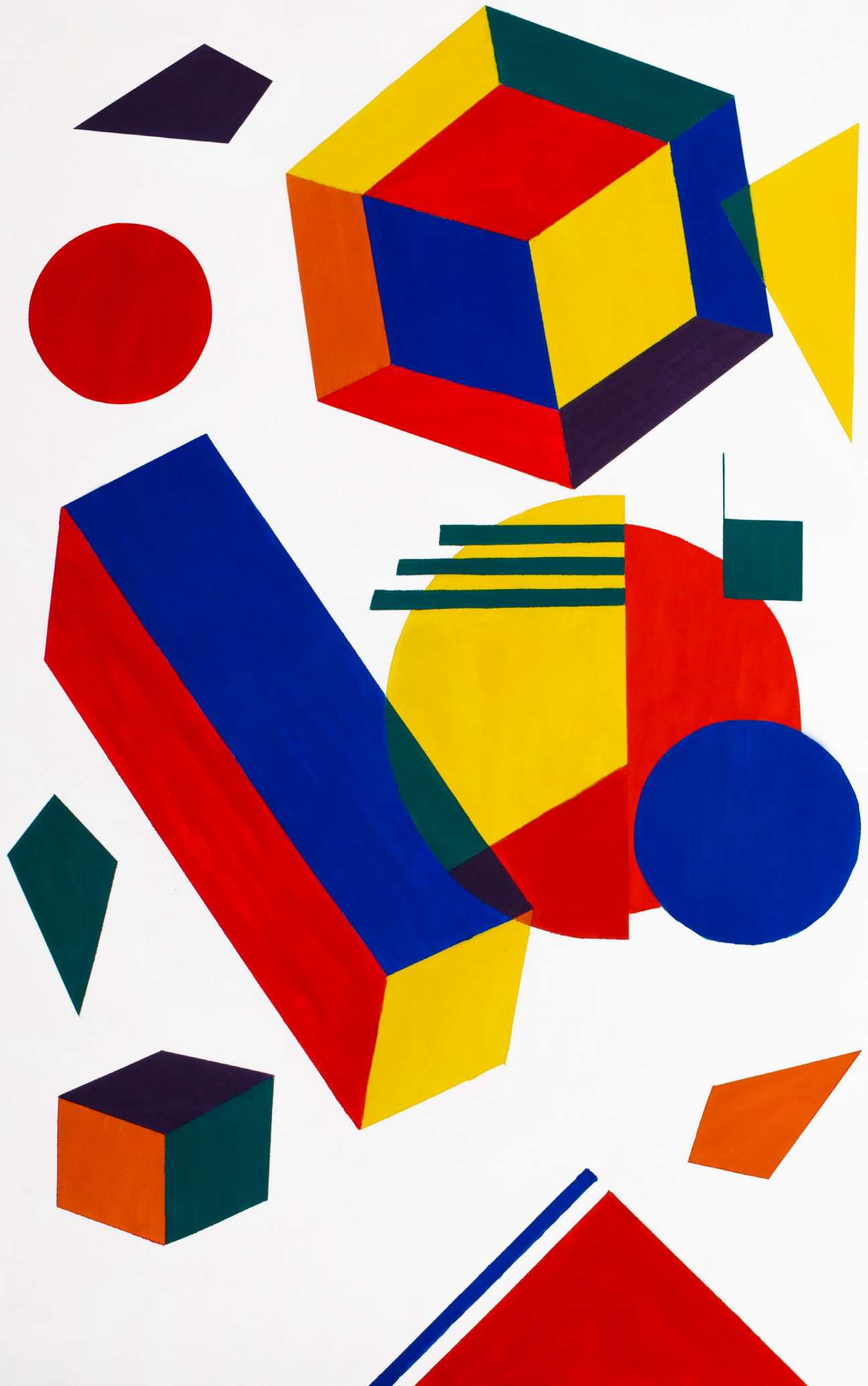


Autor: Laura Margarita Poveda Ebratt



El arte como servicio y el diseño de sí mismo: Bauhaus, Moholy-Nagy, Kepes, Goeritz y Groys

Sandra Valenzuela ¹

¿Puede el arte contribuir a mejorar la sociedad?

El deseo de que el arte contribuyera a la regeneración social derivó de la preocupación de artistas del siglo XX que -resultado de la Primera Guerra Mundial, la urbanización y la Revolución Industrial- transformaron la educación de las artes. Ejemplo de esa preocupación es el Manifiesto de la Bauhaus de Walter Gropius (1919), cuyos antecedentes se encuentran en *De Stijl*, las ideas de Peter Behrens sobre la función social del arte, el Grupo de noviembre y la escuela rusa Vkhutemas.

Para los propósitos de este texto, primero enfocado en la influencia de la Bauhaus y el arte como servicio en la enseñanza de Goeritz en la UNAM, empezaré por abordar cómo la Bauhaus dirigida por Gropius estableció una nueva estructura de enseñanza de la educación visual. Después, explico la nueva visión de Moholy-Nagy por ser la que Goeritz adaptó a México. El objetivo es desarrollar los antecedentes para entender la línea de enseñanza que Goeritz utilizó en sus clases. Desarrollo la obra de arte total de la Bauhaus junto con el arte como servicio de Goeritz, para finalmente contrastarlas con el concepto de diseño de sí mismo de Boris Groys, en la democratización de la imagen digital.

1) Correo: sansandrasan@gmail.com

Palabras clave: Herbert Bayer, educación visual, México moderno, Albers, diseño.

Mathias Goeritz² nació en Danzig, Alemania y creció en Berlín, pero no estudió en la Staatliche Bauhaus, pues cuando la escuela inauguró (1919) él tenía cuatro años³. Fue un artista que colaboró con diversos arquitectos mexicanos, creador de esculturas monumentales y famoso por popularizar el término “arquitectura emocional”. Goeritz en México inauguró planes de estudio en cuatro instituciones de educación superior⁴, y desde que llegó a Guadalajara en 1949 hasta su muerte en 1990 en la Ciudad de México, impartió en primer año la clase de Educación visual, también llamada Diseño I y II; se relacionó con renombrados artistas directamente asociados con la Bauhaus como Herbert Bayer, Anni y Josef Albers; con artistas cercanos a integrantes de la Bauhaus como: Sheila

2) 1915-1990, coautor de Las Torres de Satélite, el Espacio Escultórico, el Museo Experimental El Eco, etc.

3) Cuando la escuela cierra en 1933, tenía 18 años.

4) Primero en arquitectura de la Universidad de Guadalajara (UdG), luego en la inauguración del campus en Ciudad Universitaria de la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) de la UNAM, el programa de arte y arquitectura de la Universidad Iberoamericana y el de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).

Hicks, Gyorgy Kepes, Alexander Calder, Frederick Kiesler, Raoul Hausmann, y con artistas de renombre como: Philip Johnson, Charles Eames, Henry Moore y Ad Reinhardt; exhibió su trabajo en Nueva York, París, Aspen, Ámsterdam, Jerusalén, etc.

Aunque la Bauhaus solo funcionó entre 1919 y 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 en Alemania después de la Primera Guerra Mundial, calificada por algunos como la más destructiva hasta ese momento. Walter Gropius consideraba que, por el bien de la humanidad, se debía hacer las paces con la máquina (asesina de las trincheras), para lo cual se requería del diálogo entre artistas y artesanos por medio de métodos de producción industrial.

