



Mathias Goeritz en la UNAM: el desarrollo de una pedagogía del diseño

Mathias Goeritz at UNAM: the development of design pedagogy

Sandra Valenzuela Arellano*

Resumen

En el presente ensayo abordo las clases de Goeritz a partir de los planes de estudio, los ejercicios, y las colaboraciones con sus colegas en la Escuela Nacional de Arquitectura, ENA. El objetivo de este capítulo es comprender las condiciones institucionales en las que se inscribe Goeritz como profesor, el currículum en el cual su clase se desarrollaba y las características de su clase.

Examino principalmente el periodo comprendido entre 1954 y 1968, cuando Goeritz fue nombrado profesor de medio tiempo en la ENA y termino antes de la consolidación del movimiento de autogobierno que se gestó

* Sandra Valenzuela Arellano es artista visual y doctora en Ciencias de la Educación por el CINVESTAV. Maestra por El Colegio de México y por Pratt Institute de Nueva York, y licenciada en Artes por La Esmeralda. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores nivel candidata e imparte clases en la ENPEG “La Esmeralda”. <https://orcid.org/0009-0004-3792-4634> Mail: enpeg.sandravalenzuela@inba.edu.mx

Fecha de recepción: febrero 2024

Fecha de aceptación: julio 2024

Versión final: septiembre 2024

Fecha de publicación: octubre 2024

en dicha escuela. Al ser la escuela de la UNAM la primera licenciatura en arquitectura establecida en México, el plan de estudios de la ENA fue referencia para las demás escuelas de arquitectura donde Goeritz dio clase. Se explica la clase de Goeritz en el contexto de los planes de estudio de la ENA de la UNAM y la clase de Educación visual, Educación plástica y Diseño I y II. El ensayo tiene como fuentes principales las actas y materiales de archivo de la ENA al igual que entrevistas a alumnos de ese periodo.

Palabras clave: Escuela Nacional de Arquitectura, Educación Visual, Educación en Diseño en el México Moderno.

Abstract

In this essay I explain about the curricula, the institutional context and the collaborations of Mathias Goeritz as a professor at Escuela Nacional de Arquitectura, ENA, UNAM. The first architecture bachelor degree program in México was at UNAM, therefore the curriculum of ENA was very influential in other architecture schools around the country.

The essay centers in the teaching practice of Goeritz at ENA from 1954 to 1968. The aim is to understand the institutional landscape in which Goeritz taught the Visual Education and Design I and II classes during the fifties and sixties. I also describe some of the exercises and dynamics of Goeritz's class.

This essay has as a main topic the Visual Education and Design class of Mathias Goeritz in its institutional context as part of the most important architecture program in modern Mexico. First I describe the institutional context and the curriculum of the school. And the essay closes with descriptions and the program of Goeritz's class. The main sources are the archive of ENA at UNAM as well as interviews with Goeritz's students and teaching assistants.

Keywords: Escuela Nacional de Arquitectura, Visual Education, Design Education in Modern Mexico.

Mathias Goeritz ingresó a la ENA^[1] 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 fue la escuela con mayor influencia en la educación de la arquitectura del país.

En 1929, con la recién otorgada autonomía universitaria, la Escuela de Bellas Artes se convirtió en la Escuela Nacional de Arquitectura,^[2] separándose de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Alva Martínez & Benlliure, 1983, p. 58). 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.

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.^[3] Otra muestra más 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.

[1] Durante las décadas de finales de los cuarenta, los cincuenta y sesenta, Mathias Goeritz impartió clases en la Universidad de Guadalajara, UdG, la Escuela Nacional de Arquitectura, ENA de la UNAM, la Universidad Iberoamericana, UIA (1955-1964), y la Universidad Autónoma del Estado de Morelos UAEM (1965-1972).

[2] Se convertirá en la Facultad de Arquitectura en 1981.

[3] 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).

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.

1. 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. 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”, 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)

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 pro-

yección 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 escuelas llamadas talleres.

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.[4] Su clase se iba turnando entre tres o cuatro

[4] 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).

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).

1.2. El plan de estudios de 1967 en la ENA

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 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. 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”^[5] (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. 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^[6] -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.

[5] “Moholly” y “artis” escritos con faltas de ortografía en original.

[6] “Mohololy” escrito con falta de ortografía en original.

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 la Bauhaus que llegó a Chicago, es decir la línea de László Moholy-Nagy y Kepes, al igual que las editoriales de Nueva York en cuanto a los libros sobre diseño. Sigue existiendo relación entre la metodo-

logía 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, el contacto con Kepes y Bayer fuera creciendo, y su conocimiento de Moholy-Nagy se incrementara, entre otros motivos por el contacto (documentado en sus agendas) con Sibyl Moholy-Nagy^[7], una eminente investigadora y profesora de historia y arquitectura, al igual que viuda y madre de las dos hijas de Laszlo Moholy-Nagy.

