la oportunidad a Lance Wyman de ser incluido en una importante exhibición en el Museo del Louvre:

Esta será una exhibición en el museo LOUVRE [sic] y espero que sepas lo que eso significa. (Me temo que incluso el señor Nelson se convertirá en tu enemigo). **Establecerá la verdad sobre tu trabajo (de las olimpiadas y otras cosas)**. Puedes estar seguro de que esto es más importante que una exhibición en el MoMA de Nueva York. Porque si los franceses muestran el trabajo de un americano en el lugar mas prestigioso, significa que TU ESTÁS [sic] realmente “In” [sic], también en NYC. **De una manera tienes que agradecer a Annie Damaz**, quien me puso en contacto con él, y quien garantizó la verdad sobre lo que dije. La carta de Washington DC es muy buena. Felicidades! **De alguna manera me preocupa lo que dices de Knoll y el primo de Ricardo – creo que es su primo no su tío. Por supuesto también espero que las cosas se puedan arreglar a favor de Knoll porque me agrada Arnold y prefiero verlo sin problemas.** [...] Mañana le doy la diapositiva que le enviaste a H. Bayer. 6000 dls es mucho, pero es probablemente más fácil conseguirlos juntos que con 46 comisiones de timbres. El 15 queremos regresarnos en coche, espero llegar a tiempo para la inauguración de Arnold, al menos para el segundo día. [...] lo mejor para ustedes, siempre, MG. (Goeritz, Carta a la Familia Wyman, 3 de agosto, 1970).

Después Wyman (Wyman, Carta a Mathias Goeritz, 8 de agosto, 1970, ALW) le responde a Goeritz que estaba trabajando muy duro para la exhibición del Louvre, que llevaba 120 diapositivas del material olímpico y eso sin contar el material del metro. Le comenta que logró conseguir más trabajo por lo que la deuda por su casa de Nueva York se redujo, y le pide que sea muy discreto con la noticia del trabajo de Washington. Le manda las invitaciones para los eventos de Knoll, y le avisa que la suegra de Arnold [Knoll] falleció, por lo que tuvo que volar a Canadá, y que Arnold la ha estado pasando fatal y espera puedan ayudarlo. Goeritz le contesta a la familia Wyman, agradeciendo las invitaciones a la inauguración de Knoll; les asegura que va a mantener en secreto lo de Washington y que sería fabuloso que él quedara seleccionado; y los felicita por estar en la lista de la última selección de cuatro finalistas. Le comenta que sigue en Aspen, pues el Instituto lo invitó a quedarse tres semanas más para que fuera el moderador de un:

panel distinguido “Naturaleza, tecnología y las artes creativas”. De las 7 personas que formarán parte del panel, son Charles Eames, Gyorgy [sic] Kepes, Dr. Salk (Instituto Salk) y el crítico del *New Yorker* Harold Rosenberg a quien conozco. **Este evento no es abierto al público, pero voy a invitar a Herbert Bayer para que participe. Seguro surgirá alguna oportunidad para hablar de L.W. [Lance Wyman].**<sup>182</sup> (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 25 de agosto, 1970, ALW)

---

<sup>182</sup> Énfasis agregado por mí.

Siguiendo la línea de apoyo profesional de Goeritz a Lance Wyman, el 29 de enero de 1972, le escribe que había conocido a Manuel Harari, director de la empresa textil “Creaciones Vanity S.A”:

Cuando fui a verlo, me dijo que necesitaba mi ayuda dos veces al año, porque sus catálogos y otros folletos se ven muy viejos. Así que **le di tu nombre, teléfono y dirección en la Ciudad de México y Nueva York. Porque pienso, –como ya dije–, que tu [sic] harás un mejor trabajo en este campo.** Sabrás de él y espero que un serio y fructífero trabajo salga de ello. Tal vez ya te escribió. (Su mano derecha se llama Rafael Cattan). ¿Cómo va todo? Por favor escribe pronto o ven. Todo el cariño y lo mejor, MG<sup>183</sup>. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 29 de enero, 1972, ALW).

Las conexiones por medio del AIHS continuaron pues el 3 de julio de 1972, Goeritz le escribe a la familia Wyman:

Estimados Neila y Lance. El servicio postal sigue mejorando. Hoy llegó tu larga carta, Gracias de cualquier manera! En el mismo correo había una carta de Herbert Bayer del 25 de junio que dice: “**disfrutamos de los Candela y los Wyman en la casa**”. Eso comprueba no solo que el correo entre Aspen y Cuernavaca tiene preferencia, sino también que finalmente fuiste a la conferencia de Diseño. De haber sabido, hubiese ido también [...]. Ahora esperamos a Al Kotin en la casa. Del 19 de julio al 3 de septiembre nuestra dirección volverá a ser: AIHS [Aspen Institute for Humanistic Studies] P.O. box 219 Aspen-Colorado (81611). Mientras tanto le di tu nombre y dirección a la marca VAM (Rambler/ Jeep) para quien trabajé en años anteriores. **Sería bueno si tú también trabajas para ellos.** Es un concurso, pero yo soy el jurado, una razón por la cual tengo que volar de Aspen a la Ciudad de México por tres días al inicio de agosto. Por favor, escíbeme a Aspen antes de que vuelas a México. Como siempre, los extraño mucho (al igual que a Nueva York). Mucho amor para ustedes de nosotros, Tuyo, MG. (Goeritz, Postal a la familia Wyman, 3 de julio, 1972, ALW)

El 27 de octubre de ese mismo año, Goeritz felicita a Wyman por sus timbres, sus tarjetas y el artículo, y lo previene de un posible conflicto de autoría:

No puedes imaginarte lo feliz que estoy de ver estas EXCELENTES estampillas. No solo son muy buenas –también son muy Wyman. Ayer en la tarde (La última tarde de la Chacha antes de que se regrese en unas horas a México) recibimos a Herbert y Joella Bayer para cenar. **Herbert también estaba muy impresionado, y le di dos estampas de cada valor, una para su nieto que es coleccionista y la otra para mostrarla y hacerte “propaganda”.** Aunque estoy seguro que el señor Ramírez Vázquez va a ver estas estampas, de alguna manera me gustaría decirle que tú las hiciste y seguro encontraré una oportunidad de hacérselo saber. Herbert [Bayer] concuerda que son mejores que las figuras originales de Aicher. Pero solo espera que Aicher no te d[é] dificultades –por envidia– por haber usado sus figuras o que tienes el permiso

<sup>183</sup>. Énfasis agregado por mí en negritas.

para usarlas. [...] **Como ves estamos hablando de ti y puedes estar seguro de que hablaremos de ti aún más.** Te mando mi cariño y los mejores deseos, ¡GRACIAS! [sic]. MG. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 27 de agosto, 1972).

La primera vez que Goeritz fue a Jerusalén, en 1972, le escribió a la familia Wyman que era una ciudad extraña y excitante, y que uno no tenía que ser una persona profundamente religiosa para volverse metafísico en ese lugar. Les escribió que pensaba mucho en ellos (Goeritz, Postal a Neila y Lance Wyman, 1972). Por la correspondencia, se infiere que Goeritz continuaba promoviendo el trabajo de Wyman entre sus contactos. En otra carta, donde menciona un posible segundo viaje a Israel, para el cual esperaba pasar por Nueva York, se nota cierta burla a Eduardo Terrazas con quien –como ya mencioné– Wyman mantenía una rivalidad por el tema de la autoría de los diseños gráficos del CCO: “hace unos días, me encontré a tu amigo Eduardo Terrazas. Él cree que se ha convertido en “artista” y hablamos sobre una exposición que prepara (eso dijo) en París. Mi amor a los 3! [sic] Abrazos, –MG” (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 31 de marzo, 1973).

Goeritz y Wyman tenían una red de amistades en Nueva York y Goeritz le contaba de sus proyectos incluso cuando solo eran ideas, lo que muestra mucha confianza. Goeritz también extendía sus importantes contactos internacionales para Lance Wyman:

Uno de estos días pienso enseñarle el recorte a James Sweeney (antes director del Museo Guggenheim y ahora asesor de el Museo de Israel en Jerusalén) a quien le gusta la idea de un Sandy Calder en la ciudad. En el parquet del museo tienen dos piezas, pero no de las mejores. Gracias por la dirección de Kowalski. Uno de estos días le voy a escribir, Mientras tanto, hablé con el curador del departamento de diseño del museo sobre la posibilidad de una Buena exhibición de DISEÑO GRÁFICO [sic] (Wyman). En general, le gusta la idea, pero me parece muy temprano para decir que será algo definitivo. JERUSALÉN [sic] es muy hermoso, y me encantaría verte acá un día. Mi amor para los tres, siempre tuyo, MG (Goeritz, Carta a Lance Wyman, 7 de junio, 1973, ALW).

El 5 de agosto de 1973, Goeritz le escribe a los Wyman contándoles que parecía que, por fin, había obtenido el contrato para poder llevar a cabo el laberinto de Jerusalén. Después se fue a Grecia y de ahí a la “gorda” atmósfera de Zúrich, Suiza. Les comentó que, probablemente, volaría directo de París a México pues debía empezar a trabajar en el proyecto (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 5 de agosto, 1973, ALW).

La correspondencia entre Goeritz y Wyman está llena de referencias a Herbert Bayer, por lo que se entiende que las tres familias eran amigos, aunque también se ve que Goeritz era más cercano a Wyman y a Bayer que Wyman y Bayer entre sí. Bayer



iba a ver a Goeritz en Cuernavaca, y Goeritz se reunía con Bayer en distintos países. El 19 de septiembre de 1973 Goeritz le cuenta a Wyman que se encontraba en la casa de los Bayer en Aspen, pero desafortunadamente solo estaría ahí unos días y regresaría a México vía Los Ángeles (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 17 de septiembre, 1973, ALW).

Por la correspondencia también se entiende que la relación de Goeritz con Pedro Ramírez Vázquez no era del todo fluida, y eso, en parte, pudo deberse al conflicto por la autoría de los diseños del CCO. Estos momentos describen las complejas y a la vez sutiles relaciones entre Goeritz y los arquitectos poderosos mexicanos. En una carta del 7 de diciembre de 1973, Goeritz le cuenta a Wyman:

El otro día vi a tu amigo PRV [Pedro Ramírez Vázquez] en una fiesta en la Ciudad de México. No te imaginas [*sic*] lo amable que se portó conmigo, llamándome su “Viejo amigo” a.s.o eso me sorprendió un poco, y no supe qué decir. Por esta vez, fui ecuánime y silencioso. (Goeritz, Carta a Lance Wyman, 7 de diciembre, 1973, ALW)

Después le pregunta a Wyman si su oficina en México seguía funcionando, y le dice que lo extrañaba (Goeritz, Carta a Lance Wyman, 7 de diciembre, 1973, ALW).

Durante la década de los setenta –década en la cual Goeritz realizó el proyecto del Laberinto de Jerusalén– cada vez que iba a Israel pasaba por Nueva York y veía a los Wyman y los Meyer<sup>184</sup>. En 1974, mientras Goeritz ya había firmado contrato para el Laberinto, Wyman consiguió el premio para diseñar el mapa del metro de Washington D.C. En una carta el 5 de octubre de 1974 le confiesa a Wyman que se sentía más en casa en Nueva York que en Europa, a pesar de haber nacido en el viejo continente. Además, le dice que Herbert Bayer le mandaban saludos, pues lo vio en Filadelfia un día después de haberlo visto a él (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 23 de febrero, 1974. ALW).

El 27 de enero de 1975, Goeritz le escribe a la familia Wyman que estaba trabajando con Herbert Bayer, quien le manda saludos pues realizaban unos diseños para una pieza sobre pared. En marzo pensaba regresar a Nueva York, pero esperaba poder verlo antes en México (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 27 de enero, 1975, ALW).

---

<sup>184</sup> Otra familia que vivía en Nueva York con la cual Goeritz tenía una amistad cercana. De hecho, él presentó a los Wyman con los Meyer.

Goeritz también presentó a Lance Wyman con Calder, y en 1976 le mandó desde Francia el libro de Calder y sus saludos (Goeritz, Carta a Lance Wyman, 15 de abril, 1976, ALW). Goeritz vinculó a Wyman con Bayer y Sandy Calder; e igual que Bayer, Calder también fue un nombre recurrente en la correspondencia entre ambos. En el archivo personal de Wyman, hay fotografías blanco y negro tomadas por él en las que aparecen Calder, Cuevas y Goeritz.

A la muerte de Calder, Goeritz escribió la siguiente carta a Wyman, donde se deja ver la cercana relación que mantenía con ellos, Calder y Albert Kotin. Estas relaciones aparte de ser redes importantes para sus carreras, también eran amigos entrañables, por lo que no existía separación entre trabajo y afecto:

Queridos amigos: los últimos días en NYC fueron deprimentes. Empezó todo tan bien en su casa y luego Calder se murió. Unas horas antes de cenar lo iba a ver con Saul Steinberg a las 11 de la mañana, pero a las 8:30 recibí una llamada del esposo de su hija contándome lo que había pasado. Entonces cancelé mi viaje y me quedé tres días con Louisa –hasta que su hermana llegó de Francia– (mientras tanto Al Kotin se sintió mal y tuve que llevarlo al hospital, por suerte solo por unas horas) ¡Gracias por todo! Todo mi amor y lo mejor para los tres. Espero verlos pronto, Suyo, MG. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 14 de noviembre, 1976, ALW)

En una carta de 1980, Goeritz dice que la obra que le había regalado Wyman la iba a colgar en su casa de Ahuatepec, con esto confesando quienes eran los discípulos más entrañables para Goeritz:

La pequeña casa que usamos para “vacacionar” cerca de Cuernavaca. Ahí solo tengo pocos cuadros en las paredes (como Neila puede recordar): **Calder, Bayer, “El tío Fritz”, Cuevas, Friedeberg, Sebastián y Abu (mi hijo Daniel) – Solo la familia. Una pieza de Wyman era muy necesaria.** En 20 días volaré a Europa, Tal vez volaré de ahí directamente a Israel (para la inauguración del edificio principal de mi laberinto [...] en uno de los viajes de regreso espero quedarme unos días en NYC. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 7 de agosto, 1980, ALW)

Al considerar como parte de su familia a Calder, Bayer, Cuevas, Friedeberg, Sebastián y Wyman, Goeritz enuncia claramente lo cercanos que eran para él; y se entiende por qué fueron sus protegidos más beneficiados. Por supuesto, Bayer y Calder no eran protegidos de Goeritz, sino cercanísimos amigos, eran mayores que él y sus trayectorias son equiparables o incluso más importantes. Por su parte, Wyman comenta en entrevista que cuando vio las impresiones que le regaló a Goeritz enmarcadas y colgadas en su casa sintió mucho orgullo (Interview with Lance Wyman, 19 de septiembre, 2019).