Abrir la escuela fue iniciativa de Gropius, quien instrumentó su propósito de diálogo en la unión de la Escuela de Artes y Oficios con la de Bellas Artes sin las “arrogantes distinciones” entre maestro de oficio y artista. La Staatliche Bauhaus, escuela financiada por el estado, buscaba “una arquitectura adaptada a nuestro mundo de máquinas, radios y automóviles rápidos, una arquitectura cuya función fuera clara” (Gay, 2007, p. 307); proponía la armonía por medio de la integración entre todas las formas de arte dentro de una nueva pedagogía que, siguiendo la premisa de obra de arte total, postulaba como utopía al edificio; y buscaba que el artista se integrara a la sociedad como generador de “arte útil” y contribuyera con sus obras a la calidad de vida de las personas. La Bauhaus no fue monolítica ni estática, sino plural y cambiante. Siempre afectada por cambios políticos y las crisis de la República de Weimar al igual que pugnas internas. La escuela tuvo tres etapas marcadas por su residencia y directores: la primera en Weimar y Dessau con Walter Gropius (1919-1928), la segunda en Dessau, con Hannes Meyer (1928-1930) y la tercera en Berlín, con Mies van der Rohe (1930-1933).

La Bauhaus fue una escuela que no solo innovó al crear el diseño industrial o arquitectura moderna, sino que estructuró una pedagogía

de las artes y el diseño basada en un curso base o propedéutico, *Vorkurs*. Esta estructura pedagógica -aún vigente- fomentaba la experimentación y la autoexpresión a partir de los elementos más simples como: la línea, el punto, el volumen y el color, relacionados con el fin de generar algo complejo y otorgarle al alumno un oficio mediante el conocimiento y manejo de materiales.

La idea implícita en esta pedagogía era que el alumno entendía mejor de lo simple a lo complejo, y podía crear imágenes y estructuras a partir de sus elementos básicos. Lerner (2005), Wilson (1967) y Armytage (1952) plantean que el método de Froebel influyó en la formación y enseñanza de artistas asociados con la Bauhaus, como Wassily Kandinsky y Johannes Itten.

Según Herbert Bayer⁵, lo que unía a la enseñanza de todos los diversos maestros de la Bauhaus dirigida por Gropius (1919-1928) era que los ejercicios partían de la capacidad creadora del alumno. Bayer, en el libro que coordinó sobre la Bauhaus para el MoMA, comenta que el método de enseñanza, aunque en constante evolución, siempre se basó en el “método inductivo”; que permitía al estudiante llegar a sus propias conclusiones a partir de observación y experiencia (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938). Los ejercicios iban de “adentro hacia afuera”, y ese impulso se enriquecía por medio de una conciencia del “afuera hacia adentro”, incorporando un entendimiento del espacio, material y la función (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938). Según Herbert Bayer, la enseñanza teórica de la Bauhaus consistía en discusiones con el maestro de la forma, sobre organizaciones, sistemas, psicología del color y se relacionaban con *Sobre lo espiritual en el arte de Kandinsky* (Whitford, 1995).

Las líneas pedagógicas que vinculaban a la formación del carácter con la educación visual, y la función social del arte con un diseño total se popula-

5) Alumno y maestro de la Bauhaus. Conoce a Goeritz por La Ruta de la Amistad y después se vuelven amigos y colaboran en distintos proyectos.

rizaron con el *Vorkurs*; y Goeritz adaptó esas ideas a México, donde fue parte de una difusión del arte como clave existencial, política y comercial (Dussel, 2018). El *Vorkurs* fue impartido por Itten (1919 a 1923), después en una sesión de László Moholy-Nagy y otra de Josef Albers (de 1923 a 1928) y, finalmente, solo por Albers hasta 1933. Cuando Albers y Moholy-Nagy impartían el *Vorkurs*, Kandinsky y Paul Klee impartían sesiones de una hora a la semana como parte del currículum introductorio. En 1924, Moholy-Nagy impartía los lunes y sábados de 8:00 a 13:00 horas, Albers de martes a viernes de 8:00 a 12:00, Kandinsky los viernes de 12:00 a 13:00 y Klee los martes de 12:00 a 13:00 (Whitford, 1995). Los estudiantes debían quitarse prejuicios para explorar sus propias reacciones a la forma y al mundo circundante. Por medio del juego y exploraciones adquirirían conocimiento sobre los materiales y conceptos universales del diseño (Itten, 1965). Moholy-Nagy fue sucesor de Itten, y aunque, a diferencia de Albers, no fue su alumno, reconoció su influencia en la versión inicial del curso y adaptó varias ideas de Itten para su clase.

En esa época era común que los artistas e intelectuales se interesaran por religiones no europeas. Itten estaba interesado en el yoga y el mazdeísmo, y al inicio de cada clase impartía a sus estudiantes ejercicios de respiración con el fin de que alcanzaran un estado físico y espiritual apropiado para resolver problemas de autoexpresión. Al respecto escribió: “el entrenamiento del cuerpo como un instrumento del espíritu, es esencial para el artista creativo” (Itten, 1965, p. 105), y por ello, después de los ejercicios de relajación y respiración, introducía problemas para que los estudiantes abordaran contrastes, valores tonales, texturas, etcétera, que les permitieran explorar materiales y colores, así como fomentar su autoexpresión con ejercicios de instrucciones claras (Itten, 1961); otro ejercicio consistía en analizar piezas de grandes maestros a partir de conceptos universales, considerando elementos y significados sensoriales, intelectuales y espirituales con los que los alumnos podrían relacionar las obras (Lerner, 2005). A par-

tir de esos contrastes y sensaciones, Itten buscaba que entendieran conceptos universales para que desarrollaran propuestas personales.

Itten y Klee recurrían a “contrastos polares”, duplas intelectuales (grande-pequeño, largo-corto, ancho-estrecho, recto-curvo, mucho-poco, grueso-delgado, etc.) para que “los estudiantes presentaran estos contrastes, separados o en combinaciones, de manera que los pudiesen percibir de forma convincente” (Itten, 1965, p. 105). Consideraban que todo concepto se entiende más fácil a partir de su opuesto (Klee, 1953). Klee y Kandinsky (1947) proponían como elemento simple el punto, que generaba distintos tipos de líneas y esas líneas generaban planos. Klee describía la línea como un punto en movimiento y un dibujo eran líneas “que habían salido a caminar” (Lerner, 2005, p. 218) (Klee, 1953); y promovía la comprensión de unidad a partir de la sensación de totalidad que se obtiene al observar la naturaleza, lo cual ayudaba a los alumnos a desarrollar una comprensión espacial del objeto (Whitford, 1995).

Kandinsky se enfocaba en explicar la relación entre las formas básicas, los colores primarios y las emociones (Kandinsky, 1947). El color se explicaba a partir de distintos sistemas y disciplinas:

desde el punto de vista científico, el color se podría dividir en lo físico, químico, fisiológico y psicológico; la primera área refiere a la naturaleza del color, la segunda a las circunstancias externas a la percepción y la tercera a 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 Bauhaus era unir áreas que antes se pensaban como separadas.

Josef Albers enseñaba a los estudiantes el manejo simple y elemental de los materiales. El objetivo era que comprendieran sus cualidades y las relaciones y diferencias entre ellos; es decir, generar una comprensión de las propiedades, los principios de construcción y la percepción a partir de los contrastes entre materiales. Posteriormente, a partir de su estadía en Black Mountain College, Albers desarrolló un método para “abrir los ojos”

(Frederick A. Horowitz, 2006) y entrenar a los alumnos para que con ejercicios usando papeles de color comprendieran que el color es elusivo: como nunca se perciben aislados, cada color cambia dependiendo de su interacción con otros. Eso lo desarrolló en *Interaction of Color* (Albers, 1963).

