

MUSEO
EXPERIMENTAL
EL ECO

La disonancia
de el Eco
Un ensayo
de David Miranda

*Para los creativos, inquietos y disonantes
que han sido parte de El Eco,*

Para Begoña, Guillermo y Enrique,

Para Iraís

D.R. © 2017 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán,
C.P. 04510, México, Distrito Federal
Museo Experimental el Eco
www.eleco.unam.mx

Primera edición: septiembre de 2015
Segunda edición: agosto de 2017

D.R. © 2017 por los textos sus autores
Se ha hecho todo lo posible por encontrar a los titulares
de los derechos de los textos e imágenes aquí publicados.

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio
de la presente obra, sin contar previamente con la autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales. Todos los derechos reservados.

Ciudad de México
Agosto de 2017
Impreso y hecho en México

Agradecimientos:

Issa Benítez, Patricia Brambila, Rodrigo Bazaldúa, Daniel Garza Usabiaga,
Jennifer Josten, Lily S. de Kassner, Ana Xanic López, Jill Meissner y a la Frederick
and Lillian Kiesler Foundation, Mariana Munguía, Ricardo Nikolayevsky,
Juan José Ramírez Escarza.

Agradecemos el apoyo para este proyecto a:
Patrick Charpenel, Patronato de Arte Contemporáneo A.C., Fundación Jumex A.C.