Un ejemplo de la manera en que Goeritz operaba para apoyar a sus amigos y protegidos de la mano de toda la estructura de su camarilla puede observarse en una carta de enero de 1981, Wyman le pide a Goeritz –según dice el mismo Wyman, por sugerencia de Pedro Friedeberg– que le escriba un texto para una exhibición que iba a tener (Wyman, Carta a Mathias Goeritz, 25 de enero, 1981, ICC), a lo que Goeritz responde en febrero de ese año:

Estimada Neila, Lance y Stacey – hace unos minutos hablé con ustedes por teléfono. Esta mañana [...] escribí algunas oraciones para tu exposición, **pero creo que sería mucho mejor si Pita Amor te escribe un poema o algo más** [...] Bambi [Estela Treviño] [...] debe de regresar antes de que tu exhibición comience. **Un buen artículo en *Excelsior* sobre tu exposición no estaría mal.** Cariño y ¡lo mejor para los tres! Mathias. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 10 de febrero, 1981, ALW)

A pesar de que no hay correspondencia entre Goeritz y Bayer en el Archivo Goeritz del Instituto Cultural Cabañas ni en el Archivo de Bayer en Arizona, Bayer y Goeritz eran muy buenos amigos, como ya se ha visto en la correspondencia con Wyman. El 3 de octubre de 1983 les escribió para contarles que estaba en Europa y que su hijo, Daniel, iba a alcanzarlo en Alemania y Jerusalén; Bambi en París; y que Herbert y Joella Bayer llegaban el siguiente miércoles y querían que los acompañara al sur de Francia. Sobre Suiza, les dice que llovía y hacía frío, pero le encantaban los bosques donde disfrutaba del AIRE LIMPIO<sup>185</sup>. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 3 de octubre, 1984, ALW).

Cuando Herbert Bayer enfermó, Goeritz fue a verlo al hospital en Los Ángeles, California, y le escribió a Wyman:

Esta vez te escribo desde L.A. Pero la razón de mi viaje no es la mejor: Herbert Bayer está enfermo en el hospital. Hoy parece estar mejor pero tiene 84 (y está muy “frágil” [sic]). El lunes (21 de enero) espero ver a Nina y Fred Meyer y quedarme con ellos en Acapulco por dos semanas. ¿Cuándo te veo? Tal vez en febrero, –o al menos eso espero [sic]. Cariño de mi y Bambi. Lo mejor, siempre suyo, MG. (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 11 de enero, 1985, ALW)

Para el cumpleaños 75 de Goeritz, Wyman le hizo una serie de fotos dedicada a él, donde se corta la barba, pues Goeritz siempre le decía que se le veía fatal la barba, que debería cortársela pues se vería diez años más joven (Wyman, Interview with Lance Wyman at his house in NYC, 2019). En el último año de vida de Goeritz, Wyman estaba

---

<sup>185</sup> Referencia indirecta al aire putrefacto de la Ciudad de México en los años ochenta. Goeritz en las entrevistas en 1990 con motivo del premio de diseño por su labor docente, se queja del deterioro que ocasionaron en la ciudad de México y declara que “Solo un Regreso al Subdesarrollo podría salvarnos”.

trabajando en el proyecto de la Central de Abastos y Jurica,<sup>186</sup> por lo que iba frecuentemente a México, y se aseguraba siempre de tener tiempo para ver a Goeritz, quien ya estaba muy enfermo de cáncer en la espina dorsal. Sin embargo, cuando Wyman lo visitaba, Goeritz hacía un gran esfuerzo y bajaba a abrazarlo, lo cual conmovía mucho a Wyman.

Había mucha confianza entre ellos. Goeritz le contaba a Wyman sobre sus problemas de salud hacia el final de su vida, los cuales, al parecer, se presentaron desde 1986. También revela la popularidad de Goeritz –misma que casi lo mata en el hospital– así como que sus contactos de incluían a altos funcionarios, la esfera de relaciones que le permitió realizar proyectos monumentales:

Queridísimos, gracias por su hermosa tarjeta y bellas palabras que recibí ayer en el hospital. En unos días espero poderme ir a casa (ayer se cumplieron tres semanas desde que llegué al hospital). Escribir se ha hecho complicado pues debo de usar un corset. Sí– [sic] Todo el mundo dice que estoy mejorando y que me veo mejor que cuando llegué. Pero sigo muy débil, aunque no tuve efectos malos después de las radiaciones. (Muchas personas se ponen mal después). Bambi y mi hijo, y también Alinka Zabudowsky han sido muy buenos conmigo. 2 [sic] “secretarios de estado” de salud (Soberón) y de la nueva moralidad: Fco [sic] Rojas, vinieron al hospital a verme. Y también vino, aunque no lo creas, PRV [Pedro Ramírez Vásquez] y su esposa. Antes de llegar acá estaba en un elegante hospital privado, pero una vez había 22 personas en mi cuarto y decidí escapar. Las visitas casi me matan y el teléfono no paraba de sonar. Ahora no hay visitas ni teléfono. Mientras tanto, TODO LO MEJOR, y sobre todo: ¡salud! No solo para 1986, sino para muchos años. Mucho amor para los tres. Abrazos, Mathias. (Goeritz, Carta a la familia Wyman 1 de enero, 1986, ALW)

El 17 de octubre de 1987 Goeritz le escribió a la familia Wyman diciendo que el tratamiento con su psiquiatra había funcionado porque tenía la sensación de estar mejor. Que su amistad y ayuda también ayudó mucho, pues es muy importante para él saber que les importa. Le pregunta si ha hablado con la hija de Calder pues no ha sabido nada de ella. Cuenta que Moisés Zabudowsky se casó en Ohio con una muchacha americana y que Friedeberg le manda saludos, Bambi le manda todo su amor. En un anexo a esa carta, le pide que por favor le compre una de las agendas para 1988, del modelo “*week at a glance*”, en una en las tiendas de Nueva York, que Goeritz se la paga pero que sí la

---

<sup>186</sup> Se trataba de una propuesta para el *branding* de una nueva ciudad (ca. 1986-89). No se hizo porque la economía mexicana fue muy inestable en los años ochenta. Para más información, ver: <http://www.lancewyman.com/projects?id=168>.

necesita pues es el modelo de agenda que Goeritz compraba desde 1959 (Goeritz, Carta a la familia Wyman, 17 de octubre, 1987, ALW).

Goeritz no pudo ir a NYC desde 1986 a 1988, pues en mayo de ese año le escribió a la familia Wyman:

Espero que estarás en NYC cuando yo y Bambi vamos a ir, –como planeamos– alrededor del 15 de mayo. Este será mi primer viaje después de dos años. ¿Cómo estuvo la conferencia de diseño en Baltimore? Debes de contarme todo. Mientras tanto nuestro amor a los 3 [*sic*]. Siempre tuyo, Mathias. (Goeritz, Letter to Neila, Lance and Stacey Wyman, 5 de mayo, 1988, ALW)

Goeritz promovió el trabajo de Wyman en distintas instituciones, con personas estratégicas y lo aconsejó para beneficiar su carrera. Igual que Felguérez, Wyman comentó que Goeritz lo ayudó mucho a poder relacionarse con los arquitectos en sus relaciones laborales. La correspondencia entre Goeritz y Wyman permite conocer más a fondo las estrategias de promoción que Goeritz usó para beneficiar a sus protegidos y que sus redes eran nacionales e internacionales.



Figura 38. Fotografía de Mathias Goeritz con Stacey Wyman (su ahijada). Lance Wyman. s/f. Archivo personal Lance Wyman.

## 8.9. Sebastián

De acuerdo con las agendas de Goeritz, Sebastián<sup>187</sup> aparece por primera vez el jueves 17 de junio de 1971, año en que lo conoció. Después Goeritz lo invitó a formar parte del grupo de asistentes de maestro de la ENA, UNAM a pesar de que Sebastián no tenía licenciatura. Sebastián fue asistente de Goeritz y le produjo varias piezas. Debido a sus ausencias como asistente de maestro, Lilly Nieto Belmont lo sacó del grupo de maestros de la clase de Diseño I y II en la ENA (Entrevista con Nieto Belmont, 4 de mayo de 2017).

Sebastián fue maestro en San Carlos y La Esmeralda, pero en entrevista con Octavio Gómez Herrera (Entrevista a Gómez Herrera, 17 de octubre, 2016) quien fue asistente de Goeritz, alumno y asistente de Sebastián, y actualmente es profesor de San Carlos, mencionó el continuo ausentismo de Sebastián:

Sebastián casi no venía a dar clases [en San Carlos], entonces yo estaba en tercer semestre y me decía pues ayúdame a dar clases en La Esmeralda, en el taller con Sebastián y con otro maestro –no me acuerdo su nombre– pero yo estaba en tercer semestre y les daba clases allá en quinto año, y ¿cómo podía? Pues con el rollo, o sea, un gran cotorreo...muy vivencial, por ejemplo, una de las cosas que le aprendí a Sebastián fue a hablar con las vísceras. [...] Sebastián tenía esa capacidad de que lo cobijara gente. [...] Yo creo que Sebastián siempre ha sido una gente que se ha aprovechado de las circunstancias y ha sido muy oportunista. (Entrevista a Octavio Gómez Herrera, 17 de octubre, 2016)

Goeritz promovió el trabajo de Sebastián y en una carta del 22 de julio de 1976, (ICC): la *Lannam Foundation* le escribe a Goeritz comunicándole que, siguiendo su recomendación, adquirirán una obra de Sebastián. En entrevista con Mario Monteforte entre 1979-81, Goeritz menciona que:

con Sebastián me pasa lo mismo; pocos artistas han estado más cerca de mí que él es como mi hijo. Por fortuna me conoce mucho y no me hace caso. Pero tengo otra chifladura. En una exposición encuentro a García Ponce o a Felguérez o a otro amigo del oficio y me dice: “pero Mathias... ¡Qué gusto verte! Y me pregunto por qué le ha de gustar a alguien verme. (Monteforte, 1993, p. 73)

Goeritz, en 1985, escribió que en los quince años que llevaba conociendo a Sebastián, había llegado a ser como un hermano menor para él: “Todo lo que tiene que ver con él,

---

<sup>187</sup> Nombre artístico del escultor Enrique Carbajal. Solicité una entrevista con motivo de esta investigación por medio de su fundación, al igual que por conocidos, pero no obtuve respuesta.

con su vida o con su arte me interesa, me concierne y me importa [...]. En mi opinión es, de toda su generación, el mejor escultor mexicano” (Goeritz en Cuahonte, 2015, p. 187).

Goeritz no solo recomendó a Sebastián sino también a los amigos y asistentes de su discípulo: “El mismo Sebastián me suplicó varias veces introducir la obra de amigos o discípulos suyos, generalmente porque éstos no se atrevieron a pedírmelo directamente” (Goeritz en Cuahonte, 2015, p. 187), lo que describe el sistema de recomendaciones indirectas en el mundo del arte.

Sobre la crítica en cuanto a la relación formal entre la obra de Sebastián y Goeritz, o cuando el discípulo se parece demasiado al maestro, Goeritz defendió la autonomía de Sebastián:

Para los ciegos e insensibles debo insistir en que su obra es fundamentalmente diferente, tanto en su sentido como en su apariencia formal, de la mía. Lo que nos une no es lo geométrico, sino el hecho de que compartimos ciertas preocupaciones estéticas. [...] Aunque intercambiamos las ideas, las enfocamos generalmente en direcciones muy distintas, a veces opuestas. No solamente en el trabajo universitario, sino también en algunas obras de los últimos años, Sebastián me ayudó a realizarlas. No se me hubiera ocurrido pedir a otro que lo hiciera ya que a ninguno le tengo tanta confianza ni conozco a nadie con quien me entienda tan bien. La verdad es que trabajando a lado de él siempre me siento a gusto. (Goeritz en Cuahonte, 2015, pp. 187, 188)

Goeritz cierra ese texto –el cual fue escrito para una exposición de Sebastián en la galería San Martín– mencionando que le gustaría que Sebastián se uniera al movimiento de Los Hartos para su vigésimo quinto aniversario, acompañando a sus colegas Friedeberg y Cuevas, otra muestra de que ellos tres eran de los discípulos que Goeritz consideraba más cercanos. Octavio Gómez Herrera (Entrevista del 17 de octubre, 2016) explicó que Sebastián le producía mucha obra a Goeritz, la cual él comisionaba por medio de bocetos y luego iba a supervisarla y pagarla. Durante las supervisiones, también les daba consejos sobre su carrera como artistas. La mentoría de Goeritz a Sebastián estaba mediada por ayudantías, además de que Sebastián fue artesano-escultor productor de la obra de Goeritz.