László Moholy-Nagy fue un artista húngaro, maestro de la Bauhaus e innovador de la educación visual; realizó fotografía, cine, escultura cinética, foto *collage*, diseño de libros y exhibiciones, escenarios teatrales, asesorías a industriales, identidad de marca, entre otras cosas. Murió en 1946, tres años antes de que Goeritz llegara como maestro a Guadalajara. En su libro *The New Vision, from Material to Architecture* (1932), Moholy-Nagy desarrolló un sistema pedagógico basado en la Bauhaus y en *Vision in Motion* (1947) desarrolló los cimientos ideológicos de la Nueva Bauhaus y el Chicago Design Institute (Allen, 2002, p. 66).

Gropius y algunos maestros como Kandinsky creían que la Bauhaus necesitaba un constructivista para acercar la escuela con la industria, y para ello invitaron a Moholy-Nagy, quien editó los libros de la Bauhaus, impartió parte del *Vorkurs* y el taller de metalurgia. En 1928, a la salida de Gropius de la Bauhaus, Moholy-Nagy dejó Dessau y abrió su estudio en Berlín. En 1929 se separó de Lucía Moholy, y en 1932 se casó con Sybil Moholy-Nagy con quien tuvo dos hijas. Por el ascenso del nazismo, se mudaron a Ámsterdam y luego a Londres. Por recomendación de Gropius y Walter Paepcke, Moholy-Nagy se mudó a Chicago para abrir la Nueva Bauhaus pero después de un año -en 1938- la escuela cerró por falta de fondos. Abrió la School of Design que en 1944 se convirtió en el Institute of Design. Tres años después de su muerte (1949) el Institute of Design se incorporó al Illinois Institute of Technology (Engelbrecht, 2009) (Moholy-Nagy S., 1950).

Para el curso introductorio, Moholy-Nagy creía que incentivar el pensamiento multidisciplinario ayudaba al mejoramiento colectivo y al embellecimiento de la civilización. Los alumnos que aprendieran a resolver retos contribuirían al desarrollo creativo de futuras generaciones. En 1926, cuando Lucía y László Moholy-Nagy vivían

en Bauhaus Dessau estaban interesados en el biocentrismo, que planteaba que el ser humano podía desarrollar sus capacidades biológicas a partir de una conciencia de los sentidos en conjunto con las emociones y la razón. Moholy-Nagy después relacionó el método inductivo y biocentrismo con la filosofía de John Dewey, a quien conoció en Estados Unidos en noviembre de 1938 (Findeli, 1990). Dewey le obsequió su entonces recién publicado *Experience and Education*, y lo apoyó como mentor de la School of Design.

De su ser biológico cada persona deriva energías desde las cuales puede desarrollar trabajo creativo. Todo el mundo es talentoso. 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).

Moholy-Nagy implementaba ejercicios donde pedía a sus alumnos que 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 las propiedades de los materiales. Según Moholy-Nagy (1932), en la Bauhaus el alumno estudiaba el material por medio del sentido táctil. La idea de las tablas era que recopilaran diversas sensaciones a partir de distintas cualidades de cada material, debido a que lo táctil es el medio para experimentar presión, temperatura, vibración, es una buena manera de aproximarse a los materiales y construir una base para posteriormente realizar trabajos técnicos y artísticos (Moholy-Nagy, 1932). La relación entre el sentido táctil y la vista, la mano como vínculo con el mundo, fue importante para la obra y educación visual de Moholy-Nagy y de Goeritz. Ambos artistas usaron manos en distintas obras y ejercicios de clase.

Moholy-Nagy propuso vincular las expresiones creativas no solo en un sentido individual sino colectivo, para lo cual había que

bajar el arte del pedestal pues debía ser un asunto de la comunidad.

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).

Su didáctica se enfocaba en mecanismos para desarrollar integralmente al individuo. En *Vision in Motion* (1947) enfatiza la importancia del ámbito emocional para estimular la creatividad durante el proceso formativo. La educación visual y la enseñanza del arte son una vía para conducir las emociones hacia expresiones de alto nivel. 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).

La relación entre el arte, el artista y las emociones fue uno de los ejes pedagógicos de Goeritz y 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. Moholy-Nagy pensaba que la capacidad intuitiva no era exclusiva de los artistas, sino que se presentaba en poetas, científicos y filósofos. Por eso 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 (1990), tiene sus orígenes en la mirada de Goethe en cuanto al mundo natural. Moholy-Nagy fue el primero

en enunciar que todo el mundo es talentoso, debido a que todo el mundo puede desarrollar sus fuerzas creativas. Desarrollar conjuntamente los sentidos, la estructura emocional y la racional, son la base del hombre creativo.

Las ideas de László Moholy-Nagy fueron retomadas y adaptadas en Estados Unidos por su amigo Gyorgy Kepes, un artista con quien Goeritz tuvo correspondencia a finales de los sesenta y principios de los setenta. Los dos libros de Moholy-Nagy y *Language of Vision* de Kepes (1969) proponen que se deben desarrollar los sentidos y la percepción para no solo ver objetos aislados sino las relaciones que se generan a partir de esos objetos y sus interacciones. S.I. Hayakawa desarrolla esa idea en la introducción de *Language of Vision*.

En textos sobre planes de estudio donde Goeritz participó y escritos como *La Educación Visual* (1961, reproducido en Cuahonte, 2015, p. 68), Goeritz explica que el método de enseñanza de su clase estaba basado en Moholy-Nagy y en los libros de Gyorgy Kepes. La influencia de Moholy-Nagy en la enseñanza de Goeritz está plasmada en entrevistas, sus textos, y aquellos que han escrito sus alumnos. La bibliografía de la clase Diseño básico I y II de Goeritz incorporada en el plan de estudios de 1967 de la ENA, UNAM, incluye *The New Vision* y *Vision in Motion de Moholy-Nagy*⁶, y *Language of Vision de Kepes* (Escuela Nacional de Arquitectura, 1967). Sobre la relación entre Goeritz y Sibyl Moholy-Nagy⁷, en una carta de Carlos Raúl Villanueva (Villanueva, 1970), 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”⁸.

6) *The New Vision* (1932) y *Vision in Motion* (1947).

7) Traductora de varios libros de la Bauhaus al inglés, viuda y biógrafa de László Moholy-Nagy.

8) Archivo Cabañas, Correspondencia 1970-1978 V-164.

Moholy-Nagy, Kepes y Goeritz compartían la inquietud por reintegrar el arte a la sociedad, regresarle su función en la vida colectiva y cotidiana con el fin de sensibilizar al individuo por medio de desarrollar sus distintos potenciales y promover una visión integral del ser. Estaban en contra de la idea del arte por el arte, que propiciaba el aislamiento del arte⁹ respecto de la sociedad y su conversión en un objeto de pedestal y lujo para las élites. Los tres creían que el arte debe responder a problemas de su época. Como Gropius, creían en la unión entre arte y tecnología pero agregaban la ciencia a la mezcla (Findeli, 1990).