1.3 Goeritz y su clase en la ENA durante 1950-1960



Figura 1. 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. 1). La clase de Goeritz fue cambiando de nombre junto con los planes de estudio, pero era un espacio de “cualidades artísticas” dentro de

[7] https://es.wikipedia.org/wiki/Sibyl_Moholy-Nagy

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”.^[8]

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 Repentinatas”.^[9] 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

[8] 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).

[9] “Las Repentinatas” 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.

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 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		SEÑALIZACIÓN
	AFECTIVA	OBJETIVA	PSICOL.	FISIOL.	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	Pompa Misterio	Flores	Calma Melancolía Delicadeza Frescura	Calmante	Adaptación Diffcil	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 2. Tablas sobre colores compartida en la clase de Goeritz, de autor desconocido, s.f. Fuente: Archivo Personal Luis Solís Ávila.

1.4 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 adaptarse.^[10] (Goeritz, Interview with Mathias Goeritz, 1 de septiembre, 1964)

[10] Traducción propia del inglés.

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.

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 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 descripta por Porter 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 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).

La realización de ejercicios y la retroalimentación sobre las producciones eran la clave del 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 despreciar su utilidad. (Díaz Arellano & Espinosa Dorantes, 2017, p. 127)

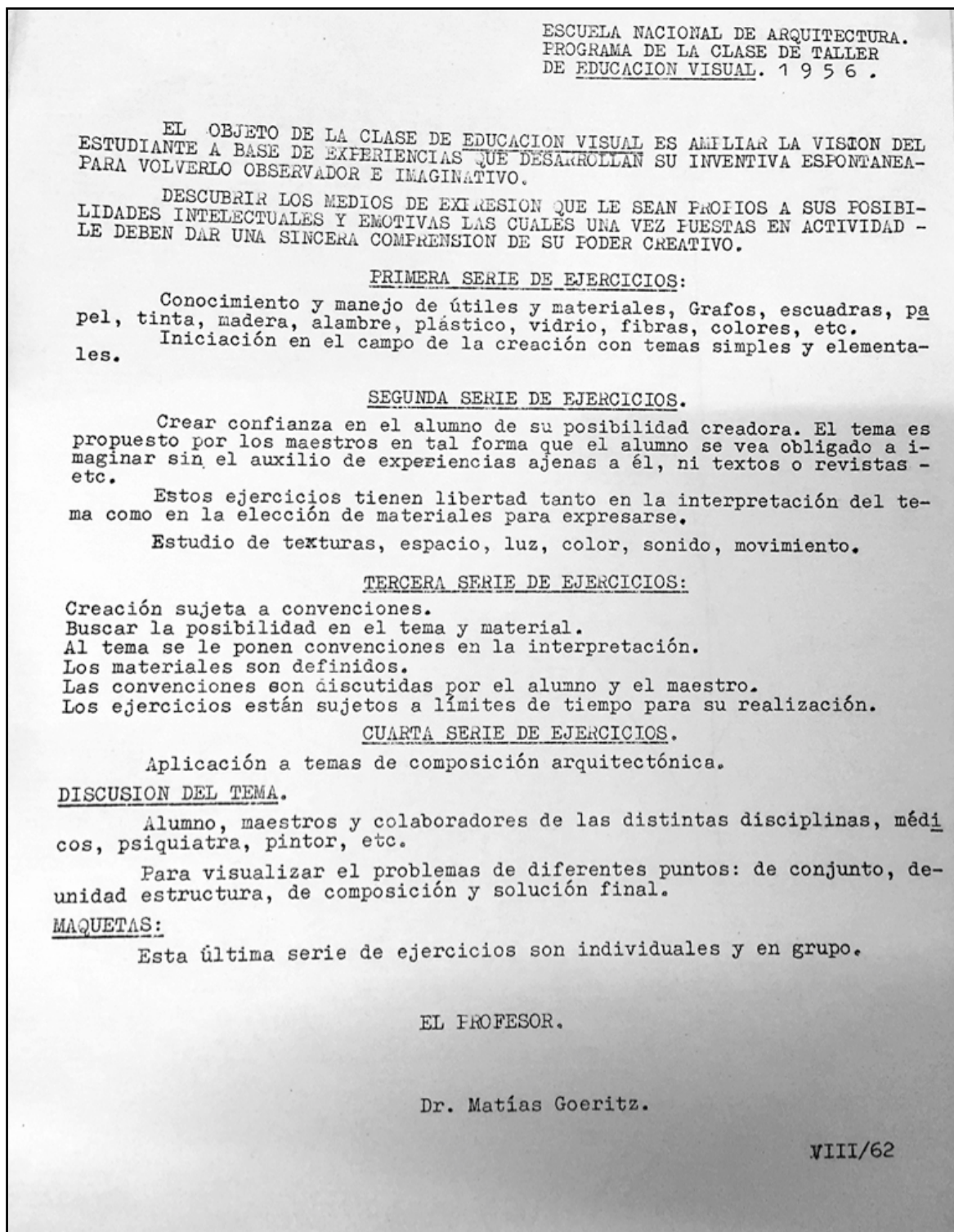


Figura 3. Programa de la clase de taller de Educación visual, Dr. Matías [sic] Goeritz, 1956. Fuente: Archivo ENA, Cajas 1954-56, Programas. Facultad de Arquitectura, UNAM.