En una sección de *Aeromar* (enero de 1990, CENIDIAP) dedicada a la obra de Sebastián, el escultor mexicano menciona que le debe todo a Mathias Goeritz.

Incluso durante varios años Sebastián fue maestro de San Carlos; en la actualidad alterna su oficio artístico con el de investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. [...] “conocí al escultor Mathías Goeritz en un encuentro que considero definitivo para mi formación y

evolución. El me dio “las llaves de México”, me abrió al extranjero, al panorama internacional de la escultura. Fue una especie de papá artístico; no hay hijos sin padres. Seguimos siendo muy amigos, aunque hemos tomado rumbos muy distintos, respetamos profundamente nuestras diferencias formales. Goeritz me acercó a las múltiples posibilidades de la geometría [...] cuando me inicié estaba en boga el arte cinético, el pop art y el minimalismo, de este último Goeritz fue un gran visionario”. (Schwartz, 1990, págs. 20, 21)

No obstante, conforme Goeritz fue enfermado en los últimos años, por la ausencia de correspondencia se percibe un Sebastián indiferente hacia la enfermedad de su mentor. En una postal de 1990, el año en que Goeritz muere, Sebastián le escribe desde Japón:

Nuestros amigos japoneses nos hacen sentir muy a gusto. Gracias a ellos no estamos gastando tanto dinero porque aquí todo está muy caro. Una escultura de Sebastián fue adquirida para integrar a una obra arquitectónica que nos sorprendió mucho. Recibe besos de Victoria y Mathias. Sebastián. (Sebastián, postal a Mathias Goeritz, sin fecha, 1990, ICC)

Cabe mencionar que el hijo de Sebastián se llama Mathias en honor a Goeritz y es su ahijado (Monteforte, 1993), pero el silencio de Sebastián ante la enfermedad de Goeritz en su difícil último año de vida contrasta con la correspondencia con Pedro Friedeberg.

En entrevista con Kassner (Entrevista con la Dra. Kassner, 19 de enero, 2017), cuando cursaba el primer semestre de esta investigación, me comentó:

Sebastián le volteó la espalda a Mathias. [...] no te va a decir nada [...] Mejor ve a ver a Pedro Friedeberg y trata de agarrarlo de buen talante y en un buen día. Pedro fue muy cercano y muy querido por Mathias, pero lo que le hizo Sebastián en la última fase de su vida, molestó mucho a Mathias. (Entrevista a la Dra. Kassner, 19 de enero, 2017).

En varias entrevistas, los alumnos o colegas de Mathias evitaron mencionar el nombre de Sebastián o tocar el tema sobre el apoyo de Goeritz hacia Sebastián. Según Diego Matthai, Goeritz quería mucho a Sebastián e incluso le daba trabajo (Entrevista a Diego Matthai, 12 de enero, 2017).

El propio Sebastián, en una entrevista, declaró que Goeritz le facilitó relaciones y lo introdujo en la práctica del monumento abstracto relacionado a infraestructura urbana, que Mathias Goeritz estableció en México (Schwartz, 1990, ICC). *El Guerrero Chimalli*, una escultura monumental de Sebastián que costó más de treinta millones de pesos, fue construido en un municipio donde no hay drenaje suficiente. Los habitantes de Chimalhuacán consideran que su guerrero los hizo visibles para el mundo, con todo



y sus carencias en infraestructura básica. Actualmente la escultura fue adaptada como mirador y se venden souvenirs con su imagen.

### 8.10. Ángela Gurría

Aunque Goeritz tenía mucho carisma con las señoras, probablemente una de sus relaciones de apoyo más compleja fue con la artista Ángela Gurría. Esa relación parece plagada de humor negro con cierta crueldad. No se aprecia un humor similar en otra correspondencia de Goeritz. Por el tono de la última carta que le escribió con el motivo del suicidio de Juan O’Gorman, se infiere que Goeritz y ella se habían distanciado.

En plática informal, Lilly Nieto Belmont me comentó que Goeritz era muy generoso, pero podía ser bastante severo, y aunque nunca insultaba, podía decir cosas que dolían más que insultos. Si algo no le parecía bien lo decía, y en ocasiones usaba una honestidad brutal, lo cual podía hacer sentir inseguro al receptor. Incluso cuando un ejercicio de los alumnos no le parecía bien logrado, les decía “a ver si tiene otro camino” dejando en claro que no lo aprobaba. No obstante, en contraste, cuando algo le gustaba mucho no dudaba en expresar su entusiasmo (Entrevista telefónica a Lilly Nieto, 3 de junio, 2010).

Angela Gurría representó a México con una escultura en *La Ruta de la Amistad* y también formó parte y consiguió comisiones para el grupo BACADIGOGUSE-TA en el cual distintos artistas realizaron esculturas urbanas en Tabasco (Bayer, Calder, Goeritz, Gurría, Sebastián, Tamayo etc.). Por las cartas se entiende que ella consiguió el trabajo de Tabasco para el grupo, gracias a que su marido era secretario de estado.

Las dos cartas que pude consultar en el Archivo Cabañas de Gurría para Goeritz muestran una relación no carente de drama, celos ni reproches. Más que mostrar respuestas, abren incógnitas sobre la relación que Goeritz tenía con sus discípulos y cómo variaban las relaciones con cada persona, al igual que si eran hombres o mujeres. Las tres parejas emocionales más importantes en la vida de Goeritz –Marianne Gast, Chacha (Ida Rodríguez Prampolini) y Bambi (Estela Treviño)– realizaban prácticas profesionales afines con su carrera artística, aunque Nieto Belmont comentó que la más inteligente fue Estela Treviño (Bambi) pues separó la práctica profesional de Goeritz de su relación sentimental, siempre aclarando que para eso tenía asistentes (Entrevista telefónica a Lilly Nieto Belmont, 3 de junio, 2020). En ocasiones Goeritz aprovechó la práctica profesional de Bambi como reportera de cultura, para promover las exposiciones

y actividades de sus protegidos, aunque sus protegidos también tenían buena relación y amistad con ella.

Ida Rodríguez Prampolini, como profesora investigadora de Investigaciones Estéticas de la UNAM y como crítica de arte, tuvo un importante desempeño en hacer visibles artistas afines con la visión Goeritz-Rodríguez del arte como servicio, y escribió libros sobre artistas internacionales que eran amigos de Goeritz, como Herbert Bayer. Nieto Belmont comentó que a veces Ida Rodríguez Prampolini se mostraba insegura en presencia de Goeritz, por ejemplo al platicar sobre sus clases en la UNAM. Le sorprendía esa inseguridad, pues frente a su grupo en filosofía, era una maestra muy desenvuelta e interesante (Entrevista telefónica a Nieto Belmont, 3 de junio, 2020). Tal vez en parte eso se debía a que a veces Goeritz podía ser un crítico severo y, si algo no le parecía, lo expresaba, lo cual podía intimidar.

En el caso de la relación con Ángela Gurría, hubo apoyo y la invitó a algunos proyectos colectivos, pero en varias ocasiones Goeritz deja claro la relación de poder, minimizando los logros de ella al igual que la relevancia de su obra. En ocasiones le recuerda que sus logros eran debido a su contexto social y las relaciones de su marido. A continuación, transcribo la carta exhibida por motivo de la exposición individual *Espiral Perfecta* de la artista mexicana en El Museo Morelense de Arte Contemporáneo y las dos cartas de Gurría a Goeritz ubicadas en el ICC.

Muy querida Ángela – aquí me vendieron esta tarjeta. Me supongo que se trata de la Place de Mexique y el Arco es obra tuya. {Ya ves que} en seguida reconocí tu mano [...]. Aquí me tienes “inclinado” con los alemanes que son mucho menos agradables y mas convencionales, que los mexicanos. Parece que “algo” saldrá, aunque todavía no se sabe qué. Hablé varias veces de ti, pero me parece que no quieren que la misma gente que trabajó en La RUTA, trabaje aquí. [...] Todavía no se cuándo me pueda volver a México. Depende del trabajo y de las posibilidades de realizar un ambicioso proyecto tengo muchas ganas de verte y poder contarte mis experiencias. Afectuosos saludos para ti y Marcelo –de su amigo– Mathias [sic]. (Goeritz, Tarjeta postal a Angela Gurría, 24 de abril, 1971)

Goeritz aprovechó su estadía en el AIHS para promoverse a sí mismo y a sus discípulos en círculos internacionales, como ya lo leímos en la correspondencia con Wyman. Goeritz pareció ser siempre consciente de que el éxito también generaba envidias y había que tomar precauciones.

*Dear Angela – THANK YOU* por la carta! Sigo instalado en la gloria del *American way of life*. De estas líneas se desprende claramente la ENVIDIA de

un ser [...] ¡Pobre de ti! Presumiendo, además, de “escultora”, ya no te queda más que el reconocimiento de la {triste} inferioridad. Pero ¡no te desesperes! Teniendo el privilegio de conocer a personajes ilustres (como a {mi}) dignos del [American Way of Life] que saben apreciar los Hot Dogs y las Hamburgers te queda la esperanza de llegar a entender, algún día, el sentido profundo del arte; o sea –en valor intrínseco. Hablando de mí: yo, al reconocer mi superioridad (resultado de mi estancia prolongada en estas tierras bellísimas y agradabilísimas) decidí cambiar de profesión. De aquí en adelante {en vez de seguir siendo poeta} ser músico. [...] Abraham Zabludovsky anunció desde Houston Texas, su visita en Aspen {¡Qué peligro!} (Probablemente se dio cuenta de la tremenda *superiorité* of the *American way of Life in Aspen* y quiere bañarse en el sol de mi gloria. [...] le ruego dar un abrazo de mi part [sic] a tu *mari*. [...] *much love* [...] (Goeritz, Carta a Ángela Gurría, 3 de agosto, 1971)

En el caso de la relación con Ángela Gurría, Goeritz tenía desplantes en que pasaba del elogio a la humillación.

*Dear Angela* – ya te dije todo lo que pienso de tus últimas obras en la carta que escribí en tu taller. Sin embargo, **al salir me quedé con la preocupación que –de aquí en adelante– te creas “la gran cosa”, por lo cual quisiera asegurarte que mis palabras elogiosas fueron pura cortesía, por encontrarme en “tu recinto”. Sigo creyendo que en este preciso momento te haría medio bien una estancia de aprox [sic] 1 año en Nueva York, donde te enfrentarás por primera vez a un ambiente internacional.** No tienes que tener miedo a esto. Pero te puedo asegurar que aprenderías muchísimo. Como hacerlo, no sé. Esto es problema tuyo. Pero valdrá la pena. Afectuosos saludos para los 2 con 2 abrazos – su amigo Mathias. (Goeritz, Tarjeta postal para Ángela Gurría, 9 de julio, 1971)

Goeritz recomendó a sus discípulos tener experiencias internacionales y varios de ellos vivieron un tiempo en otros países como Estados Unidos o París. Por eso no sorprende que le recomiende a Gurría vivir en Nueva York, aunque para ella como esposa era más difícil esa movilidad. Gurría era entusiasta de las actividades de Goeritz, aunque le seguía la corriente sobre las humillaciones, enfatizaba que prefería que fuese amable con ella.

Mi queridísimo Mathias:

es fantástico lo que me cuentas acerca del Laberinto y de la entrada a la ciudad, el primero pues si te entregaron ya las placas es casi seguro, y la posibilidad del nuevo trabajo es apasionante. **Me da tristeza pues se que eso retrasará más tu vuelta a México y tardarán tus consejos para esta tu pobre amiga, que trabaja bien [...] sin tener cabal solución a nada, hoy día 8 de junio me he dado cuenta que soy el máximo fracaso.- pero no Mathias querido, No te daré el gusto de verme derrotada,** creceré tanto que tu entrada de la ciudad, será pequeña para mi. Así que no te pongas contento todavía. [...] Estuve con Rincón gallardo (Arq) que me dijo te vería en una semana en Israel, (cosa que me dio coraje pues yo hablo de ti como mio y que otro se exprese

con tanta libertad de ti me enfurece). Mientras espero carta cariñosa<sup>188</sup> tuya, recibe abrazos y besos de Ángela. (Gurría, Carta a Mathias Goeritz , 1973)

Muy estimada admirada Sra. Colega [...] ¡MIL GRACIAS por la bellísima carta! Me calentó el corazón. Rincón Gallardo fue a la casa donde yo vivo, pero cuando [yo] no estaba. Desgraciadamente no dejó nota ninguna donde yo podía alcanzarlo. ¡Díselo, p.f.! Llamé a 2 o 3 hoteles pero nada. Mientras tanto llegó tu jefe (Mi exjefe) Pedro Ramírez Vázquez, invitado como miembro del JERUSALEM COMMITTEE, como yo soy también miembro de ese comité, nos vimos cada día en las “juntas” que por cierto eran interesantísimas. Estaban entre otros, 3 viejos amigos míos: el escultor Noguchi y los arquitectos Louis Kahn y Buckminster Fuller. (Goeritz, Postal a Ángela Gurría, 19 de junio, 1973)

Existía una rivalidad asimétrica entre Goeritz y Gurría, en el sentido en que los logros de uno eran descritos como provocaciones para el otro. Aunque evidentemente la relación no era simétrica: Goeritz tenía más legitimidad como artista.