En *Education of Vision*, Kepes (1965) buscaba incrementar la conciencia creativa de los estudiantes al educar la visión. Una de las ideas centrales es que el acto de ver y la razón se vinculan íntimamente con las emociones y, por ende, las artes y las ciencias son campos afines. En sus compilaciones, Kepes vinculaba disciplinas y autores a partir de conceptos que formulaba como universales. Su premisa básica provenía de la relación entre arte y ciencia concebida por Klee y Kandinsky cuatro décadas antes, que llegó a Kepes por Moholy-Nagy. Durante la segunda mitad del siglo XX Kepes continuó esa idea en Estados Unidos, donde planteaba que la visión es nuestra respuesta creativa al mundo y una herramienta clave para el proceso creativo. Para él, la percepción de una imagen es participar en un proceso de formación, pues nuestras experiencias visuales se forman a partir del mundo alrededor de nosotros (Kepes, 1965).

Juan Álvaro Chávez Landa (2018), alumno de Goeritz en Arquitectura de la Universidad

9) El enunciado de El arte por el arte tiene como referencia el prefacio de El retrato de Dorian Grey (1890) escrito por Oscar Wilde. Plantea que el arte no tiene ninguna función más que existir, y por ende no debe ser útil; y se relaciona al entendimiento del campo como algo autónomo que no debe tener ninguna función. De este enunciado surge el arte como idea de Marcel Duchamp.

Autónoma de Morelos (UAEM), menciona una clase de Goeritz en la que habló de ropa de camuflaje y la relación que podía tener con ciertos colores. El camuflaje también fue un tema relevante para Moholy-Nagy y la School of Design: en diciembre de 1941, Edward J. Kelly, entonces alcalde de Chicago, nombró a Moholy-Nagy parte del comité encargado de investigar cómo usar camuflaje para proteger a la ciudad de Chicago de posibles ataques de guerra. Fue por esa razón que Kepes inició un curso sobre camuflaje. El curso se impartió del 16 de septiembre de 1942 al 13 de enero de 1943, hubo setenta estudiantes, y su éxito detonó la envidia de Moholy-Nagy, ocasionando que Kepes dejara la School of Design para irse a la North Texas State Teachers College (University of North Texas, Denton). A pesar del conflicto, Moholy-Nagy incluyó a Kepes en el texto e imágenes de su último libro *Vision in Motion*, y fue una importante figura de mentor para Kepes (Engelbrecht, 2009).

Esa línea de pensamiento es el arte con función social o el arte como servicio, idea relacionada a los escritos de Mathias Goeritz al igual que a la crítica Ida Rodríguez Prampolini.

En el Archivo del Instituto Cultural Cabañas hay tres cartas de Kepes dirigidas a Goeritz: en la primera, del 11 de mayo de 1967, Kepes (Kepes, Carta, 11 de mayo, 1967) menciona una invitación que Goeritz había rechazado por otras obligaciones; y en la segunda, del 9 de febrero de 1972, (Kepes, 1972) Kepes le agradece a Goeritz el envío del número de la revista *Arquitectura* dedicado a su obra y Kepes le propone la posibilidad de organizar una conferencia en el MIT, aunque aclaró que el MIT era “demasiado pobre para invitarlo para una sola ocasión, pero si iba a Estados Unidos sería un placer tenerlo en Massachusetts”.

En 1967, los alumnos de Arquitectura de la UNAM de primer año, gracias a las gestiones de Goeritz y otros maestros, realizaron un viaje a la Exposición Mundial de Montreal de 1967, y en el viaje de regreso visitaron Boston y Nueva York (Solís, 2017), y supuestamente, por iniciativa de Goeritz,

pasaron al MIT a ver a Kepes. Luis Solís Ávila cuenta que hablaron con él y les dieron un recorrido por los laboratorios. Kepes y Goeritz compartían la idea de que el arte debe servir a una función colectiva y ambos estaban interesados en las problemáticas que empezaban a surgir a partir de la urbanización y el crecimiento de las ciudades. En 1969 Goeritz lo expresa en *Arte y arquitectura*:

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. 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 (Cuahonte, 2015, p. 81).

Kepes invitó a Goeritz a colaborar en el Center for Advanced Visual Studies, CAVS¹⁰ del MIT para su apertura en 1967, pero por sus compromisos en la gestión de La Ruta de la Amistad, Goeritz rechazó la invitación. Goeritz le escribe a Kepes¹¹:

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”. “Me da mucha felicidad darme cuenta 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”. Le comenta que va a hablar

con el director de la Escuela de Arquitectura para encontrarle algunas personas que puedan colaborar. “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 cosa que 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, 1967).

Kepes en el CAVS logró impulsar intercambios entre investigadores, científicos, diseñadores y artistas, realizando el sueño de Moholy-Nagy sobre el vínculo creativo y complementario entre ciencias, humanidades y artes. Bajo esa visión, Kepes creó compilaciones temáticas, donde colaboraron distintos creadores de diferentes disciplinas. Moholy-Nagy, Kepes y Goeritz editaron revistas o libros de forma paralela a su práctica académica y artística, lo que les permitió generar redes y plataformas de información con artistas que pensaban afín a ellos. Esos medios posibilitaron la promoción de sus ideas sobre arte, sociedad y educación para un público mayor.

En una carta de 1948 dirigida a Sybil Moholy-Nagy, viuda de László; 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, el cual tiene 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. 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 expandir el rango de sensibilidades visuales, sino en familiarizar a los estudiantes con las leyes estructurales de experiencias plásticas. Siempre traté de referir esas a sus significados sociales.

10) Un centro propuesto y creado por Kepes en 1967 con el objetivo de ser un vínculo entre las artes y las ciencias para aportar al diseño y las necesidades de actualidad, a partir de relacionar distintas disciplinas.

11) Original en inglés, traducción propia.

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” (Correspondencia: Gyorgy Kepes to Sybil Moholy-Nagy, 8 de septiembre, 1948. Smithsonian Archives of American Art, Kepes Collection).

En *Education of Vision*, un libro -según Lilly Nieto (Nieto Bellmont, 2017)- pilar para las clases de Goeritz, Kepes (1965) buscaba incrementar la conciencia creativa de los estudiantes educando su visión. Por medio de compilaciones, Kepes vinculó distintas disciplinas a partir de conceptos universales. La serie de libros *Vision + Value* fue traducida como *La percepción visual y el hombre contemporáneo*, y aunque consistía en varios tomos, los tres más populares fueron: *La educación visual*; *La estructura en el arte y la ciencia* y: *El movimiento su esencia y su estética*.

Esas compilaciones fueron libros influyentes alrededor del mundo, y también se editaron en Estados Unidos, Francia, Japón, Hungría, Argentina, etc. Según entrevistas con alumnos de Goeritz que estudiaron con él a finales de los años sesenta (Solís, 2017) (Senosiain, 2017) (García, 2018), todos tuvieron esos libros. Goeritz escribió un párrafo para el folleto de promoción por parte de Organización Editorial Novaro donde compartió espacio con Herbert Read, crítico e historiador del arte y defensor del legado de Moholy-Nagy, quien promovió la capacidad de la educación artística para desarrollar una personalidad completamente equilibrada. Read decía que Moholy-Nagy había sido uno de los grandes maestros de nuestro tiempo y que había que incorporar su legado (Lerner, 2005). 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”, “uno de los más emocionantes y progresistas logros en el campo de la enseñanza”. En ese folleto promocional, 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 abandonando seculares prejuicios, unan sus esfuerzos para reformar y enriquecer nuestra visión del mundo y de la vida. Kepes y sus colaboradores han logrado una síntesis revitalizadora (Goeritz, ca. 1968-70)¹².