P A
C

La disonancia de El Eco

Un ensayo
de David Miranda

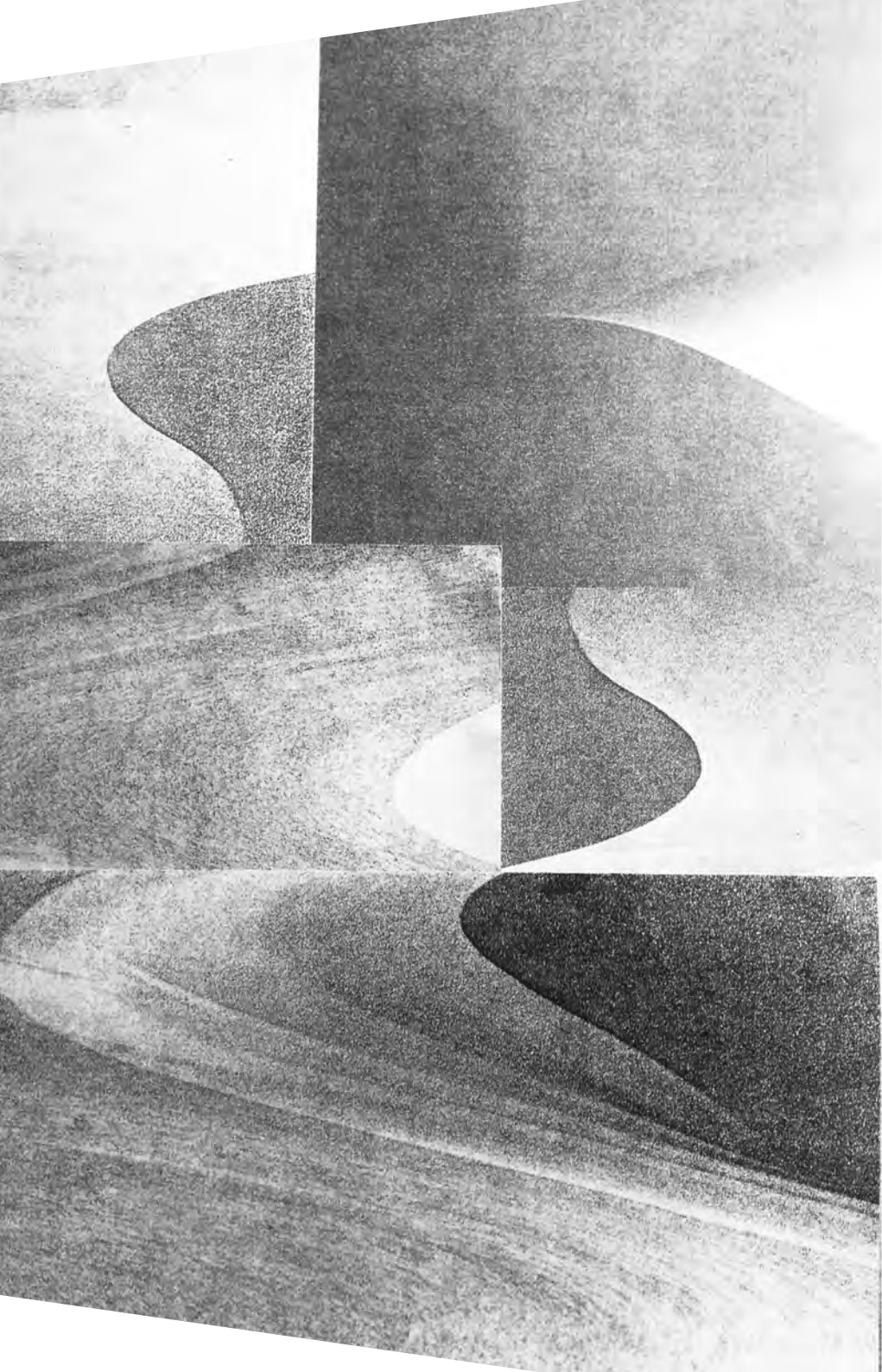
MUSEO
EXPERIMENTAL
EL ECO

La disonancia de El Eco

7	Dentro de una <i>arquitectura emocional</i>
17	Patria y museo
25	La disonancia de El Eco
35	Una modernidad disociada
43	Escenarios contingentes o la arquitectura sin fin
57	La búsqueda de <i>libertad de creación</i>
65	EL ECO, un museo universitario
95	Una conclusión abierta

Anexos

100	Contrato entre Mathias Goeritz y Daniel Mont, 1952
101	<i>Manifiesto de la Arquitectura Emocional</i> , 1953
104	Sobre la libertad de creación, 1954
115	Boletín –DGCS-697, 2005
120	Cronología del Museo Experimental el Eco
123	Bibliografía



Dentro de una *arquitectura emocional*

David Miranda

Ya pasaron muchos días, semanas, meses y años, y las jacarandas siguen dando flores en primavera, a pesar de que las temporadas ya no son las mismas y que en todas las estaciones del año llueve por aquí. La imagen más reconocida de este lugar es el patio interior que nos separa de la ciudad por la disposición de sus muros, los cuales sólo permiten ver el asomo de las copas de los árboles que, sin duda, tienen poco más de 50 años. Existen las fotografías en las que se ven con claridad, frente a la fachada del edificio, las varas de los árboles recién sembrados. Son una muestra de las intenciones de quien los sembró, de depositar ahí los deseos de transformar la arquitectura en el futuro, al pensar en el lugar como un organismo vivo, como un recinto que tiene sus propias celebraciones, más allá de nuestra presencia. Si vuelves a este patio entre marzo y abril podrás ver que el suelo se llena de flores moradas —como si fuera parte del luto de Semana Santa—, que evocan la imagen de las esculturas de madera policromada dentro de las parroquias católicas, cubiertas con un velo del mismo color en señal de respeto y duelo, en una suerte de *oración plástica*.¹

¹ El concepto de *oración plástica*, acuñado por Mathias Goeritz en el texto *Estoy harto*, de 1960, manifiesto leído y distribuido en la exposición "El realismo de Mathias Goeritz", en la Galería Antonio Souza en noviembre del mismo año, refiere como colofón de la idea central lo siguiente: "Habrà que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una ORACIÓN PLÁSTICA". Este texto fue publicado en Olivia Zúñiga, *Mathias Goeritz*, México, Ediciones Continental, 1963, p. 45.



Mathias Goeritz, *Torre amarilla*, 1953. Fotografía de David Miranda.