Dear Angela – Hace pocas horas volví de París a donde había ido (desde aquí) porque me invitaron a colaborar en un proyecto para LA DEFENSE (la prolongation de la Avenue des Champs Ellysées). **Te lo cuento para que “te mueras” de la envidia, ya que tu también –obviamente– me quieres provocar. ¡A ver si allá encuentro una chamba para ti aunque lo dudo! Quieren gente conocida.** En lo que se refiere al hecho de que te “compraron una maqueta”, espero que te das cuenta que **como todo lo demás – lo agradeces a la circunstancia de estar casada con Don Marcelo. ¡Hablemos en voz clara! ¿Crees honradamente que alguien se interesaría en tu obra, si no serías la Sra. De Javelly o la amiga de Don Mathias?** ¡Volvamos a la mentira!: Te quiero mucho, te adoro y te admiro, mi estimadísima maestra de las ISLAS y de los PÁJAROS [sic]. Abrazándote soy siempre tu amigo MG. (Goeritz, Postal para Ángela Gurría, 12 de mayo, 1974)

Goeritz, en esa carta donde enfatiza que los logros de Gurría son por su posición social y su marido, muestra cómo en esa época las mujeres que buscaban crear una carrera en las artes estaban condicionadas a mediar entre la vida familiar, su posición social como esposas y amigas de alguien, y no se les equiparaba a sus homólogos masculinos.

Mathias: **Aún sigo apenada por no haber podido concurrir a su mesa redonda pero creo que tu castigo ha sido demasiado duro-** Toma en cuenta que ni soy tan joven ni tan libre como tus otros discípulos. Creo que tu fina ironía está cortando el aire en este momento. Se que esta carta te esperará o te alcanzará en algún lugar como una presencia de reproche que aunque te crees libre de toda culpa lo mereces. Estoy triste pues dejaste un Ángel por una Helen [¿Escobedo?] y con dolo.- Atte Ángela. (Gurría, Carta a Mathias Goeritz, 8 de octubre, 1974)

No es claro si le reprocha acercarse más a Helen Escobedo que a Gurría, pero en la carta siguiente el tono de Goeritz cambia. Se infiere que el trabajo del colectivo en

---

<sup>188</sup> Subrayados en original.

Tabasco fue conseguido por Ángela Gurría. El tono de Goeritz en este caso, aunque no sin cierta ironía, es mucho más amable.

Ángela - mi bellísima jefa, no solamente pienso en ti por la “chamba” tabasqueña, la prueba es que ya pensé en ti continuamente ANTES de que hablaste de este trabajo. ¿Cómo andan las cosas? ¿Será un trabajote o se reducirá a un trabajito? ¡Escríbeme! Hasta el 5 o 6 de octubre pienso estar en Israel (y/o Dr Shaltiel 38, Metudela St / JERUSALEM) New York estaba come *l’habitude – exiting and stimulating*. (Goeritz, Postal para Ángela Gurría, 4 de septiembre, 1975)

Goeritz varía entre humor negro, cierta agresividad y algunos cumplidos. Cuando es sobre un trabajo en que Goeritz es invitado por Gurría, el tono cambia radicalmente. En el caso de los elogios, se percibe un tono irónico en Goeritz que no se lee con Friedeberg.

Muy querida maestra Doña Ángela. [...] Dentro de unos quince días (a más tardar en 3 semanas) espero estar nuevamente con ustedes, siguiendo con el arduo trabajo para Tabasco. [...] Te agradezco en el alma por no haberme olvidado en este tiempo. Los más cariñosos abrazos, te manda tu admirador y amigo Mathias. (Goeritz, Postal para Ángela Gurría, 3 de octubre, 1975)

Admirada, Bella y querida maestra – **En New Orleans hablé de tu supremo talento - En Jerusalem pienso en tus múltiples capacidades espirituales – En La Haya (el 14 de mayo) quiero exaltar tu obra sublime del profundo drenaje. En otras palabras: no hay más ruta que la tuya; incluso la de la Amistad empieza contigo.** (Ahora se me escapó el secreto guardado cuidadosamente hasta hoy, porqué, ya hace siglos, insistí en que TU ocupes el primer lugar). [...] pensando en ti y los tuyos con ferviente afecto. Mathias (Goeritz, Carta a Angela Gurría, 15 de abril, 1976)

Como Ángela Gurría era muy cercana a Juan O’Gorman, después del suicidio del arquitecto, Goeritz le escribe una carta bastante cruda emocionalmente. Por el contenido y la aclaración de que esa carta no es un intento de reanudar su relación, y se infiere que Goeritz y ella se habían distanciado.

Querida Ángela, en los últimos días he pensado mucho en ti. Tú querías muchísimo a Juan O’Gorman – lo sé. Hiciste lo imposible para que la vida de este hombre excepcional le sea mas leve, y que nunca ocurra lo que ocurrió. Su muerte debe haber sido un golpe duro para ti. Fuiste probablemente su mejor amiga. Era un hombre extraordinariamente sensible, fino – y al mismo tiempo, tan [sic] complicado, enredado, contradictorio. Aunque yo no llevaba – como tú, la Chacha o los Cetto– una gran amistad con él, le tenía mucho respeto, por considerarlo no solamente un artista de muy alta categoría, sino ví en él un ser humano muy limpio, perseguido por la confusión y la angustia de la época, en la cual le tocó vivir. [...] ¡Pobre Ángela! Eres muy generosa y muy “buena” (“dentro de lo que cabe”). Te quiero mucho (a pesar de que me caes gorda). De repente sentí la necesidad de hablar contigo sobre Juan O’Gorman.

[...] No creas que esta carta es un intento de volver a establecer relaciones contigo. Te odio (como de costumbre). Sin embargo, quería decirte que pienso en ti, porque sé que uno siente muy feo al perder un amigo querido. Te manda un abrazo siempre tu amigo Mathias.

P.D.: En lo que refiere al artista Juan O’Gorman en mi opinión era mucho, pero MUCHO mejor pintor que los 2 “muy machos” D. Rivera y D Alfaro S, juntos. Juan era otra cosa, un “ser humano” y como tal, más profundo, también como pintor. (Goeritz, Carta a Ángela Gurria, 21 de febrero, 1982)

Sin embargo, cierra la carta extendiéndole una invitación a una inauguración relacionada con un proyecto en el que ambos participaron. Con ello queda un poco ambiguo el comentario sobre no querer retomar la relación, tal vez con una intención de separar el afecto de los compromisos profesionales, a pesar de que el tema de la carta es personal.

Otro P.D. si te toca estar en Europa en Marzo, --- Acaban de avisarme que el día jueves 18 de marzo esta prevista la inauguración de la exposición de las monedas del equipo BACADIGOGUSE-TA en la NEUE GALERIE DER STADT LINZ (WOLFGANG – GURLITT –MUSEUM) en Linz, Austria. Como pienso ir a Israel en Febrero, trataré de estar en Linz en la fecha mencionada. ¿no crees que sería sensacional si nos encontraríamos allá? Te ruego divulgar la noticia de la exposición de Linz y avisar a Geles [Cabrera], Juan Luis, Mathias, Sebastián y Rufino. De Bayer – que es de aquella región de Austria– me encargo yo. (Goeritz, Carta a Ángela Gurria, 21 de febrero, 1982).

Mathias Goeritz fue maestro durante varios años cuando las alumnas de arquitectura eran menos del diez por ciento de la población estudiantil y apenas empezaban a ser visibles las artistas mujeres. Cabe destacar que entre las artistas que apoyó, todas venían de contextos privilegiados, en contraste con el artista Sebastián, quien venía de un contexto más humilde y a quien, aunque no contaba con una licenciatura, Goeritz apoyó incondicionalmente incluso para dar clases en la UNAM.

La coordinadora de la clase de Goeritz, Lilly Nieto Belmont, ingresó en la ENA alrededor de 1953 y en ese entonces eran aproximadamente 400 alumnos y 12 alumnas, de las cuales terminaron la carrera solo dos. Otro ejemplo de inequidad entre los géneros es que Nieto Belmont se había ganado una beca para estudiar en MIT, después de ser asistente del famoso arquitecto Richard Neutra. Pero, debido a que se estaba divorciando, su exmarido no quiso firmarle los papeles para poder llevar a sus hijos durante el posgrado en Massachusetts, y por eso no pudo ir al MIT. Sin embargo, desde ahí, la refirieron con Mathias Goeritz a quien buscó para que le diera clase (Entrevista telefónica a Lilly Nieto, 3 de junio, 2020).

Por otro lado, Goeritz tenía un don para identificar el talento y el trabajo profesional. Apoyó a la Dra. Kassner, Helen Escobedo, Sheila Hicks, Ángela Gurría, Geles Cabrera, Kati Horna y Charlotte Yazbeck. Pero no hay que olvidar que los discípulos masculinos fueron los más visibles y los que desarrollaron un mayor mercado en el campo de las artes, y a los que consideró “su familia”. Las excepciones de mujeres de éxito equiparable a los hombres son Sheila Hicks y Liliana Porter, pero ambas desarrollaron su carrera fuera de México y, aunque Porter fue alumna de Goeritz, no fue su discípula.

## Conclusión

A lo largo de esta investigación se buscó analizar la faceta de Goeritz como docente en diálogo con su pensamiento y desempeño como artista e intelectual, pues se relacionaron y complementaron. Se consideraron distintos ámbitos de Goeritz para comprender la relevancia de su influencia. Goeritz el artista le otorgó una reputación al Goeritz docente con la que obtuvo autonomía; y a su vez, el Goeritz docente facilitó relaciones que hicieron posibles los proyectos que le dieron visibilidad internacional al artista y contribuyeron a consolidar su reputación e influencia dentro de la academia y el arte. Según Díaz Arellano y Espinosa Dorantes (2017, p. 127), en Goeritz no existió una brecha entre el artista, el docente y el filósofo. Su práctica como profesor se enriquecía de la experiencia práctica como artista y del conocimiento como historiador del arte.

El entorno familiar durante la República de Weimar influyó en el interés de Mathias Goeritz por las vanguardias. Ese interés acompañaría su práctica artística y facilitaría un deseo de acercar al arte a las necesidades de su época. Desde la escritura de su tesis de doctorado, Goeritz comprendió la importancia de la dimensión social del artista, un interés que también unió su práctica de enseñanza con sus procesos de colaboración entre arte y arquitectura. Su interés en colaborar con otros artistas y arquitectos surgió desde sus actividades en España con la galería Clan y la Escuela de Altamira.

En México Goeritz comenzó las colaboraciones con arquitectos y artistas, por ejemplo el *Animal del pedregal*, el *Pájaro de fuego*, *Torres de Satélite*, el diseño de luz en distintos recintos religiosos, el Museo de Antropología e Historia, el Hotel Camino Real, entre otros. Goeritz también colaboró con otros artistas en el Museo Experimental el Eco, la *Ruta de la Amistad*, Cadigoguse y el *Espacio Escultórico*.

Por medio de la academia, Goeritz conoció a distintos alumnos, artistas y diseñadores a quienes ayudó y protegió por varias décadas como discípulos y subordinados. Las relaciones de Goeritz como mentor facilitaron la consolidación de la influencia estética de su obra como parte de la historia del arte en México, por ejemplo en la promoción de la escultura monumental abstracta y en la relación entre arte, diseño, arquitectura y obra pública. Varias de sus colaboradores en proyectos colectivos de arte y arquitectura incluyeron a sus alumnos, asistentes o subordinados, por ejemplo, a



Friedeberg (*Los Hartos* y *Hotel Camino Real*), Sebastián (*Espacio Escultórico* y *Cadigoguse*) y Felguérez (*Espacio Escultórico*).

Aunque sus relaciones como mentor se desplazaron a espacios como el taller del artista y la convivencia amistosa, en la mayoría de los casos (Friedeberg, Matthai, Cuevas, Felguérez, Sebastián) surgieron en o se fortalecieron en las universidades. Las relaciones de Goeritz como mentor contribuyeron a visibilizar y consolidar la influencia de un grupo de artistas más jóvenes que él. Goeritz también fomentó en los artistas a los que apoyó a que realizaran conferencias para difundir sus ideas y promover su obra. La consciencia histórica sobre la importancia de la dimensión social del artista la enunció desde su tesis de doctorado.

Gran parte de la influencia de Goeritz como profesor se consolidó por su carisma, magnetismo y la forma de involucrarse emocionalmente en su enseñanza. Una parte importante de la clase era la capacidad expresiva de Goeritz, su involucramiento emocional con los trabajos de los alumnos, lo cual se traducía en una capacidad para interesarlos y motivarlos. El carisma del artista motivaba a los estudiantes y apoyaba la eficiencia del profesor.

Uno de los enunciados repetidos por Goeritz fue que la función más elevada de la arquitectura era la emoción. El objetivo de su clase, al ser el desarrollo de la confianza en las capacidades creativas de sus estudiantes, se vincula con las emociones de los estudiantes durante su proceso de formación. La clase de Goeritz contribuyó a la formación de la confianza en el alumno, un ámbito relevante para la construcción de la identidad profesional.

En Guadalajara, Goeritz inició su enseñanza de la Educación visual, oportunidad que surgió del interés de Díaz Morales en la pedagogía de la Bauhaus. Las actividades de Goeritz en Guadalajara como artista, profesor, curador y editor fueron la plataforma que propició su mudanza a la Ciudad de México y su nombramiento como profesor de medio tiempo en la ENA. En 1954 llegó a una ENA que inauguraba nuevo campus con nuevas instalaciones, ahora alejado de la escuela de Bellas Artes y más cercana a la de Ingeniería. La clase de Goeritz cambió de nombre junto con los planes de estudio, pero se mantuvo como una clase de “cualidades artísticas” que formó parte de un currículum donde predominaban las materias técnicas más relacionadas con Ingeniería como Matemáticas, Mecánica, Geometría descriptiva y Resistencia de los materiales. Su clase

funcionaba en contraste con otras materias, pues permitía experimentar e interpretar, a diferencia de los cálculos y mediciones en otras materias. Hubo otros factores que influyeron en la clase. Por ejemplo, uno de los grandes problemas de la ENA fue el incremento de su alumnado, por lo que una de las prioridades fue adaptarse a ese reto. Eso impulsó la incorporación de asistentes de maestros que ayudaban a Goeritz en la revisión de ejercicios, calificaciones y la supervisión de la clase.