La visión de Moholy-Nagy que Kepes impulsó en el CAVS, buscó integrar el arte a la vida de las personas y usar las estructuras del arte y la ciencia para comprender problemas de actualidad. Los libros de la serie *Vision + Value* lograron materializar esa intención, llevando su influencia por todo el mundo.

En 1970, Gyorgy Kepes impartió las conferencias “New Creative Objectives”, “Language of Vision” y “Light in Art”, por invitación de la División de Estudios Superiores. Antonio Peyri (Jefe del departamento de Diseño Arquitectónico de la ENA) le dio a Kepes completa libertad en cuanto al tema y número de conferencias. Sin embargo, debido a su ocupada agenda, las fechas cambiaron varias veces y, por ello, Goeritz no pudo recibir a Kepes en México, pues se encontraba en el Aspen Institute for Humanistic Studies, AIHS. Ambos lamentaron no haberse podido encontrar en México ni en el AIHS ese año.

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 problemas propios de su tiempo. Esa agenda conjunta también estuvo mediada por el AIHS, donde Goeritz, por invitación de Herbert Bayer, fue artista invitado durante los veranos de 1970, 1971 y 1972 (Cuahonte, 2015). Una de las características que vinculan a la educación visual de Goeritz con el lenguaje de la visión de Kepes y la nueva

12) Material promocional para la edición mexicana de la serie *Vision + Value* de Gyorgy Kepes organización editorial Novaro, S.A. Kepes Collection, Smithsonian Archives of American Art.

visión de Moholy-Nagy, es que los tres artistas pensaban que el arte podía contribuir a un mundo mejor. En palabras de Goeritz: lo más admirable de Gyorgy 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).

Vía Kepes, Goeritz adaptó las ideas de Moholy-Nagy y de la Bauhaus al contexto mexicano. En entrevista, Lilly Nieto Belmont¹³ dijo que Goeritz usaba la compilación *Education of Vision*, y daba particular relevancia al ensayo de Johannes Itten: “The Foundation Course at The Bauhaus” (Kepes, 1965).

Como Itten, Goeritz buscaba desarrollar la personalidad creativa del estudiante y, de acuerdo a las entrevistas con sus alumnos, proponía dinámicas planteando conceptos universales, a veces, a partir de opuestos (contrastes polares) y bajo instrucciones de realizar ejercicios vinculando un concepto con un material y problemas específicos. El objetivo de esos ejercicios era promover la autoexpresión a partir de instrucciones claras.

Arquitectura México sobre Gyorgy Kepes y el CAVS

El número 105 de la revista *Arquitectura* -revista de Mario Pani donde Goeritz era editor de la sección de arte- se dedicó a Gyorgy Kepes y el CAVS que fundó en el MIT. 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).

13) Lilly Nieto fue coordinadora de la clase de Diseño 1 y 2 de Goeritz en la UNAM entre 1968 y 1990.

En ese número, Gyorgy Kepes escribe sobre el CAVS 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” porque “el común denominador de la expresión artística es la reunión de una visión, dentro de una forma consistente”. Para Kepes y Moholy-Nagy, la relación entre el arte y la ciencia tenía que ver con la capacidad del ser humano de desarrollarse al máximo. Pensaban que “los colores, las líneas y formas correspondientes a nuestras impresiones sensoriales, están organizados dentro de un patrón visual análogo de los sentimientos; y estos sentimientos, a su vez, son una semejanza de pensamientos e ideas” (Kepes, 1971, p. 114). Por eso consideraban que

uno 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. [...] 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).

Kepes aclara que la esencia del CAVS es poder establecer un diálogo creativo entre artistas y científicos, los dos aspectos vitales de la vida cultural.

Obsesión por la luz

Uno de los principales temas que compartían László Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes y Mathias Goeritz era su obsesión por la luz como material que se reflejaba en un interés desde distintas disciplinas. Los dos artistas húngaros experimentaron con fotografía, cine y materiales industriales como láminas. Goeritz comenzó la década de los sesenta diseñan-

do la luz de recintos con vitrales y superficies reflejantes (hoja de oro y lámina); realizó colaboraciones con arquitectos¹⁴ para producir ambientes que ayudaran a generar emociones de espiritualidad; y defendió la idea del arte como servicio al utilizar luz como material plástico, para crear ambientes. En la Editorial (1971) que dedica a Kepes, lo describe:

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, 1971, p. 71).

En 1964, año en que escribió *El arte es un servicio*, trabajaba en los vitrales de la Catedral Metropolitana, el convento de las Capuchinas y el mural de cuerdas de La Sala Huichol en el Museo de Antropología e Historia, Goeritz dio una entrevista a Marian L. Gore en Ciudad Universitaria (Goeritz, circa 1964). Habló sobre la relación entre el arte y la sociedad, opinando que el arte estaba cambiando de rumbo -sin tanto ruido ni manifiestos- e iba a llegar a la gente en vez de estar aislado en galerías; y describió su clase de Educación visual, que en inglés sería Diseño, como de “características artísticas” aunque no dirigida a formar artistas (Goeritz, circa 1964, p. 1:43”). Según él, los arquitectos estaban “del lado seguro” pues su arte se integra a la vida, y citó a Moholy-Nagy como parte de la nueva visión iniciada por *De Stijl*, Mondrian y Bauhaus. Esa nueva visión consistía en vivir el arte como en catedrales góticas: “el arte está condenado a estar en las galerías o estar vivo en un entorno donde las personas lo habitan y se mueven”. Según Goeritz “tal vez cuando menos se hable del arte, será cuando el arte se exprese más”; y condenaba a los artistas diciendo que aunque “siguen en su torre de marfil, [eso] va a terminar” (Goeritz, circa 1964, pp. 22:00, 24:00). La idea central de la afinidad de Goeritz con

14) Desde 1958 colaboró con Ricardo de Robina y Jaime Ortiz Monasterio en la Catedral de San Lorenzo, y posteriormente, realizó vitrales y altares en el Convento de las Capuchinas de Barragán.

La nueva visión de Moholy-Nagy se resume en su texto *El arte es un servicio* (1964) (Cuahonte, 2015). El arte con función social era el eje que unía su quehacer artístico con las colaboraciones con arquitectos, su enseñanza, la escritura de manifiestos como artista y sus textos como crítico (Rodríguez Prampolini, 2016) (Cuahonte, 2015).

Según Josten (2018), Ida Rodríguez Prampolini¹⁵ y Goeritz -quienes se casaron en 1959- fueron los primeros en México en enunciar la importancia del contenido ético de las prácticas artísticas como prácticas sociales; es decir, de impulsar “el arte como servicio” en oposición a “el arte por el arte” (Rodríguez Prampolini, 2016, p. 29). En prensa y en las advertencias de la sección de Arte de la revista *Arquitectura México* se posicionaron contra los esfuerzos formales y especulativos del arte que promovían al artista-genio productor de objetos valiosos desvinculados de su sociedad. Según Rodríguez Prampolini, Goeritz y Moholy-Nagy sabían que “el concepto tradicional de artista no era válido en una época de fisión nuclear. La escala futura del artista no es doméstica, ni siquiera monumental, sino ambiental” (Cuahonte, 2015, p. 16); es decir, “László Moholy-Nagy fue para Goeritz el gran ejemplo a seguir” (Cuahonte, 2015, p. 15). A partir de los sesenta, Goeritz se inclinó por defender la capacidad del arte de promover valores como la espiritualidad y menos sobre las cualidades de belleza en la integración plástica. Goeritz atacó a la cultura del individualismo y narcisismo dentro de la producción artística; es decir, al artista genio como emblema. Esas críticas fueron enunciadas en *Arquitectura México* y manifiestos.