Aquella torre en la esquina del patio es una columna amarilla que no sostiene nada; en todo caso, es una especie de obelisco trunco que conecta el piso con el cielo y nos recuerda, al entrar aquí, lo pequeños que somos. Lo mismo pasa en la arquitectura gótica, pero sin sus alegorías decorativas, porque en este caso todas las paredes tienen un carácter pétreo, rugoso, geoméricamente burdo, con el mismo encanto de un vestigio prehispánico que evoca su esplendor desde el deterioro, generando la incógnita de su pasado. Quizá por ello a la sociedad contemporánea le interesan tanto los sitios arqueológicos, porque nos incitan a imaginar algo ajeno a nosotros, pero cercano en términos antropológicos; porque cada muro, cada textura, cada techumbre o elemento que vemos en ese tipo de lugares tuvo que ser obra de manos como las nuestras y, en ese sentido, el tiempo se vuelve corto, pues el hecho ocurre en una dimensión similar al presente. Este patio podría ser una interpretación del sistema prehispánico conocido como *talud-tablero*² usado en el altiplano central; la diferencia es que se entrecruzan dichos elementos: al sustituir el talud sólo con la dirección diagonal del muro, que hace de la arquitectura un sistema no ortogonal, es como si viéramos el talud invertido en planta y no en alzado. Todas las líneas, relaciones y ángulos de los muros de este edificio se proponen romper con los 90°, y ofrecen una irregularidad en sus perspectivas y vistas, aludiendo a la singularidad de un universo natural y orgánico, desde una configuración abstracta.³

² *Talud-tablero* es el binomio constructivo que genera distintas gradaciones de claroscuros con la luz del sol, a partir de la combinación de dos planos horizontales que recubrían los basamentos de las pirámides, en donde el plano inferior reconocido como *talud* reposa con una inclinación cercana a los 45 grados, y el superior, llamado *tablero*, va recto sobre el anterior proyectando los efectos del claroscuro.

³ En el texto "The sculpture 'The Serpent of El Eco': A Primary Structure of 1953", Mathias Goeritz manifestó su interés por la irregularidad de las formas arquitectónicas de El Eco, subrayando lo siguiente: "Traté de evitar los ángulos de 90° en la planta del edificio para proyectar una asimetría casi imperceptible, como la que se encuentra en la estructura de un rostro o de cualquier ser viviente". Este texto fue publicado en *Leonardo*, vol. 3, Londres, Pergamon Press, 1970, pp. 63-65.

⁴ *Ibid.*

Este mundo cerrado y misterioso,⁴ custodiado por una torre que articula el vestíbulo de uno de los accesos al lugar, quebranta su atmósfera gris y blanca con su propia luminosidad amarilla, como si un rayo de luz

cayera del cielo o una centella se elevara desde el suelo. En cualquier caso, es un espacio que cambia su apariencia con el paso del día, como sucede en el templo de Kukulkán, en Yucatán, al descender la sombra de una serpiente de la pirámide como efecto de la sombra de los equinoccios y solsticios del año.

En este lugar también habitó una serpiente, una estructura primaria compuesta por varios volúmenes de placas de acero negras; su forma se asemejaba a las crestas de un electrocardiograma o a las formas descendientes y ascendentes de una gráfica de temperatura, una estructura *agresiva e inquieta*,⁵ que le daba al lugar un sentido místico, aun más amenazador que ahora, porque esa estructura expresaba, según su autor, la angustia del hombre en el universo en medio de la tranquilidad del patio. Hoy sólo queda la quietud del sitio, en espera de que alguien lo contemple o lo transforme con los actos de su presencia. Para llegar al patio hay que pasar por otras experiencias arquitectónicas igual de singulares, que anteceden a su luminosidad. De manera que, para notar las posibilidades de la luz sobre la arquitectura, hay que experimentar la oscuridad, y este lugar ofrece continuamente contrastes de dichos fenómenos para quien recorre sus espacios.