Otro de los ejes de esta investigación fue desarrollar cómo Goeritz adaptó ideas de la Bauhaus, las cuales migraron y se transformaron en Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. Una referencia fundamental en la enseñanza de Goeritz es la enseñanza de Moholy-Nagy en Chicago, sobre todo a partir de sus libros *La nueva visión* y *Visión en movimiento*. El estudio de la mente creativa y de los rasgos de personalidad y comportamiento que constituyen al humano creativo se convirtió en un emblema y valor democrático. Eso ayudó a que las ideas de Moholy-Nagy se incorporaran con éxito a distintos diseños curriculares de arte, diseño y arquitectura en Estados Unidos.

El interés en la ENA sobre la Bauhaus no fue exclusivo de Goeritz. La influencia de la Bauhaus en Estados Unidos tuvo una recepción positiva en la ENA –durante las décadas que estudia esta tesis– debido a maestros como Villagrán y a la popularidad de Walter Gropius entre maestros y estudiantes. Pero, como Goeritz impartía una clase de Educación visual en primer año, contribuyó a consolidar la influencia de la Bauhaus como método de enseñanza del diseño y la arquitectura a partir del curso introductorio. Es decir, la influencia de la Bauhaus se dio ante todo por el método de enseñanza de la escuela, y no tanto por la arquitectura de sus integrantes.

La clase de Mathias Goeritz fue parte de una enseñanza internacional que promovió el concepto donde todo es *diseñable*, desde una cuchara hasta un edificio. El surgimiento del diseño se relacionó con el proyecto de posguerra, en donde las vanguardias artísticas se propusieron rediseñar al hombre nuevo<sup>189</sup>, y la consecuencia fue la intención de diseñar el carácter del sujeto. Se estableció una relación entre diseño y ética que buscó una síntesis entre el arte y la vida. Una herencia fue que arquitectos y artistas como Gropius, Albers, Moholy-Nagy y Goeritz justificaron sus prácticas artísticas

---

<sup>189</sup> El hombre se consideraba como equivalente al género humano. Wsa idea heteropatriarcal durante la modernidad y el diseño total, que fue criticada durante los sesenta, no es objeto de este texto.

en términos éticos más que estéticos, es decir, apelando a la verdad de las cosas y su función social (Groys, 2015, p. 24).

La idea central de la afinidad de Goeritz con *La nueva visión* de László Moholy-Nagy se resume en su texto *El arte es un servicio* (Goeritz, 1964, en Cuahonte, 2015, p. 73). Para Goeritz, el arte con función social fue el eje que unía su quehacer artístico con las colaboraciones con sus colegas arquitectos, su práctica de enseñanza, la escritura de manifiestos y sus textos como crítico (Rodríguez Prampolini, 2016; Cuahonte, 2015). Ese arte con función social se expresó con claridad en los ambientes, pues eran recintos útiles que contribuían a mover a los usuarios espiritualmente por medio de un diseño de la luz (*environment*). Esos ambientes facilitaban que el usuario reconectara con su lado espiritual por medio de la percepción y los sentidos, es decir, la experiencia.

El arte como servicio, uno de los mensajes recurrentes de Goeritz durante la década de los sesenta, fue un vínculo entre el docente y el artista. Bajo ese lema, Goeritz promovió un arte que se relacionara con su época, que fuese colectivo y que generara una emoción en los usuarios. La promoción del arte relacionado a los problemas de su época también vinculó a Goeritz con colegas y amigos de la Bauhaus como Bayer y Kepes, a quienes denominó y promovió como “artistas totales”. Goeritz también formó parte de ese perfil de artista total, el cual es capaz de desempeñarse en distintas disciplinas como la enseñanza, la edición, el diseño, la arquitectura y el arte. Esas actividades se relacionaban y cobraban sentido bajo el lema del arte útil o arte como servicio, que buscaba vincular ética con estética. El arte como servicio fue el enunciado teórico que unió distintas actividades de Goeritz.

Por medio de su enseñanza, Goeritz promovió en México la idea de Moholy-Nagy sobre que cada ser humano tiene una potencia creativa y que todos son talentosos si desarrollan sus facultades sensoriales, emocionales y racionales. Goeritz impartió en distintas escuelas de arte y arquitectura, por lo que incidió en los contenidos de los cursos de primer año de las instituciones de educación superior que fueron pioneras en la enseñanza de la arquitectura en México, como la ENA, la UdG y la UIA. La estructura curricular de esas instituciones se propagó por todo el país y sus programas de estudio fueron adoptados por otras instituciones, como la Universidad Autónoma Metropolitana, UAM (Entrevista con Lilly Nieto Belmont, 27 de enero, 2017).

Si se sigue a un conjunto de fuentes sobre su enseñanza - la entrevista a Goeritz sobre su clase en la revista *Espacios* (Carrasco & Rossell, 1950), el plan de estudios de Educación visual de 1956 en la ENA, la descripción de su clase de Composición plástica contenida en el folleto de la Universidad Iberoamericana (s.f. Ca. 1958), su texto *La educación visual* (1961), la descripción de su clase de educación visual en la entrevista de 1964 (Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964), el plan de estudios de la ENA de 1967 y el documento sin fecha sobre Diseño básico-, la clase de Goeritz durante casi dos décadas mantuvo continuidad en cuanto a objetivos y métodos. Dado que dichos documentos no muestran cambios en la estructura ni en los objetivos de enseñanza, puede concluirse que la clase de Goeritz –que entre 1950 y 1968 se denominó Educación visual, Educación plástica, Composición plástica, Diseño I y II, Diseño básico, y Estudio dirigido a la Arquitectura– y que se impartía a alumnos de primero y segundo año –principalmente de Arquitectura<sup>190</sup>– mantuvo congruencia en sus objetivos y método, al menos durante dos décadas. Sergio Santiago Triay (alumno de Goeritz en 1976) comentó que la clase de 1976 era muy parecida al plan de 1956, aunque no recuerda que profundizaran en el uso de todos los materiales que menciona el plan de estudios de Educación visual de 1956 (Entrevista a Santiago Triay, 4 de abril, 2021). Incluso después de 1967, se mantuvo el método paulatino al igual que la importancia de no mostrar ejemplos concretos antes de que los alumnos realizaran los ejercicios. Desde 1950 hasta después de 1967, Goeritz hizo énfasis en el desarrollo de la creatividad del estudiante sin referencias ajenas.

La clase de Goeritz no estaba dirigida a crear arte, sino al desarrollo de la creatividad. El objetivo de realizar ejercicios a partir de soluciones propias era promover la confianza creativa del alumno. En la ENA, la clase de Goeritz fue percibida como lúdica, un juego, un tanto infantil. Se percibió como un espacio donde podían tomar decisiones expresivas menos rígidas, un espacio para desarrollar su propia voz. La clase tenía una estructura clara y precisa, y la metodología incluía ejercicios acotados. Buscaba tocar las fibras sensibles de los estudiantes e incitar a que solucionaran distintos retos de maneras interesantes. En las sesiones de clase, más que realizar ejercicios, presentaban y analizaban las soluciones de los ejercicios –que los alumnos hacían en casa– con el maestro, los asistentes del maestro y sus compañeros de aula.

---

<sup>190</sup> Cabe mencionar que en la Iberoamericana también impartió para el colegio de Arte y Diseño, donde fue Director.

Se favorecía el aprendizaje entre los estudiantes a partir de la observación de diferentes soluciones a los mismos retos.

La enseñanza de Goeritz se estructuró a partir de un método paulatino de simple a complejo. El método buscaba que el alumno aprendiera a usar las herramientas, es decir, el manejo de los materiales a través de formas simples. El objetivo era que se sensibilizaran en el manejo de la forma. Es decir, la preocupación central era que el alumno desarrollara a la forma en el espacio, y ejercitara el manejo creativo de las formas y sus elementos, mediante ejercicios y lecciones sobre: proporción, ritmo, cualidad de los materiales y composición tridimensional. En algunos casos, se abordaban problemas de contraste o de traducción de un sentido a otro, por ejemplo música a dibujo, o escultura a gráfica. Los ejercicios iniciaban con temas simples y abstractos, como “ascensión”, “espiritualidad”, “sensualidad”, “ritmo” o “energía”, abiertos a la interpretación subjetiva de cada estudiante, usando materiales concretos. Los lineamientos de los ejercicios se iban acotando en cada etapa hasta llegar a proyectos arquitectónicos con necesidades específicas. Algunos ejercicios integraban problemáticas de su tiempo, por ejemplo, el diseño de sets de televisión. Es decir, los lineamientos se iban haciendo cada vez más precisos hasta llegar a retos arquitectónicos con temas interdisciplinarios que podían realizarse en equipo.

En otras palabras: Goeritz incorporó el estudio de líneas, texturas y elementos de la naturaleza, para comprender las cualidades de la forma y con ello, educar la sensibilidad de los estudiantes de arquitectura para que adquirieran valores artísticos, no solo sobre lo que veían sino sobre lo que sentían. Su finalidad era estimular su mente a partir de resolver ejercicios, para que fueran observadores e imaginativos.

En cuanto a la relación entre educación visual y emociones, sus alumnos recuerdan a Goeritz como un maestro que generaba gran entusiasmo, por medio del cual incitaba a los estudiantes a la acción creativa. En una de las obras que Pedro Friedeberg dedicó a Mathias Goeritz, *Matías en Cuernavaca* (1974) entre la multiplicidad de textos que conforman la imagen, se encuentra la leyenda “Nada grande ha sido nunca hecho sin entusiasmo” (Emerson). Para Goeritz, la relación entre arquitectura, escultura, procesos creativos y enseñanza estaba atravesada por lo emocional, porque, el arte sería mejor si se integraba la vida, como en una catedral gótica. Goeritz fomentó en sus estudiantes una aproximación ética y espiritual hacia la práctica de la arquitectura, al

enfatar la importancia de la emoción en la experiencia, y la importancia de un arte y arquitectura que promovieran la emoción más elevada, que para él era la espiritualidad.

Goeritz llamó “arte como servicio” a la idea de que los artistas deben desempeñar un rol crítico en la sociedad. El hecho de que el arte visual forma una parte de una cultura visual más amplia implica que las artes pueden tener una visión crítica y aportar a los procesos de formación. Como señala Sennett, “[l]os artistas pueden ser la consciencia crítica de la cultura visual actual” (Gielen, 2012, p. 97). En ese sentido, la educación visual puede proporcionar ejercicios que sean herramientas críticas para los alumnos que viven envueltos por una cultura visual inmediata, seductora y emocionante. Desarrollar la creatividad sin que tenga que referir a la cultura *pop* del momento –a partir de sentir y conocer los materiales– puede vincular a los alumnos con sus sentidos, sus emociones y su cuerpo y de esa manera ser una herramienta de contraste a las potencias de las imágenes del “afuera”. Las imágenes mediáticas repiten formas de significación y estereotipos sobre belleza, poder, éxito, que promueven valores canónicos con imágenes terminadas para fácil consumo. Es decir, las imágenes mediáticas no promueven el desarrollo de la creatividad, el pensamiento abstracto y la diferencia, algo que sí pueden hacer los ejercicios de educación visual a partir de conceptos abstractos y materiales específicos.

Estamos cada día más envueltos por pantallas que requieren reacciones emocionales inmediatas. La propuesta de Goeritz de realizar ejercicios de educación visual que sensibilicen por medio de percibir y abordar un material y sus cualidades, puede ser un contrapeso para que los estudiantes conecten con su cuerpo, sus emociones y su comunidad inmediata (salón de clases). También pueden facilitar la distancia y ser un contrapeso ante la permeable y mediatizada cultura *pop* en las pantallas. La pedagogía de Goeritz, y los vínculos y propuestas institucionales en las cuales surgió, pueden abrir un diálogo fértil con los problemas y perspectivas de la educación artística y arquitectónica en el presente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Archivos Consultados

AAA, Archives of American Art, Kepes Collection. Washington, DC, USA.  
<https://www.aaa.si.edu/collections>

AENA, Archivo ENA, Facultad de Arquitectura, UNAM, Biblioteca "Lino Picaseño". Ciudad de México, México.

ALW, Archivo Personal de Lance Wyman, Manhattan, Nueva York, US.

APF, Archivo Personal de Pedro Friedeberg. Ciudad de México, México.

CENIDIAP, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, CENART, Centro Nacional de las Artes. Archivo Goeritz. Ciudad de México

Archivo digital Museo de Artes de Houston, MFAH

ICC, Instituto Cultural Cabañas, Archivo Goeritz. Guadalajara, Jalisco.

Josef & Anni Albers Foundation. <https://albersfoundation.org/>

Raíces Digital, UNAM

### Entrevistas realizadas:

Chávez Landa, J. Á. (8 de marzo, 2018). Entrevista a Juan Álvaro Chávez Landa sobre la clase de Goeritz en la UAEM. (Entrevistadores, D. Miranda y S. Valenzuela), Cuernavaca, Morelos.

De Anda, E. X. (10 de Abril de 2019). Entrevista al Dr. Enrique X de Anda Alanís. (Entrevistadora, S. Valenzuela) Ciudad de México.