15) Amiga de Goeritz desde que se conocieron en las Cuevas de Altamira de Santander. Rodríguez Prampolini, aparte de ser una importante académica en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fue la segunda esposa de Goeritz, con quien tuvo a Luis Daniel Goeritz Rodríguez. Alrededor de 1974, Goeritz y Rodríguez Prampolini se separaron, pero no se divorciaron. La última pareja emocional de Goeritz fue Estela Treviño, quien en las notas que escribía para *Excelsior* firmaba y era conocida como “Bambi”.

Aunque [Goeritz] era un creador plástico irrefrenable, alrededor de la década de los sesenta comienza a tener serias dudas sobre la acción de las formas estéticas como factor de mejoramiento social. Durante sus últimos quince años de vida, acaba convencido de que el problema central del ser humano no es estético sino moral. Ya no se trata de educar la sensibilidad estética, sino la sensibilidad moral. Este nuevo camino que emprende es una vuelta al que fue su gurú de juventud: el fundador del Dadaísmo, Hugo Ball [...]. En sus últimos años, Mathias estaba convencido de que la carencia de moral en la sociedad actual se debía a la pérdida de sentido religioso de la vida. La falta de presencia de fe en Dios conduce a la ausencia de valores trascendentes (Ilda Rodríguez Prampolini en el Prefacio de Cuahonte, 2015, pp. 15-17).

El arte como servicio defiende un arte con función, un arte útil, que refleje y solucione necesidades propias de su tiempo. En 1963, en su texto “Advertencia”, Goeritz escribe:

Los artistas que se entregan al “arte por el arte” existen y existirán seguramente siempre. Sin embargo, no pueden considerarse los representantes de las corrientes universales y también europeas de la actualidad. Estas están formadas por artistas que sin hacer arte por el arte, tampoco caen en un mensaje realista sino emplean un lenguaje igualmente directo, pero bien diferente.

Menciona a Moholy-Nagy como ejemplo del creador que está tratando de promover:

La figura de László Moholy-Nagy, el maestro del Bauhaus que llegó a fundar un instituto de diseño cuyos frutos –al lado de otros– apreciamos en muchas partes de nuestra vida expresa quizá mejor y más claramente el tipo de creador moderno al cual me estoy refiriendo (Goeritz, Advertencia, 1963, reproducido en Cuahonte, 2015, pp. 243-244).

Enseñar con emoción

Según sus alumnos y asistentes, Guillermo Díaz Arellano, Antonio Gallardo, Lilly Nieto Bellmont¹⁶, Diego Matthai y Pedro Friedeberg, la enseñanza de Goeritz era emocional y emocionante. Por medio de ejercicios simples, a partir de un tema y

material, los alumnos realizaban distintas soluciones y así ejercitaban su “mundo creativo propio a partir de la solución de problemas que reflejen el espíritu de su época” (Goeritz, La Educación Visual, VIII, 1961, en Cuahonte, 2015, p. 71). Javier Senosiain¹⁷ recuerda que los resultados de la clase eran consecuencia de la motivación que transmitía Goeritz. Sus alumnos lo recuerdan como un maestro que generaba entusiasmo e incitaba a los estudiantes a la acción creativa. Según Chávez Landa, Goeritz les hablaba desde el sentimiento y motivaba todo lo que hacían en clase: “a la hora de hablar sentía las cosas, las decía con el corazón” (Chávez Landa, 2018); dice que como Goeritz era muy emocional y sentía las cosas que decía, él pudo llevarse un pedazo del corazón de su maestro. Su generación se autodenomina “la generación de Mathias Goeritz” y han hecho medallas conmemorativas con un retrato de Goeritz y la tipografía que Gabriel Chávez de la Mora -alumno de Goeritz en la UdG- diseñó.

En una entrevista realizada por Humberto Ricalde (1984), Goeritz explicaba que dar clase le había ayudado mucho, pues “clarificó sus ideas hablando y aprendió más que los pobres alumnos, pues había podido escuchar tantas y tan diferentes opiniones frescas y muy vivas” (Goeritz en Cuahonte, 2015, p. 411). Creía que por medio de su práctica de enseñanza, él fue quien aprendió más, pues se benefició de las discusiones con los alumnos, las cuales le sirvieron para desarrollar sus ideas.

México y la Bauhaus

Así como la Bauhaus influyó en la educación, la arquitectura y el arte en México, México influyó en maestros y alumnos de la Bauhaus: a los Albers les encantaba el país con sus pirámides y lo visitaron catorce veces desde que vivieron en Carolina del Norte. La primera exposición en México de Josef Albers, “Composiciones Abstractas”, se presen-

16) Nieto (2017^a) y Gallardo (2016).

17) Alumno de Goeritz en 1967.

tó en 1936 en el vestíbulo de El Nacional en Doctor Mora 15, Col. Centro. (Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006). En 1949 -antes de la llegada de Goeritz llegara a México- impartieron un seminario en la UNAM (Frederick A. Horowitz, 2006). La influencia de México en Homenaje al Cuadrado está documentada en Frederick A. Horowitz (2006), Lauren Hinkson (2017-2018) y Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Antiguo Colegio de San Ildefonso (2006). Anni Albers colaboró en 1968 con miembros del Comité Cultural Olímpico y diseñó el textil Camino Real. Fotografías de Jon Naar son testimonio de una visita de Goeritz a la casa de los Albers en febrero de 1967.

Como Josef y Anni Albers, Goeritz era un gran admirador de las pirámides, y decía que la gente le daba a él “crédito por algo, que en el fondo merec[ía] el país”, porque si no hubiese vivido en México, “no hubiera proyectado todo este tipo de cosas gigantescas, pues [es] un país que está abierto, gracias a las pirámides, a la tradición, a un tipo de arte” (Goeritz, Diálogos con Mathias Goeritz, 1974). esta nación fue el entorno que hizo a Goeritz el individuo que fue, en su texto *La integración plástica en El Centro Urbano Presidente Juárez*, publicado en la revista *Arquitectura México* en el año de 1952, donde Goeritz aborda el concepto de obra de arte total, pilar de la Bauhaus. Ahí se refiere al servicio común que requiere de todas las partes para realizar la obra total que abone a la sociedad. Cierra el texto citando un discurso de Paul Klee (1924) en que lamentó que los esfuerzos de la Bauhaus no llegaran a ser universales y quedaran sin poder adoptarse ya que “el pueblo no los escuchó”. Goeritz escribe que en México se estaba llevando a cabo el sueño de Klee: arquitectos, escultores y pintores que llevaban a cabo la obra del conjunto Centro Urbano Presidente Juárez tenían el apoyo del pueblo mexicano. No obstante, Goeritz cambiaría su posición en cuanto a las ideas de la obra total en comunión con el funcionalismo: en 1961 escribió en *Arquitectura México* sobre la influencia de la Bauhaus y Le Corbusier en el funcionalismo mexicano, planteando que la

actitud moralizadora de éste [el camino que había tomado el funcionalismo bajo la interpretación de las enseñanzas de La Bauhaus y Le Corbusier], a lo largo ha ido abaratándose hasta no quedar de él sino su lado más vulgar, o sea el físico y material. La función espiritual que en otras épocas era imprescindible para que la construcción mereciera el alto nombre de “arquitectura” y que correspondía a una dimensión interior del hombre, que no encuentra todavía, el ambiente que la justifique (Cuahonte, 2015, p. 219).