En el recorrido de la calle James Sullivan, en la Ciudad de México, hay un silencio, un muro negro que rompe con el muestrario arquitectónico del lugar. Una barda suprime la línea de edificaciones de la calle y amplía la acera, enmarcando un acceso casi cuadrado que da espacio a una puerta giratoria de lámina que altera la experiencia del tránsito local por la

⁵ *Ibid.*

curiosidad que provoca como mampara siempre entreabierta; una invitación escultórica al paso, a transgredir y a cambiar de atmósfera. Lo que se puede ver desde la calle es un pasillo que juega con nuestra percepción visual y que provoca la sensación de profunda lejanía, debido a que sus muros blancos de paredes ásperas se van cerrando hasta llegar a un punto de desahogo, el cual se percibe con un remate iluminado en el fondo del recorrido. Se experimentan contrastes de luz y sombra en un mismo espacio, y aun en ese momento no se sabe lo que se encontrará al final del camino. Dicho acceso, que deviene en monumentalidad desde un espacio limitado, ha sido desde hace muchos años una invitación a la sorpresa a partir de su ocupación y de su transgresión.

El Museo Experimental el Eco es una escultura penetrable y habitable en espera de ser transitada y ocupada de maneras distintas a las que acostumbran los modelos utilitarios urbanos de la actualidad, por ser un lugar de encuentro y una plataforma de generación de conocimiento y expresión cultural que en mucho ha colaborado al desahogo de las inquietudes de los actores y partícipes de la escena artístico-cultural que representa.

El presente ensayo se erige como una reflexión específica de lo que implica un museo de arte experimental en nuestros días a partir del análisis crítico de su contexto inmediato, señalando al Museo Experimental el Eco como espacio cultural diseñado ex profeso para la especulación del suceso artístico y social, asumiéndolo como un dispositivo arquitectónico creado para provocar “la emoción” en sus visitantes.

Este texto presenta algunos de los hechos relacionados con la historia de tan singular museo, y lo propone como un acontecimiento cultural y artístico que contrasta con los modelos de producción de la sociedad de consumo en el mundo actual; coincidente, de manera tardía, con el espíritu de vanguardia europeo que apareció en la escena del arte desde principios del siglo xx, pero cuyo lugar de nacimiento es un territorio donde la construcción del enunciado artístico estaba sujeta a la emisión del relato del imaginario local del Estado-nación: la Ciudad de México. El Eco, entonces, se presenta como un hecho en la historia del arte mexicano que debe tomarse en cuenta como consecuencia del pensamiento de vanguardia occidental y, al mismo tiempo, como una obra que absorbió su fundamento del germen de libertad artística y aspiración moderna que ya resonaba en México desde principios del siglo pasado.

En su vida actual, el Museo Experimental el Eco se ostenta como un lugar que “constituye una caja de resonancia y tensión entre los aportes de la modernidad y la cultura contemporánea”.⁶ El Eco es un espacio cultural conquistado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) desde 2005. En la última década ha forjado su vocación a partir de colaboraciones y diálogos continuos entre las personas encargadas de dirigir el espacio y la comunidad interesada en las posibles líneas de relación que su legado artístico e histórico ofrece.

La disonancia de El Eco es como se decidió nombrar a este análisis sobre la distinción y singularidad de dicho edificio. Con una estructura de siete capítulos más sus

Acceso principal del Museo
Experimental el Eco, 2010.
Fotografía de Ramiro Chaves.

⁶ Durante los años de funcionamiento de El Eco como museo universitario, se han revisado tres veces la misión y la visión del proyecto, actualizando sus intereses con los tiempos en los que se desarrolla. En 2012, se redefinió la misión de El Eco, durante una reunión en la que participaron, como parte de la revisión entre la digav y el equipo de El Eco, Graciela de la Torre, Claudia Barrón, Patricia Sloane, Jorge Reynoso Pohlenz, Paola Santoscoy, Begoña Inchaurrendieta, Macarena Hernández, David Miranda y los integrantes del actual consejo del museo, Tatiana Cuevas, Jorge Munguía y Luis Felipe Ortega.