Díaz Arellano, G. (14 de noviembre, 2018). Entrevista a Guillermo Díaz Arellano en el Museo Experimental El Eco. (Entrevistadores, D. Miranda y S. Valenzuela), Ciudad de México.

Felguérez, M. (26 de junio de 2019). Entrevista a Felguérez en su estudio. (Entrevistadora, S. Valenzuela,), Ciudad de México.

Friedeberg, P. (3 de julio, 2019). Entrevista a Pedro Friedeberg en su casa, Col. Roma (Entrevistadora, S. Valenzuela), Ciudad de México

Friedeberg, P. (21 de febrero, 2017). Entrevista a Pedro Friedeberg en su casa, col. Roma (Entrevistadora, S. Valenzuela), Ciudad de México

Gallardo, A. (2 de diciembre, 2016). Entrevista a Antonio Gallardo en la librería Rosario Castellanos. (Entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

García, L. (6 de junio, 2018). Entrevista en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. (Entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

Gómez Herrera, O. (17 de noviembre de 2016). Entrevista a Gómez Herrera sobre Goeritz y Sebastián en su taller en San Carlos. (Entrevistadora, S. Valenzuela), Ciudad de México

González Gortázar, F (27 de mayo de 2019), Charla con Fernando González Gortázar en su casa, (Entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

Hellión, M. (28 de febrero, 2018). Entrevista a Martha Hellión en su taller en Mixcoac para la Cátedra Goeritz. (Entrevistadores, D. Miranda y S. Valenzuela), Ciudad de México.

Hicks, S. (23 de febrero de 2019). Entrevista telefónica a Sheila Hicks sobre su amistad con Goeritz. (Entrevistadora, I. Dussel), París, Francia

Jiménez, V. (3 de febrero de 2020). Entrevista al arquitecto Víctor Jiménez en la cafetería de El Péndulo de El Helénico. (Entrevistadora, S. Valenzuela)

Kassner, L. (19 de enero de 2017). Entrevista con la Dra. Kassner en su casa. (Entrevistadora, S. Valenzuela)

Matthai, D. (12 de enero, 2017). Entrevista a Diego Matthai en su despacho. (Entrevistadora, S. Valenzuela), Ciudad de México.

Matthai, D. (3 de mayo de 2020). Conversación telefónica con Diego Matthai. (Entrevistadora, S. Valenzuela)

Nieto Belmont, L. (3 de junio, 2020). Entrevista telefónica con Lilly Nieto Belmont. (Entrevistadora, S. Valenzuela) Ciudad de México.

Nieto Belmont, L. (4 de mayo, 2017). Entrevista a la arquitecta Nieto en el Museo Experimental El Eco. (Entrevistadores, D. Miranda y S. Valenzuela), Ciudad de México.

Nieto Belmont, L. (27 de enero, 2017). Entrevista con Lilly Nieto Belmont. (Entrevistadora S. Valenzuela) Ciudad de México.

Porter, Liliana, (18 de septiembre de 2019). Entrevista a Liliana Porter en su casa de Nueva York. (Entrevistadora S. Valenzuela), NYC, USA.

Porter, Liliana, (5 de abril, 2019) Entrevista por correo electrónico a Liliana Porter. (Entrevistadora, S. Valenzuela), Ciudad de México.

Reza Urbiola, I. (23 de mayo, 2018). Entrevista a Ismael Reza Urbiola. (Entrevistadores D. Miranda y S. Valenzuela).Cuernavaca, Morelos.

Sánchez, F. (29 de abril, 2020). Entrevista telefónica al arquitecto Félix Sánchez. (Entrevistadora, S. Valenzuela).

Sánchez, F. (28 de agosto, 2020) Conversación telefónica con Félix Sánchez. (Entrevistadora, S. Valenzuela).

Santiago Triay, S. (4 de abril, 2021). Entrevista por whatsapp a Sergio Santiago Triay. (entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

Senosiain, J. (23 de junio, 2017). Entrevista a Javier Senosiain en su despacho. (Entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

Serur, D. (6 de marzo de 2015). Entrevista a David Serur sobre Mathias Goeritz. (Entrevistadores, D. Miranda, & C. Del Castillo).



Serur, D. (19 de 6 de 2019). Entrevista a David Serur. (Entrevistadora, S. Valenzuela).

Solís, L. (13 de julio, 2017). Entrevista en su despacho. (Entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

Wyman, L. (19 de sept de 2019). Interview with Lance Wyman. (Entrevistador, S. Valenzuela).

### Entrevistas a Mathias Goeritz

Goeritz, M. (6 de agosto de 1974). Diálogos con Mathias Goeritz. Diálogos en Radio UNAM. (Entrevistador, M. G. Flores) FN11060017590\_01. Radio UNAM.

Goeritz, M. (1 de septiembre 1964). Interview with Mathias Goeritz. "Art Scene" interviews, Radio series, KPFK. (Entrevistador, Marian L. Gore) Digital ID: 12289 Archives of American Art, Washington, D.C. <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/interview-mathias-goeritz-art-scene-radio-series-12289>

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Acha, J. (2001). *Educación artística, escolar y profesional*. México , D.F., México: Trillas.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. CDMX, México: UNAM.

Albera, F., & Tortajada, M. (2010). *Cinema beyond Film*. Ámsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.

Albers, A & Albers, J. (2006). *Anni Albers y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*. Ciudad de México, México, Madrid. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, The Josef and Anni Albers Foundation.

Albers, J. (1963). *Interaction of Color*. New Haven, London, USA, UK: Yale University Press.

Allen, J. S. (2002). *The Romance of Commerce and Culture*. Boulder, Colorado, USA: University Press of Colorado.

Alva Martínez, E., & Benlliure, J. L. (1983). *La Práctica de la arquitectura y su enseñanza en México* (Vols. 26-27). (C. d. Artístico, Ed.) México, D.F, México: INBA, SEP.

Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.

Arfuch, L. (2018). *La vida narrada, Memoria, subjetividad y política*. Editorial Universitaria Villa María.

- Armytage, W. H. (1952). Friedrich Froebel: A centennial Appreciation. *History of Education Journal*, Cambridge University Press 3 (4), 107-113.  
<http://www.jstor.org/stable/3659205>
- Asta, F., & Rodríguez Prampolini, I. (1997). *Los Ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*. Ciudad de México, México: IIE, UNAM, Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Ball, H. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado.
- Bayer, H., Gropius, I., & Gropius, W. (1938). *Bauhaus, 1919-1928*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Bardet, G. (1949). La arquitectura del Amor. *Arquitectura México*, (29), 204-.208 México. D.F. pp. 204-208. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/29.pdf>
- Beacham, H. (1969). *The Architecture of Mexico, Yesterday and Today*. Architectural Book Publishing Company.
- Beck, H. (2017). *Otra modernidad es posible: El pensamiento de Iván Illich*. Barcelona: Malpaso.
- Behrens, R. R. (1998). Art, Design and Gestalt Theory. *Leonardo*, 31 (4), p. 299-303.  
<http://www.jstor.org/stable/1576669>
- Berlant, L. (1989). Fantasies of Utopia in The Blithedale Romance. *American Literary History*, 1(1) pp. 30-62. <https://www.jstor.org/stable/489970>
- Bierut, M, Helfand, J., & Steven Heller, R. P. (1999). *Looking Closer 3, Classic Writings on Graphic Design*. New York, NY: Allworth Press.
- Blake, M. (2018-2019). Ahí vienen los robots y quieren tu trabajo. *Vice México, Poder y privilegio*, 11(3), Sec. 1, p. 15. [https://www.vice.com/es\\_latam/topic/el-numero-de-poder-y-privilegio](https://www.vice.com/es_latam/topic/el-numero-de-poder-y-privilegio)
- Borchardt-Hume, A. (2006). *Albers and Moholy-Nagy, From the Bauhaus to the New World*. Yale University Press.
- Brosterman, N. (2002/3). Froebel and the Gifts of Kindergarten. *Cabinet* (9), pp.51-58.
- Bulletin of International News. (1926). Danzig and the League of Nations. 2 (19/20), pp. 7-8. <https://www.jstor.org/stable/25638121>
- Bulletin of International News. (15 de julio de 1939). The Free City of Danzig. Some Questions regarding Its Status. *Royal Institute of International Affairs*, 16 (14), pp. 3-8. <https://www.jstor.org/stable/25642515>
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Camp, R. A. (1976). Education and Political Recruitment in Mexico: The Aleman Generation. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 18 (3), pp. 295-321. <https://www.jstor.org/stable/174960>

- Camp, R. A. (1991). Intellectuals and the State in Mexico, 1920-1980: The Influence of Family and Education. En R. Camp, C. Hale, & J. Vásquez, *Los intelectuales y el poder en México: Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses = Intellectuals and power in Mexico* (pp. 551-566). México, D.F., México: El Colegio de México. <http://www.jstor.com/stable/j.ctv513805.32>
- Carrasco, L., & Rossell, G. (agosto de 1950). "Mathias Goeritz". *Espacios* (5,6), pp. 85-98. [https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios\\_05-06.pdf#page=01](https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD13/revistas/espacios_05-06.pdf#page=01)
- Carrington, D. (12 de junio de 2017). "Air pollution more harmful to children in cars than outside, warns top scientist" *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/environment/2017/jun/12/children-risk-air-pollution-cars-former-uk-chief-scientist-warns>
- Çelik Alexander, Z. (2017). *Kinaesthetic Knowing*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Civera Cerecedo, A. (2016). Entre el pasado, el presente, la memoria escolar y la historia oral: la pedagogía española en la educación normal en México a través del exilio. *Cadernos de Historia da Educação*, 15 (3), 902-925.
- Clemens, R. D. (marzo de 1975). A Case for Art Education. *Art Education*, pp. 2-7. <http://www.jstor.org/stable/3192054>
- Cloet, R. (abril de 1964). Review: Le sauvetage des œuvres d'art. *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale* (54), 98-99.
- Cohen, L., & Gale, M. (3 de febrero de 2014). *klees-second-rule-bauhaus-rules-are-made-be-broken*. Recuperado el 26 de 4 de 2018, de Tate.org: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/klees-second-rule-bauhaus-rules-are-made-be-broken>
- Cohen-Cole, J. (2014). *The Open Mind, Cold War Politics and the Sciences of Human Nature*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Cuahonte, L. (2015). *Mathias Goeritz, El arte como oración plástica*. Guadalajara, Jalisco, México: Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- Cuahonte, L. (2015). *Pensamientos y dudas autocríticas, El Eco de Mathias Goeritz*. (UNAM, Ed.) Ciudad de México, México: Turner.
- Dalsgaard, A. (Dirección). (2012). *The Human Scale* [Película]. Dinamarca.
- De Anda Alanís, E. X. (2018). "El impacto de la Bauhaus en la cultura mexicana: pedagogía plástica y arquitectura" Ponencia presentada en el simposio, El Mundo Entero es una Bauhaus, 21 de noviembre de 2018, Goethe-Institut, Ciudad de México, México.
- De Anda Alanís, E. X. (1995). *Historia de la Arquitectura Mexicana*. México: Gustavo Gili.
- Delanda, M. (2006). *A New Philosophy of Society, Assemblage Theory and Social Complexity*. NYC, NY, EUA: Continuum.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1998). *Mil mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia* (Vol. II). Valencia, España: Pre-Textos.
- Devalle, V. (2018). Tomás Maldonado, 1944–1957: From Arte Concreto to nueva visión. (h.-a. b.-M. 2020, Ed.) *Journal of Design History*, 32 (1). Pp.17-34. <https://academic.oup.com/jdh/article-abstract/32/1/17/5123641>
- Díaz Arellano, G. (2007). “Arte público como equipamiento en la historia. La obra de Mathias Goeritz en el Espacio Público”. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/pd2008/0626562/Index.html>
- Díaz Arellano, G., & Espinosa Dorantes, E. (2017). *Mathias Goeritz educación visual y obra*. CDMX, México: UAM Azcapotzalco.
- Drew, D. (1961-1962). Musical Theatre in the Weimar Republic. *Proceedings of the Royal Musical Association* (88th Sess.), 89-108.
- Droste, M., & Friedewald, B. (2019). *Our Bauhaus, Memories of Bauhaus People*. Munich, London, New York: Prestel.
- Dussel, I. (2018). Los repertorios visuales en la educación artística. Historia del arte, cultura visual global y currículum en las colecciones visuales de docentes argentinos. *Tempos e espaços em educação*, 11 (26), 15-38.
- Dussel, I. (2007). *El currículum: Aproximaciones para definir qué debe enseñar la escuela hoy*. Fascículo Siete de la Colección de Producciones para los Docentes, Dirección Nacional de Gestión Curricular. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación Argentina.
- Eder, R. (1997). Ma Go: visión y memoria. En *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. DF, DF, México: INBA-UNAM-IIE, pp. 37-46.
- Eder, R. (2014). *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. Palermo, España: UNAM, Turner.
- Engelbrecht, L. C. (2009). *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism Vol. 1*. Cincinnati, USA: Cincinnati: Flying Trapeze Press.
- Engelbrecht, L. C. (2009). *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism Vol. 2*. Cincinnati, USA: Cincinnati: Flying Trapeze Press.
- Facultad de Arquitectura. (1997). Mathias Goeritz, CD-ROM. D.F, México.
- Fernández Contreras, R. (2005). “La ruta de la amistad en la Olimpiada cultural México 68”. [Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM]. <http://132.248.9.195/ptd2005/01061/0350015/Index.html>
- Findeli, A. (otoño de 1990). Moholy-Nagy design Pedagogy in Chicago (1937-1946). *Design Issues*, 7, pp. 4-19 <http://www.jstor.org/stable/1511466>
- Findeli, A., & Benton, C. (1991). Design Education and Industry: The Laborious Beginnings of the Institute of Design in Chicago in 1944. (O. U. Press, Ed.) *Journal of Design History*, 4(2), pp. 97-113. <https://www.jstor.org/stable/1315734>