Sin embargo, décadas después, en entrevista con Humberto Ricalde (1984) se sincera comentando:

Bajo el nombre de diseño básico, en varios talleres de la Facultad de Arquitectura, deben ser unas clases muy malas, porque hay demasiada frialdad, demasiado esquematismo en los nuevos desarrollos en nuestras ciudades. ¿Dónde está el resultado de la sensibilización del estudiante a los problemas espaciales y artísticos? Los resultados son horribles [...] Por eso yo digo que tengo la impresión que la labor mía es inútil y hasta contraproducente (Goeritz en Cuahonte, 2015, p. 414).

En su último año de vida -entre homenajes y depresión- en una entrevista para *Excel-sior*, Goeritz declaró: “tuve muchos alumnos y me equivoqué, porque les dije que el trabajo que hicieran daría como resultado embellecer al mundo” (Rosales y Zamora, 1990).

Cierre: la obra de arte total, el arte como servicio y el diseño de sí en el siglo XXI

Según Boris Groys, un texto importante para comprender la enunciación del arte como servicio y el diseño total es *Ornament as Crime* de Adolf Loos donde propone una unidad entre ética y estética. Loos considera que la apariencia de una persona es una expresión de su disposición ética. Bajo esta premisa, el ornamento es una expresión de amoralidad o criminalidad, pues al ser innecesario

sario y buscar parecer lo que no es, es deshonesto. Bajo esa relación entre diseño y ética, se espera que las personas se muestren honestas, simples y desornamentadas, de la misma manera que su entorno refleja formalmente valores de honestidad. El enunciado moderno “el diseño manifiesta la verdad de las cosas” (Groys, 2015) resume las posiciones de artistas, diseñadores y teóricos del siglo XX. Para el Modernismo, el verdadero diseño va en contra de un “deseo delictivo por encubrir la esencia ética de las cosas bajo su superficie estética” (Groys, 2015, p. 26). Probablemente, Goeritz no compartía la crítica de Loos al ornamento, pues para él la función social más elevada era generar una emoción de espiritualidad, y el ornamento es capaz de transmitir emociones. Sin embargo, lo que sí compartían Goeritz y Loos era la asociación del trabajo artístico con la ética y la defensa de un arte como servicio.

Según Loos, los diseños modernos eran objetos funcionales que hacían visibles su ética por medio de su forma. El proyecto de la Bauhaus era diseñar la vida como totalidad: no solo buscaba cambiar el arte autónomo por el utilitario, buscaba “diseñar la totalidad social” (Groys, 2015, p. 29). Gabriel Chávez de la Mora comentó que con Goeritz aprendió “que todo es diseñable” (Méndez-Gallardo, 2014, p. 42), la clase de Goeritz se basaba en principios del Bauhaus y el diseño total (Méndez-Gallardo, 2014). Por su parte, Mark Wigley (2017), en su ensayo ¿Qué pasó con el diseño total?, escribe que como “todo es diseñable” se debe crear el adentro y afuera con una búsqueda de unidad. El diseño total proponía que el arquitecto y diseñador generaran un todo coherente y unificado mientras el arte como servicio buscaba promover valores universales: “¡Necesitamos VALORES ESTÁTICOS!”¹⁸ (Goeritz, 1960).

Una herencia del diseño total es que arquitectos y artistas contemporáneos como Herzog & De Meuron, Ai Weiwei y Donald Judd, y sus antecesores Walter Gropius, Moholy-Nagy y Mathias Goeritz, no justifican sus prácticas artísticas en términos estéticos, sino en términos éticos: apelando a la verdad de las cosas y su función social (Groys, 2015, p.

27), lo que se relaciona con *Vision in Motion* (Nagy, 1947) y *The New Vision* (Moholy-Nagy, 1947), donde Moholy-Nagy desarrolla a la educación visual y del diseño como una manera de formar el carácter de los individuos.

El diseño industrial del siglo XX tuvo como tarea revelar la esencia de las cosas al exponer su verdadera naturaleza, Boris Groys dice que el diseño moderno genuino “no agrega sino resta” (Groys, 2015, p. 22). El planteamiento se relaciona con el proyecto de posguerra de rediseñar al hombre viejo como un hombre nuevo¹⁹ y la consecuencia última es diseñar el carácter del sujeto, el cual adquiere la obligación de su auto-diseño, entendida como “la presentación estética como sujeto ético” (Groys, 2015, p. 24). Se establece una relación entre diseño y ética que busca una síntesis entre arte y vida. El deseo de llegar al grado cero alcanzando la unión entre ambos, se obtiene creando objetos honestos que muestren su función con claridad. Lo que argumenta Groys es que esa “Nueva Visión” al mezclarse con las tecnologías digitales de la imagen logró construir un sentido de “autor” en la auto-representación de los ciudadanos-consumidores. Cada cual adquiere la responsabilidad ética, estética y política del diseño de sí mismo. Gropius, al incluir la catedral “del futuro” en el Manifiesto de la Bauhaus, propuso al diseño total como nueva fe.

Boris Groys concluye que la propuesta de Beuys: “todos tienen la capacidad de ser artistas” que Moholy-Nagy propuso antes como: “todos son talentosos si desarrollan sus fuerzas creativas”; se ha convertido en la obligación del diseño de uno mismo. En la relación entre ética, estética y diseño, la imagen de uno mismo es la muestra de un carácter que se manifiesta en su imagen. Parte de ese diseño es crear y publicar imágenes que gusten y muestren lo que somos. Esas imágenes forman parte de redes de algoritmos vinculados a objetos

18) En mayúsculas el original.

19) Por “el hombre”, se referían a los seres humanos en general. La idea de género heteropatriarcal durante la Modernidad y el diseño total no es objeto de este texto.

producidos por robots. La utopía del siglo XX sobre unir entre artes y oficios para diseñar el carácter y el entorno del hombre nuevo -para una mejor sociedad- en el siglo XXI se mezcló con tecnología digital, quince minutos de fama y la obsesión por *likes*.

La Bauhaus influyó en el arte como servicio de Goeritz. En una conversación entre Jürgen Claus, Herbert Bayer y Mathias Goeritz, el último mencionó que tal vez “surja ahora [en 1982] lo que en su tiempo propuso el Bauhaus: una socialización del arte”; Herbert Bayer comentó que inicialmente el artista era artesano -la idea de genio fue posterior-, y propuso que “en la actualidad [1982] [el artista, desafortunadamente] es resultado de la influencia de las galerías y los museos”. Bayer pensó que, en el futuro, el artista trabajaría con su época y sociedad y el arte se incorporaría a todas las disciplinas (Cuahonte, 2015, p. 399-401); que todos pueden ser talentosos si desarrollan sus facultades fue un planteamiento de las vanguardias del siglo XX. El *Vorkurs*, los libros de Moholy-Nagy y Kepes y los cursos impartidos por Goeritz en México promovieron la idea de que todos tenemos una potencia creativa; lo que aunado a tecnologías digitales de creación de imagen al alcance de la mano, democratizaron prácticas antes reservadas para creadores. La socialización de la práctica artística e integración del arte a la vida ahora implica la obligación del diseño de uno mismo y su publicación para agrandar.