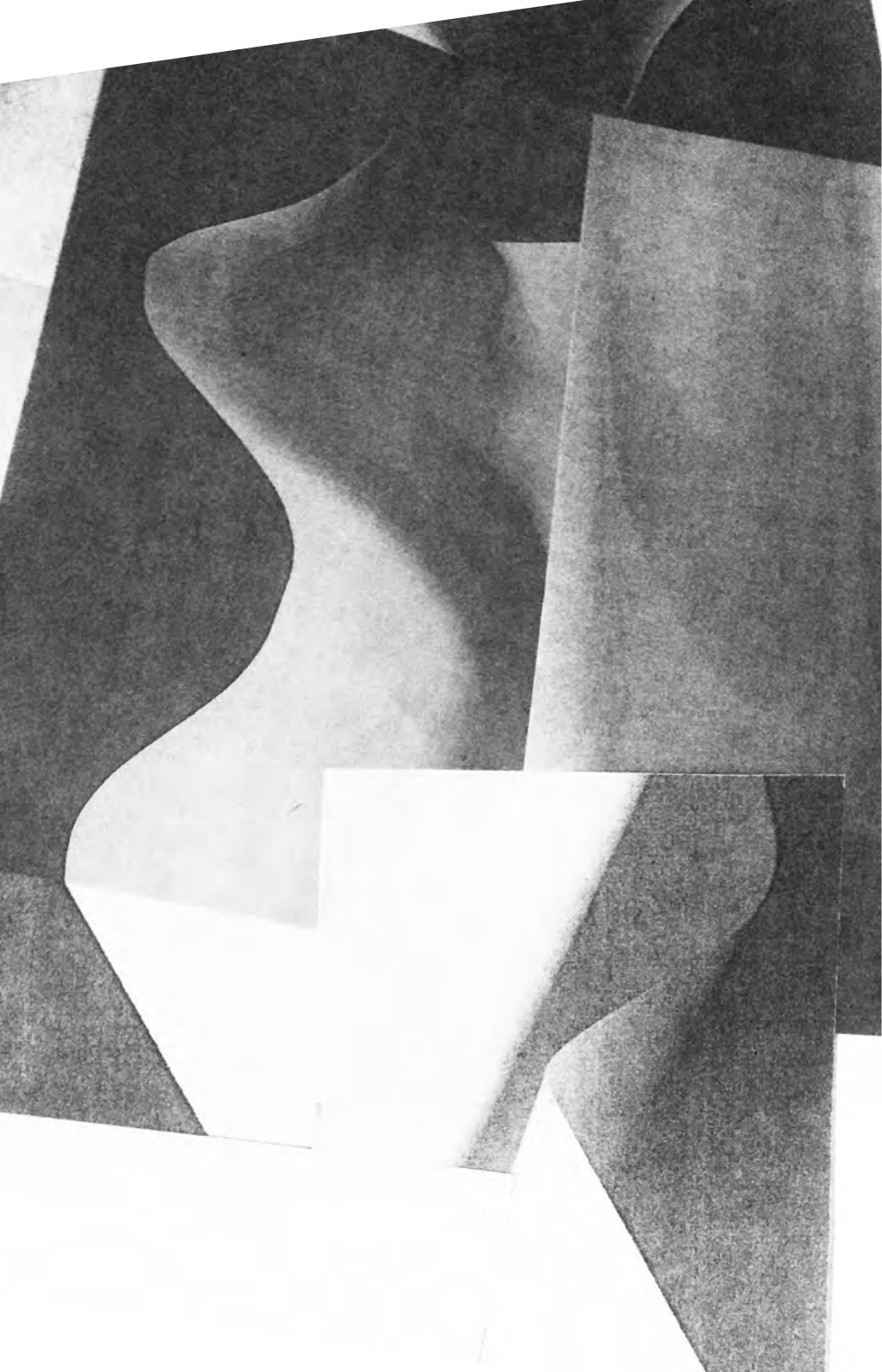


correspondientes anexos documentales, se pretende hacer una exposición general de la historia, las influencias y las acciones que al cierre de la edición de este documento enuncian la apuesta actual de la UNAM, que por medio de la Coordinación de Difusión Cultural y de la Dirección General de Artes Visuales (DIGAV), ha devuelto al campo del arte mexicano este proyecto tan especial. Todo con la intención de sumar nuevas genealogías y nodos conceptuales de lectura que completen la narración de este suceso escultórico. El presente ensayo cuenta además con una línea de tiempo, parte de la investigación documental, que ayudará a los lectores a ubicar de manera gráfica las coincidencias de El Eco en el plano temporal con otros proyectos de arquitectura relevantes, en sus distintos momentos como espacio cultural; esta última herramienta es un dispositivo de análisis historiográfico diverso, junto con las demás partes del ensayo.

Sirva pues este documento como un testimonio de quienes, durante los últimos 10 años, hemos sido partícipes del resurgimiento de uno de los proyectos culturales más importantes de la segunda mitad del siglo xx, y que nos ha permitido hacer *ecos* de nuestra propia emoción.

Pasillo del Museo
Experimental El Eco, 2010.
Fotografía de Ramiro Chaves.





Patria y museo

Tradicionalmente el museo conserva; está entendido, en general, para dicha función. Su concepción clásica se vincula con el interés de restituir el pasado de un pueblo a partir del vínculo existente entre museografía e historiografía —derivado de las reflexiones detonadas del acto de coleccionar imágenes y objetos, a los cuales les ha sido otorgado un valor simbólico, material y singular—, y con ello se distingue y congrega a la comunidad a la que pertenecen y se generan espacios para la reflexión antropológica, histórica, artística o científica.