- Flaherty, G. F. (2014). Responsive Eyes: Urban Logistics and kinetic environments for the 1968 Mexico City Olympics. *Journal of the Society of Architectural Historians* 73 (3), pp. 372-397. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jah.2014.73.3.372>
- Föllmer, M. (2009). Suicide and Crisis in Weimar Berlin. *Central European History*, 42 (2). pp. 195-221 <https://www.jstor.org/stable/40600593>
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes, notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.
- Franklin, R. (2021). The Institute for Planning and Urbanism: Hannes Meyer's Failed Attempt at Education in the Mexican Lillieu of the 1930s. En: Oswalt, Ph. (2021). *Hannes Meyer's New Bauhaus Pedagogy*. Leipzig: Spector Books, pp. 359-376.
- Frederick A. Horowitz, B. D. (2006). *Josef Albers: To Open Eyes. The Bauhaus, Black Mountain College and Yale*. Nueva York, NY, EUA: Phaidon.
- Furlan, A., & Remedi, E. (1983). Discurso curricular, selección de la actividad, organización del contenido. Tres prácticas que se reiteran. Reflexiones sobre nuestra experiencia en la ENEP Iztacala, 1975-1979. En P. A. Vélez, F. Martínez Rizo, F. Azcúnaga, & e. all, *Cuadernos de Investigación Educativa, DIE, Simposio experiencias curriculares en la última década* (Vol. II). D.F., México: Cuadernos de Investigación educativa, DIE.
- Gage, J. (1982). Colour at the Bauhaus. *Architectural Association School of Architecture, AA files* (2), pp. 50-54. <http://www.jstor.org/stable/29543325>
- Galetar, L. P. (1997). La pedagogía de Mathias Goeritz. En F. A. Ida Rodriguez Prampolini, *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y testimonios* (p. 258). D.F., D.F., México: IIE, UNAM.
- Galison, P. (verano de 1990). Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism. *Critical Inquiry*, 16(4). pp. 709-752 <https://www.jstor.org/stable/1343765>
- Garza Usabiaga, D. (2011). *Mathias Goeritz y la Arquitectura Emocional, Una Revisión Crítica (1952-1968)*. CDMX, Monterrey: INBAL, Consejo Nacional para la Cultura y Artes de Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Garza Usabiaga, D. (2014). La renovación del arte y la arquitectura religiosa durante los años cincuenta y sesenta. En Eder, R. (ed.) (2014). *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. España: UNAM, Turner, pp. 418-435.
- Gay, P. (1970). *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. Nueva York, NY, EUA: Harper & Row.
- Gay, P. (2007). *Modernidad, la atracción de la herejía, de Baudelaire a Beckett*. Barcelona, España: Paidós.
- Gielen, P. & De Bruyne, P (Eds.). (2012). *Teaching Art in the Neo liberal Realm. Realism versus Cynicism*. Amsterdam, Países Bajos: Atennae, Valiz Amsterdam.

- Goeritz, M. (1942). *Ferdinand von Rayski und die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlín, Alemania: Hans von Hugo.
- Goeritz, M. (diciembre de 1959). Marianne. *Arquitectura México*, (68), pp. 246. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/68.pdf>
- Goeritz, M. (diciembre de 1963). Advertencia. *Arquitectura México* (84), pp. 410. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/84.pdf>
- Goeritz, M. (primer semestre de 1967). Vitrales modernos en templos antiguos, una reacción comprensible. *Arquitectura México* (96-97), pp. 86-92. [https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/96\\_97.pdf](https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/96_97.pdf)
- Goeritz, M. (octubre de 1969). Introito amistoso. *Arquitectura México* (101), pp. 177, 178. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/105.pdf>
- Goeritz, M. (octubre de 1970). The Route of Friendship: Sculpture. *Leonardo*, 3 (4), pp. 397-407. <https://www.jstor.org/stable/1572256>
- Goeritz, M. (3 de agosto de 1971). Carta a Ángela Gurría 3-08. Aspen, Colorado, USA. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (1971). Editorial. *Arquitectura México* (105), pp. 71, 111-123. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/105.pdf>
- Goeritz, M. (24 de IV de 1971). Tarjeta postal a Angela Gurría 24-04. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (9 de VII de 1971). Tarjeta postal para Ángela Gurría 09-07. D.F., México. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (1972). Advertencia sobre y para Herbert Bayer. *Arquitectura México* (107), pp. 220. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/107.pdf>
- Goeritz, M. (19 de junio de 1973). Tarjeta Postal a Ángela Gurría. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (12 de mayo de 1974). Postal para Ángela Gurría. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.



- Goeritz, M. (4 de septiembre de 1975). Postal para Ángela Gurría. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (3 de octubre de 1975). Postal para Ángela Gurría. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (15 de abril de 1976). Carta a Angela Gurría. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (21 de Febrero de 1982). Carta a Ángela Gurria después del suicidio de O' Gorman. Archivo Angela Gurría. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (21 de febrero de 1982). Carta a Ángela Gurría, 21 de febrero. Ciudad de México, México. Fuente: Exhibición de arte "Espiral Perfecta" de Ángela Gurría, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Morelos. Agosto-diciembre 2019.
- Goeritz, M. (2013). "Disculpe las molestias. Genios Conversando" Cierta Distancia o Lada 91. *El Fanzine* (44), 27.
- Goethe. (1969). *Werther*. Navarra, España: Salvat Editores S. A.
- Goethe, J. W. (2009). *The Metamorphosis of Plants*. Cambridge, Massachusetts, USA: MIT Press.
- Gómez, L., & Quevedo, M. Á. (1981). *Testimonios Vivos, 20 arquitectos* (Vols. 15-16). Ciudad de México, D.F., México: INBA, SEP, Cuadernos de Arquitectura.
- González Gortázar, F. (1991). *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- González Gortázar, F. (1995). *La Fundación de un Sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, México: UdG.
- González Gortázar, F. (2014). *Las Torres de Ciudad Satélite*. D.F., México, D.F., México: Arquine, INBA.
- González Gortázar, F. (1991). *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- Gropius, W. (1919). *El Manifiesto de la Bauhaus*.  
<https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/fok/bau/21394277.html>
- Gropius, W. (1965). *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Groys, B. (2015). *Volverse Público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Artes, Argentina: Caja negra, futuros próximos.
- Halpern, O. (2014). *Beautiful Data. A History of Vision and Reason since 1945*. Durham, NC & London: Duke University Press.

- Hausmann, R., & Huelsenbeck, R. (1919). *Acuarela Libros / Correo Dada*. Obtenido de ¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?: <http://acuarelalibros.blogspot.com/2011/05/que-es-el-dadaismo-y-que-quiere-en.html>
- Helguera, P. (2013). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Ciudad de México, México: Tumbona, Conaculta.
- Hinkson, L. (2017-2018). *Josef Albers in Mexico*. Nueva York, NY: Guggenheim Museum.
- Holländer, F. & N. Wiedemeyer (eds.) (2019). *Original Bauhaus. Workbook*. Munich: Prestel and Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung.
- Holtz, D. J. (2009). *Pedro Friedeberg*. D.F., México: Trilce Ediciones, FCE, CONACULTA.
- Hooks, B. (2016). Eros, erotismo y proceso pedagógico. En D. Britzman, V. Flores, & B. Hooks (eds), *Pedagogías Transgresoras*. Córdoba, Argentina: Bocavulvaria ediciones.
- Horowitz, F., & Danilowitz, B. (2006). *Josef Albers: To Open Eyes. The Bauhaus, Black Mountain College and Yale*. Nueva York, NY, EUA: Phaidon.
- Ibarra García, L. (2014). *Mathias Goeritz Ecos y Laberintos*. D.F., México: Artes de México y el Mundo, CONACULTA.
- INEGI. (2017). Encuesta Origen Destino en Hogares de la Zona Metropolitana del Valle de México. ZMVM, México. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/eod/2017/doc/resultados\\_eod\\_2017.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/eod/2017/doc/resultados_eod_2017.pdf)
- INEGI. (2018). *Estadística de accidentes de tránsito terrestre en zonas urbanas y suburbanas*. INEGI. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/accidentes/doc/descripcion\\_cubos\\_atus.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/accidentes/doc/descripcion_cubos_atus.pdf)
- Itten, J. (1961). *The Art of Color*. Nueva York, NY, USA: Reinhold Publishing Corporation.
- Itten, J. (1965). The Foundation Course at the Bauhaus. En G. Kepes, *Education of Vision* (pp. 104-121). Nueva York, USA: George Braziller.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Navarra, España: Capital Swing, colección Entre Líneas.
- Jácome, C.A. (2014). La construcción del orden. En Eder, R. (ed.) (2014). *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. España: UNAM, Turner, pp. 314-327.
- Jácome, C. A. (ed) (2016). *Ida Rodríguez Prampolini, La crítica de arte en el siglo XX*. Ciudad de México, México: IIE, UNAM.
- Josten, J. (2014). El color como valor local e internacional en las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz. En Eder, R. (ed.) (2014). *Desafío*



- a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. España: UNAM, Turner, pp. 296-313.
- Josten, J. (2018). *Mathias Goeritz, Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. New Haven, London, USA: Yale University Press.
- Josten, J., & Garza Usabiaga, D. (2016). *Mathias Goeritz, Colección del Instituto Cultural Cabañas, Tomo II* (Vol. II). Guadalajara, Jalisco, México: Instituto Cultural Cabañas.
- Kandinsky, W. (1947). *Point and Line to Plane*. Nueva York, NY, EUA: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Kandinsky, W. (1979). *De lo espiritual en el arte*. México, D.F., México: La nave de los locos.
- Kassner, L. (1998). *Mathias Goeritz, una biografía*. Ciudad de México, México: UNAM, INBA.
- Kaufmann, E. J. (1981). "Form Became Feeling" a New View of Froebel and Wright. *Journal of The Society of Architectural Historians*, 40 (2), pp. 130-137.
- Kepes, G. (1965). *Education of Vision*. Nueva York, EUA: George Braziller.
- Kepes, G. (1969). *Language of Vision*. Chicago, Illinois, EUA: Paul Theobald and company.
- Kepes, G. (1970). *Arts of the Environment*. Nueva York: George Braziller, Vision + Value series.
- Kepes, G. (1971). Centro de Estudios Visuales Avanzados en el Instituto Tecnológico de Massachussets. *Arquitectura México* (105), pp. 111-123  
<https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/105.pdf>
- Kepes, G. (1972). *Arts of the Environment*. Nueva York, NY, EUA: George Braziller.
- Kepes, G. (1999). Function in Modern Design. En M. Beirut, J. Helfand, S. Heller, & R. Poynor, *Looking Closer 3*. NYC, NY, USA: Allworth Press.
- Klee, P. (1953). *Pedagogical Sketchbook*. (S. Moholy-Nagy, Trad.) Nueva York, Washington, NY, USA: Praeger publishers.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Nueva York, EUA: Harcourt, Brace and Company.
- Kreimer, R. (2006). *La tiranía del automóvil, los costos humanos del desarrollo tecnológico*. Buenos Aires, Argentina: Anarres.
- Lang, F., Harbou, T (Escritores), & Lang, F. (Dirección). (1931). *M* [Película].
- Lareau, A. (1991). The German Cabaret Movement during the Weimar Republic. *Theatre Journal*, 43 (4), pp. 471-490. <https://www.jstor.org/stable/3207977>
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, Oxford University Press.

- Lear, J. (2017). La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: de la disidencia al frente popular. En: Carlos Illades (ed.), *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 135-170.
- Lejeune, J. F. (2006). *Cruelty and Utopia, City and Landscapes in Latin America*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Lerner, F. (2005). Foundations for Design Education: Continuing The Bauhaus Vorkurs Vision. *National Art Education Asociation*, 46 (3), p. 222-226.  
<http://www.jstor.org/stable/3497081>
- Lidtke, V, L. (2004). Abstract Art and Left-Wing Politics in the Weimar Republic. *Central European History*, 37 (1), pp. 49-90. <https://www.jstor.org/stable/4547382>
- Lippard, L. (1971). *Dadas on art*. Engelwood, NJ, EUA: Spectrum.
- Loberg, M. (octubre de 2014). The Fortress Shop: Consumer Culture, Violence, and Security in Weimar Berlin. *Journal of Contemporary History*, 49 (4), pp. 675-701.  
<https://www.jstor.org/stable/43697333>
- López Mateos, A. (1961). Mensaje. *Revista Arquitectura, ENA* (5), 2.
- Lugon, O. (2010). Dynamic paths of Thought Exhibition. Design, Photography and Circulation in the Work of Herbert Bayer. En F. Albera y M. Tortajada (eds.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 117-143.
- Lugon, O. (2010). The Lecture. Le Corbusier's Use of the Word, Drawing and Projection. En F. Albera y M. Tortajada (eds.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 145-170.
- Maldonado, T. (2021). *Bauhaus*. Barcelona: Anagrama.
- Mallet, A. E. (2010). Van Beuren Furniture: From Bauhaus to the Homes of Modern Mexico. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* (26), 230-247.
- Manrique, J. A. (2000). El proceso de las artes (1910-1970). En Centro de Estudios. Históricos, *Historia General de México, Versión 2000* (pp. 947-956). D.F., México: El Colegio de México.
- Meirieu, P. (1998). *Frankenstein educador*. Barcelona, España: Laertes.
- Meirieu, P. (2020). *Pedagogía: el deber de resistir*. Ecuador: UNAE.
- Méndez-Gallardo, M. (2014). Educar la sencibilidad estética, entrevista con Fray Gabriel Chávez de la Mora. *Mathias Goeritz obsesión creativa, Artes de México* (115), pp 40-43.
- México (Productor), & Isaac, A. (Dirección). (1969). *OLIMPIADA EN MÉXICO* [Película].
- Moholy-Nagy, L. (1932). *The New Vision, from Material to Architecture*. Nueva York, USA: Brewer, Warren & Putnam Inc.

- Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision, Abstract of an Artist*. Nueva York, NY: Wittenborn, Schultz Inc.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*. Chicago, Illinois, USA: Paul Theobald & Co.
- Moholy-Nagy, L. (1967). *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries.
- Moholy-Nagy, S. (1950). *Experiment in Totality*. Nueva York, NY, USA: Harper & Brothers.
- Monsiváis, C. (2000). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En Centro de Estudios Históricos, *Historia General de México, versión 2000* (pp. 959-1076). D.F., México: El Colegio de México.
- Monteforte, M. (1993). *Conversaciones con Mathias Goeritz*. Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.
- Morais, F. (1982). *Mathias Goeritz*. Ciudad Universitaria, D.F., México: UNAM, Dirección General de Publicaciones.
- MUAC. (2014). *Lance Wyman, México*. Ciudad de México, México: UNAM.
- Murnau, F. (Dirección). (1926). *Fausto* [Película].
- Navarro, I. (20 de julio de 2014). "Autos, primera fuente de contaminación en el país." *Milenio*.
- Nungesser, M. (1992). *Matthias Goeritz Berlin/Morokko/Spanien*. Berlin, Alemania: Christian Schneegas.
- Ogata, A. (2013). *Designing the Creative Child*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oswalt, Ph. (2021). *Hannes Meyer's New Bauhaus Pedagogy*. Leipzig: Spector Books.
- Paim, N., & Corinne Gisel, E. B. (2014). *Taking a Line for a Walk, Assignments in Design Education*. Spector Books.
- Pancobro, L. (24 de abril de 2017). Weimar, la ciudad de Goethe. *El País*. [https://elviajero.elpais.com/elviajero/2017/03/16/actualidad/1489663837\\_434273.html](https://elviajero.elpais.com/elviajero/2017/03/16/actualidad/1489663837_434273.html)
- Paper Monument. (2012). *Draw it with your eyes closed: the art of the art assignment*. Brooklyn, NY, USA.
- Paz, O. (1987). *Los privilegios de la vista. Arte de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pollen, A. (2018). More Modern than the Moderns: Performing cultural evolution in the Kibbo Kift Kindred. En Bud, R; Greenhalgh, P; James, F; Shiach, M (eds) *Being Modern, The Cultural Impact of Science in the Early Twentieth Century*, UCL Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv550d3p.20>
- Popkewitz, T. S., Pettersson, D., & Hsiao, K.-J. (2021). *The International Emergence of Educational Sciences in the Post-World War Two Years, Quantification, Visualization and Making Kinds of People*. NYC, NY, USA: Routledge.

- Porter Galetar, L. (1997). La pedagogía de Mathias Goeritz. En Asta, F. e I. Rodríguez Prampolini (eds), *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y testimonios*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, p. 258).
- Powers, A. (2019). *Bauhaus Goes West, Modern Art and Design in Britain and America*. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.
- Priem, K. (6 de noviembre de 2017). Beyond the Collapse of Language? Photographs of children in postwar Europe as performances and relational objects. *Pedagoga historica, International Journal of the History of Education*.
- Quintanilla, S. (1991). La formación de los intelectuales del Ateneo. *Historias 26, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 89-103.
- Ragon, M. (marzo de 1977). He tenido la suerte de vivir en México una nación donde todo es posible. *Mujeres, Sección Cultural en la Artes* (315), p. 20.
- Redacción el universal. (17 de mayo de 2019). ¿Cuánta contaminación del aire proviene de los coches? *El Universal*.  
<https://www.eluniversal.com.mx/autopistas/cuanta-contaminacion-del-aire-proviene-de-los-coches>
- Reynolds, L. (3 de marzo de 2020). Why is Toxic Masculinity Such a Huge Part of Car Culture? *Treehugger*. <https://www.treehugger.com/cars/why-toxic-masculinity-such-huge-part-car-culture.html>
- Rodríguez, I. (2014). Introducción a Imaginarios. En Eder, R. (ed.) (2014). *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*. España: UNAM, Turner, pp. 114-131.
- Rodríguez Pérez, A. M., & Hernández, L. T. (diciembre de 2014). Obra Espiritual Controvertida. *Artes de México, Mathias Goeritz Obsesión Creativa* (115).
- Rodríguez Prampolini, I. (1960). Friedeberg. *Arquitectura, Mexico* (72), Diciembre, pp. 234-235. <https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD06/REVISTAS/72.pdf>
- Rodríguez Prampolini, I. (1961). Los Hartos. *Novedades: México en la cultura*, 10 de diciembre.
- Rodríguez Prampolini, I. (1973). *Pedro Friedeberg*. D.F., México: Dirección General de Publicaciones, UNAM.
- Rodríguez Prampolini, I. (1975). *Herbert Bayer, Un Concepto Total*. D.F., México: UNAM, IIE.
- Rodríguez Prampolini, I; Jácome, C.A (ed). (2016). *La crítica de arte en el siglo XX*. CDMX: UNAM, IIE.
- Rodríguez Prampolini, I., & Eder, R. (1977). *Dadá Documentos*. DF, DF, México: UNAM, IIE.
- Rodríguez Prampolini, I., & Méndez-Gallardo, M. (2014). La obsesión por el arte, entrevista con Ida Rodríguez Prampolini. *Artes de México* (115), diciembre, pp.11-28.

- Rubin, J. S. (1989). The Froebel- Wright Kindergarten Connection: A New Perspective. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 48(1), 24-37.
- Rubio, O. M., Vitiello, V., & et all. (2010). *László Moholy Nagy. The Art of Light*. Madrid, Berlín, The Hague: La Fábrica Editorial.
- Savage, J. (5 de noviembre de 2015). The other KKK: how the Kindred of the Kibbo Kift tried to craft a new world. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/02/kindred-of-the-kibbo-kift-1920s-youth-movement>
- Schick, S. (2007). Review: Complete Chamber Music, Volume 3 by Carlos Chávez, Jeff von der Schmidt, Ricardo Gallardo, Suzanna Guzman and Alba Quesada; Precipice: Modern Marimba by Nathaniel Bartlett, Philip Glass, Allan Schindler, Greg Wilder, Augusta Thomas and Nathaniel Bartlett. *American Music*, 25 (1), 119-121. <https://www.jstor.org/stable/40071646>
- Schwab, K. (2018). *The Future of Jobs Report, Preface*. World Economic Forum.  
<http://reports.weforum.org/future-of-jobs-2018/preface/>
- Sennett, R. (4 de mayo de 2020). El futuro después del Coronavirus. Hacia ciudades de 15 minutos. *El País*. <https://elpais.com/especiales/2020/coronavirus-covid-19/predicciones/hacia-ciudades-de-15-minutos/>
- Sennett, R. (2012). A Plea for Communalist Teaching, An interview with Richard Sennett. En P. Gielen, & B. v. Heusden, *Teaching Art in the Neoliberal Realm Realism vs Cynicism*. Amsterdam: Antennae. Pp. 34-47.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama. Barcelona, España.
- Sheridan, G. (2019). *Breve Revistero Mexicano*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Silva Martins, C. (2021). Post- World War Two Psychology, Education and the Creative Child: Fabricating Differences. En T. S. Popkewitz, D. Pettersson, & K.-J. Hsiao, *The International Emergence of Educational Sciences in the Post-World War Two Years, Quantification, Visualization and Making Kinds of People*. NYC, NY, USA: Routledge. Pp. 91-108
- Solís, L. (junio de 2006). Memorias de un alumno de arquitectura sobre Mathias Goeritz. *Repentina, cuarta época* (226), 4, 5.
- Stargardt, N. (2005). *Witnesses of War, Children's Lives Under the Nazis*. Nueva York, NY, USA: Vintage books, Random House.
- Stavranaki, M. (2010). The African Chair or the Charismatic Object. *Grey Room* 41, pp. 88–110.
- Stein, E. (2014). László Moholy-Nagy and Chicago's War Industry: Photographic Pedagogy at the New Bauhaus. *History of Photography*, 38, 398-417. DOI: [10.1080/03087298.2014.949487](https://doi.org/10.1080/03087298.2014.949487)
- Stoltzfus, N. (2011). Societal Influences On The Promulgation And Enforcement Of The Nuremberg Laws. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 94 (3/4), pp. 375-391. <https://www.jstor.org/stable/41328531>

- Strauch-Nelson, W. (2012). Reuniting Art and Nature in the Life of the Child. *Art Education*, 65, 33-38. <http://www.jstor.org/stable/24765915>
- Tootlafrance.ie. (10 de enero de 2014). How the Louvre's Masterpieces Were Hidden During WWII. <http://www.tootlafrance.ie/culture/how-the-louvres-masterpieces-were-hidden-during-wwii>
- Torres Cofiño, M. (6 de febrero de 2020). "Pymes y economía familiar". *Milenio*.
- Tudelilla Laguardia, C. (2014). *Mathias Goeritz recuerdos de España 1940-1953*. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.
- Tudelilla, C. (s.f.). Los Nuevos Prehistóricos. *Sitio Web oficial Fernando el Católico*. (<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/38tudelilla.pdf>, Ed.) Zaragoza, España: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/38tudelilla.pdf>  
Recuperado el 20 de octubre de 2018, de <https://ifc.dpz.es/>:  
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/38tudelilla.pdf>
- UNAM, Facultad de Arquitectura. (1989). *Ramirez Vazquez en la Arquitectura*. México D.F., México: Diana, UNAM.
- Vallye, A. (2011). *Design and the Politics of Knowledge in America, 1937-1967: Walter Gropius, Gyorgy Kepes*. NYC, USA: [PhD Thesis, Columbia University].  
<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D883401H>
- Vargas Pellicer, J. M. (2018). "La experiencia del autogobierno en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, 1972-1992. Gobierno y formas pedagógicas". [Tesis de maestría, DIE- CINVESTAV].
- Vaughan, M.K. (2015). *Portrait of a Young Painter. Pepe Zúñiga and Mexico City's Rebel Generation*. Durham and London: Duke University Press.
- Villa Chávez, (1997). "Recuerdos tapatíos de mi maestro Mathias Goeritz". En: Asta, F. e I. Rodriguez Prampolini (eds), *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y testimonios*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp.57-66.
- Villagrán García, J. (2007). *Doctrina de la Arquitectura*. México D.F., México: El Colegio Nacional.
- Villagrán García, J. (2007). *Teoría de la Arquitectura (Vol. II)*. México D.F., México: El Colegio Nacional.
- Washton Long, R.-C. (2014). Lucia Moholy's Bauhaus Photography and the Issue of the Hidden Jew. *Woman's Art Journal*, 35 (2), 37-46.  
<https://www.jstor.org/stable/24395416>
- Weizman, Ines (ed.) (2020). *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*. Leipzig: Spector Books.
- Wertheimer, M. (1923). [www.psychclassics.yorku.ca](http://www.psychclassics.yorku.ca). Recuperado el 5 de 2018, de Laws of Organization in Perceptual Forms:  
<http://psychclassics.yorku.ca/Wertheimer/Forms/forms.htm>
- Whitford, F. (1995). *The Bauhaus, Masters & Students by Themselves*. Woodstock, New York, New York, USA: The Overlook Press.



- Whyte, W. H. (1980). *The social life of small urban spaces*. USA: Ingram.
- Wiedemeyer, N., & Holländer, F. (2019). *Original Bauhaus Workbook*. Verlag, Alemania: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung.
- Wigley, M. (2001). Network Fever. *Grey Room* (4), 81-122.  
<https://www.jstor.org/stable/1262560>
- Wigley, M. (2005). ¿Qué pasó con el diseño total? *Arquine* (32). Consultado en agosto, 17, 2017 <https://www.arquine.com/que-paso-con-el-diseno-total/>
- Williamson, J. (2013). Louis I. Kahn, teacher. *Architectural Research Quarterly*, 17 (3-4), 313-324. Doi: 10.1017/S1359135514000128
- Wilson, S. (1967). The "Gifts" of Friedrich Froebel. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 26(4), 238-241. <http://www.jstor.org/stable/988449>
- Wyman, L. (s.f.). [www.lancewyman.com](http://www.lancewyman.com). Recuperado el 1 de 4 de 2020, de <http://www.lancewyman.com/projects?id=123>
- Zabalbeascoa, A. (11 de septiembre de 2018). "Jaime Lerner: 'El coche es el cigarrillo del futuro. Prácticamente va a desaparecer'". *El País*.  
[https://elpais.com/elpais/2018/08/31/eps/1535729785\\_455010.html](https://elpais.com/elpais/2018/08/31/eps/1535729785_455010.html)
- Zamarrón, H. (4 de septiembre de 2018). "Aumenta 600% el número de autos en zona metropolitana". *Milenio*. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/aumenta-600-numero-autos-zona-metropolitana>
- Zolov, E. (2020). *The Last Good Neighbor. Mexico in the Global Sixties*. Durham and London: Duke University Press.
- Zúñiga, O. (1963). *Mathias Goeritz*. México D.F, México: Intercontinental.