Referencias

- Albers, J. (1963). *Interaction of Color*. Yale University Press.
- Allen, J. S. (2002). *Marketing Modernism: Moholy-Nagy and the Bauhaus in America*. In J. S. Allen, *The Romance of Commerce and Culture*. University Press of Colorado.
- Armytage, W. H. (1952). Friedrich Froebel: A centennial Appreciation. *History of Education Journal*, 3(4), pp. 107-113.
- Bayer, H., Gropius, I., & Gropius, W. (1938). *Bauhaus, 1919-1928*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Chávez Landa, J. Á. (2018, 03 08). *Entrevista con Juan Álvaro Chávez Landa sobre la clase de Goeritz en la UAEM*. (D. y. Miranda, Interviewer) Cuernavaca, Morelos, México.
- Cuahonte, L. (2015). Mathias Goeritz: *El arte como oración plástica*. Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- Cuahonte, L. (2015). *Pensamientos y dudas autocriticas, El Eco de Mathias Goeritz*. (UNAM, Ed.). Turner.
- Dussel, I. C. (2018, julio). *Los repertorios visuales en la educación artística. Historia del arte, cultura visual global y curriculum en las colecciones visuales de docentes argentinos*. *Tempos e espacios em educacao*, pp. 15-38.
- Engelbrecht, L. C. (2009). *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism Vol 1*. Cincinnati: Flying Trapeze Press.
- Escuela Nacional de Arquitectura. (1967). *Organización Académica, 1967*. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.
- Findeli, A. (1990, otoño). *Moholy-Nagy design Pedagogy in Chicago (1937-1946)*. *Design Issues*, 7.
- Frederick A. Horowitz, B. D. (2006). *Josef Albers: To Open Eyes. The Bauhaus, Blakc Mountain College and Yale*. Phaidon.
- Gallardo, A. (2016, 12 2). *Entrevista a Antonio Gallardo en la librería Rosario Castellanos*. (S. Valenzuela, Interviewer).
- García, L. (2018, 06 06). *Entrevista en la Facultad de Arqitectura de la UNAM*. (S. Valenzuela, Interviewer).
- Gay, P. (2007). *Modernidad, la atracción de la herejía, de Baudelaire a Beckett*. Paidós.
- Goeritz, M. (1960). *Please Stop! Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*. Houston.
- Goeritz, M. (1963, diciembre). *Advertencia*. *Arquitectura México* (84), 410.
- Goeritz, M. (1967, mayo 1). *Carta de Mathias Goeritz a Gyorgy Kepes*. Cuernavaca a Boston.
- Goeritz, M. (1971). Editorial. *Arquitectura México*(105), 168.
- Goeritz, M. (1974, agosto 6). *Diálogos con Mathias*

- Goeritz. *Diálogos en Radio UNAM*. (M. G. Flores, Interviewer) FN11060017590_01. Radio Unam.
- Goeritz, M. (circa 1964). *Interview with Mathias Goeritz. "Art Scene" Interviews*. (M. L. Gore, Interviewer, & R. KPFK, Editor)
 - Goeritz, M. (VIII, 1961, octubre). *La Educación Visual*. La Gaceta del Fondo de Cultura Económica (86).
 - Groys, B. (2015). *Volverse Público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja negra, futuros próximos.
 - Hinkson, L. (2017-2018). *Josef Albers in Mexico*. Guggenheim Museum.
 - Itten, J. (1961). *The Art of Color*. Reinhold Publishing Corporation.
 - Itten, J. (1965). *The Foundation Course at the Bauhaus*. En G. Kepes, *Education of Vision*, pp. 104-121. George Braziller.
 - Josten, J. (2018). *Mathias Goeritz, Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. Yale University Press.
 - Kandinsky, W. (1947). *Point and Line to Plane*. Solomon R. Guggenheim Foundation.
 - Kepes, G. (1965). *Education of Vision*. George Braziller.
 - Kepes, G. (1967, mayo 11). *Carta a Mathias Goeritz*. Boston, Massachusetts, EUA.
 - Kepes, G. (1969). *Language of Vision*. Paul Theobald and company.
 - Kepes, G. (1971). Centro de Estudios Visuales Avanzados en el Instituto Tecnológico de Massachussets. *Arquitectura México (105)*, 168.
 - Kepes, G. (1972, 2 9). *Carta a Mathias Goeritz*. (I. C. (archivo), Compiler) Boston, Massachusetts, EUA.
 - Klee, P. (1953). *Pedagogical Sketchbook*. (S. Moholy-Nagy, Trad.). Praeger publishers.
 - Lerner, F. (2005, Spring). *Foundations for Design Education: Continuing The Bauhaus Vorkurs Vision*. National Art Education Asociation, 46(3), pp. 222-226.
 - Méndez-Gallardo, M. (2014, diciembre). *Educación y sensibilidad estética, entrevista con Fray Gabriel Chávez de la Mora*. *Mathias Goeritz Obsesión Creativa*(115), pp. 40-43.
 - Moholy-Nagy, L. (1932). *The New Vision, From Material to Architecture*. Brewer, Warren & Putnam inc.
 - Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision, Abstract of an artist*. Wittenborn, Schultz Inc.
 - Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in Motion*. Paul Theobald & Co.
 - Moholy-Nagy, S. (1950). *Experiment in Totality*. Harper & Brothers.
 - Museo Nacional de Arte Reina Sofía y Antiguo Colegio de San Ildefonso. (2006). *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
 - Nagy, L. M. (1947). *Vision in Motion*. Paul Theobald & Co.
 - Nieto Bellmont, L. (2017, enero 27). *Entrevista con Lili*

- Nieto* (enero de 2017). (S. Valenzuela, Interviewer). CDMX, México.
- Rodríguez Prampolini, I. (2016). *La crítica de arte en el siglo XX*. UNAM, IIE.
- Rosales y Zamora, P. (1990, febrero 23). *No hay Futuro, por la Destrucción Ecológica*. Excelsior.
- Senosiain, J. (2017, Junio 23). *Entrevista al arquitecto Javier Senosiain en su despacho ubicado en Calz Legaria 779 col. Irrigación, 11500 CDMX*. (S. Valenzuela, Interviewer).
- Solís, L. (2017, Julio 13). *Entrevista en su despacho* (S. Valenzuela, Interviewer). CDMX.
- Villanueva, C. R. (1970, 11 9). *Carta a Mathias Goeritz*. (I. C. (Archivo), Compiler).
- Whitford, F. (1995). *The Bauhaus, Masters & Students by Themselves*. The Overlook Press.
- Wigley, M. (2017, agosto 1). *¿Qué pasó con el diseño total?* Ed. Arquine. Consultado en <https://www.arquine.com/que-paso-con-el-diseno-total/>.
- Wilson, S. (1967). *The "Gifts" of Friedrich Froebel*. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 26(4), pp. 238-241.

Archivos

Archivo Goeritz, Instituto Cultural Cabañas.
 Archivo Goeritz CENIDIAP, CENART.
 Smithsonian Archives of American Art, Kepes Collection.
 Josef & Anni Albers Foundation.

*Sandra Valenzuela (Ciudad de México)
 Estudió en la ENPEG "La Esmeralda", Pratt Institute, El Colegio de México y actualmente está por concluir un doctorado en Ciencias de la Educación en CINVESTAV. Ha expuesto individualmente en Italia, Estados Unidos, México, Hong Kong, Beijing y España y colectivamente en el Rubin Center for the Visual Arts, El Museo del Barrio, El Instituto Cervantes NYC, Fotofest Houston 2010, Galería del CENART, Centro de la imagen, MUCA Roma y CU; El Museo Experimental El eco y la galería de Diseño de la Universidad de Harvard.



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.