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. (Porter 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 “espina dorsal”, sino una materia complementaria que buscaba desarrollar el potencial creativo de cada estudiante a partir de lineamientos concretos y sin referencias ajenas (Fig. 3). 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. Francis- co Centeno	
11						
12						
13						
14	COMPOSICION		COMPOSICION	EDUCACION VISUAL	COMPOSICION	
15						
16						
17						
18						

Figura 4. 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^[11], 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, en la práctica, explorar el 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 Porter 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 eran poco comunes (AENA, Actas de clase, cajas 1957-1958).

[11] 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.

La última serie de ejercicios de la clase de Goeritz era sobre temas más elaborados, donde 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). 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 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 que refería a un programa 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. Narra que eran entre 25 y 30 alumnos. Goeritz tenía tres asistentes: Lilly Nieto Belmont, Sebastián y Diego Matthai. Según listas de asistencia de 1967 y 1968, el número de alumnos por clase era entre 70 y 100, por lo que para una clase de esas dimensiones –la cual consistía en la revisión grupal de ejercicios individuales a partir de temas y materiales específicos– Goeritz colaboraba con más asistentes de maestro.

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.

La importancia de Goeritz en la Escuela de Arquitectura desde mediados de los cincuenta a finales de la década de los sesenta fue variando. Fiel a sus alianzas políticas, 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 abrió la posibilidad de criticar el racionalismo extremo del internacionalismo, que en México era funcionalismo. La arquitectura emocional que promovió su educación visual no se proponía negar los valores del funcionalismo, sino influirlos con una concepción sensorial y espiritual moderna.

Archivos Consultados

AAA, Archives of American Art, Kepes Collection. Washington, DC, USA. <https://www.aaa.si.edu/collections>
AENA, Archivo Escuela Nacional de Arquitectura, ENA, Facultad de Arquitectura, UNAM, Biblioteca “Lino Picaseño”. Ciudad de México, México.
APLSA, Archivo Personal Luis Solís Ávila, 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.
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.
- 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.
- 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.
- 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 a 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 a Luis Solís Ávila en su despacho. (Entrevistadora, S. Valenzuela). Ciudad de México.

Entrevistas a Mathias Goeritz

- 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

- 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.

- Çelik Alexander, Z. (2017). *Kinaesthetic Knowing*. Chicago & London: 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.
- Díaz Arellano, G., & Espinosa Dorantes, E. (2017). *Mathias Goeritz educación visual y obra*. CDMX, México: UAM Azcapotzalco.
- Escuela Nacional de Arquitectura. (1967) *Organización Académica 1967*. Ciudad Universitaria, México, D.F. dirección General de Publicaciones, UNAM.
- 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. Azcú-naga, & e. all, *Cuadernos de Investigación Educativa, DIE, Simposio experiencias curriculares en la última década* (Vol. II). D.F., México: Cuadernos de Investigación educativa, DIE.
- Facultad de Arquitectura. (1997). Mathias Goeritz, CD-ROM. D.F, México.
- 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>
- Gómez, L., & Quevedo, M. Á. (1981). *Testimonios Vivos, 20 arquitectos* (Vols. 15-16). Ciudad de México, D.F., México: INBA, SEP, Cuadernos de Arquitectura.
- Halpern, O. (2014). *Beautiful Data. A History of Vision and Reason since 1945*. Durham, NC & London: Duke University Press.
- Holländer, F. & N. Wiedemeyer (eds.) (2019). *Original Bauhaus. Workbook*. Munich: Prestel and Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung.
- Josten, J., & Garza Usabiaga, D. (2016). *Mathias Goeritz, Colección del Instituto Cultural Cabañas, Tomo II* (Vol. II). Guadalajara, Jalisco, México: Instituto Cultural Cabañas.
- López Mateos, A. (1961). Mensaje. *Revista Arquitectura*, ENA (5), 2.
- 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.
- Monteforte, M. (1993). *Conversaciones con Mathias Goeritz*. Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.
- Porter Galetar, L. (1997). La pedagogía de Mathias Goeritz. En F. A. Ida Rodríguez Pram-polini, *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y testimonios* (p. 258). D.F, D.F., México: IIE, UNAM.
- 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].



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Investigación en las Artes y el Diseño