En México, las colecciones precolombinas adquirieron relevancia por su valor estético desde la época de Porfirio Díaz, cuando se ponía énfasis en una naciente generación de mitos fundacionales que ayudaron al Estado en la construcción de una identidad nacional y, al mismo tiempo, se dieron las pautas para la aparición y coexistencia de dos modelos de funcionamiento de museo: el museo templo y el museo foro.¹ Estos modelos devinieron en la materialización de la institución llamada Museo Nacional, mismo que promovió en la práctica el culto moderno de los vestigios

¹ Ambos modelos pertenecieron a un mismo proceso de formación del Estado moderno, porque el Museo Nacional de México, creado en 1825 y precursor de los museos mexicanos, desempeñó un silencioso papel en el proceso de secularización de la mirada devota a la mirada curiosa. Luis Gerardo Morales Moreno, "Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, México, núm. 111, vol. XXVIII, verano 2007, p. 33.



y relatos que ayudaron a dar forma a la idea del origen ancestral de los ciudadanos mexicanos de finales del siglo XIX. Desde entonces, México se percibe a sí mismo como un país con una sociedad secular, que se sobrepuso a su herencia colonial y europea por medio de la creación de símbolos promovidos por el Estado-nación en sus distintos momentos de independencia y revolución.

La figura del Museo Nacional de México, creado en 1825, sufrió varias modificaciones ya entrado el siglo XX, cuando cambió de nombre, en 1909, a Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, para después convertirse, en 1945, en el Museo Nacional de Antropología y mantenerse con esa denominación durante casi medio siglo. La última renovación que da forma a su

Salón de monolitos en el antiguo Museo Nacional (finales del siglo XIX). Archivo del Museo Nacional de Antropología-CONACULTA-INAH.

constitución actual fue en 1964; sin embargo, la manera en que se presentó el proyecto arquitectónico —del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez—, quedó de manifiesto en letras talladas en mármol y deja ver que esa institución museística mantendría cierto anclaje en la idea de *museo político*, a pesar de las muchas discusiones que en su momento se suscitaron para replantear el paradigma de la institución:

El pueblo mexicano levanta este monumento en honor de las culturas que florecieron durante la era Precolombina en regiones que son ahora territorio de la República. Frente a los testimonios de aquellas culturas el México de hoy rinde homenaje al México indígena, en cuyo ejemplo reconoce características esenciales de su originalidad nacional.²

El proyecto nacional de modernidad en México está representado por el imaginario político. De esta manera, puede hablarse de cómo el surgimiento del museo como “templo sagrado” durante el periodo 1887-1967 pretendía neutralidad frente a la intención de la ciencia, identificando al hecho como una subordinación del conocimiento conceptual de la museografía a la monumentalización y sobreponiendo los fines cívicos a los del conocimiento científico.³

Por su parte, la historia de la museografía del arte en México es transversal en relación con la que corresponde a la antropología y la historia natural. El Museo de Artes Plásticas se inauguró el 29 de noviembre de 1934 y fue el primer museo en el país que exhibió objetos artísticos para su contemplación estética, teniendo como único precedente las galerías de la Academia de San Carlos.

² Presidente Adolfo López Mateos, 17 de septiembre de 1964, Museo Nacional de Antropología, México DF; muro de mármol con letras grabadas en la entrada del museo.

³ Acerca del concepto de *museopatría*, véase: Luis Gerardo Morales Moreno, “Museopatría revolucionaria”, en *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*, México, Gobierno de San Luis Potosí/ INEHRM, tomo I, 1991, pp. 398-411.



Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología, 2015. Fotografía cortesía del Museo Nacional de Antropología-CONACULTA-INAH.

En la arquitectura que años antes proyectara Adamo Boari se exponían piezas pertenecientes a periodos desde el siglo XVI hasta los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco, sin que hubiera en realidad mucha diferencia en el tratamiento de la selección de las muestras en términos del modelo nacionalista antes descrito en el proyecto de museo antropológico. Éste incluía una sala de escultura mesoamericana y otra de estampa mexicana, además de un museo de arte popular que albergaba, en el proyecto, la colección de Roberto Montenegro. En 1947, cuando se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Fernando Gamboa, Julio Prieto y Julio Castellanos modificaron el proyecto museográfico y lo transformaron en el Museo Nacional de Artes Plásticas, otorgándole la misión de mostrar un panorama general de los procesos de la creación artística nacional

en ese momento, lo que permitió el establecimiento de un programa educativo y un plan de publicaciones para promover los valores artísticos del país, más allá de los límites de la escena local de la Ciudad de México.

A pesar del singular esfuerzo que en ese momento la museología mexicana había desplegado, el museo de arte seguía funcionando bajo la percepción de la conservación, y las expresiones culturales expuestas en la institución oficial seguían circunscritas a los lenguajes de las artes clásicas europeas, que dejaban al hecho artístico como un enunciado en pasado, como un hecho que se presentaba en salas después de la experiencia del taller del artista, desvinculando la historia de la obra de arte de su contexto original y revistiéndola con el aura del objeto sagrado. Esto se diferenciaba de los nuevos salones de pintura y de las galerías independientes que en esa época organizaban actividades paralelas a las de las grandes salas de los museos. Un ejemplo fue la Galería Mont-Orendáin, espacio dedicado a la exhibición de obra de artistas de su tiempo, reconocido por una mayor apertura en el formato de los eventos que sucedían en sus salas. Ubicada en la calle de Puebla número 154, Mont-Orendáin representaba uno de los proyectos alternos al museo de arte que más significaron en su momento. Esta galería fue idea de los empresarios Daniel Mont y Gabriel Orendáin, que a su vez contaban con negocios de restaurantes y bares en la ciudad, lo que les dio la oportunidad de conocer, de manera más cercana, a muchos de los artistas de la época para generar, junto con otros espacios, como la Galería de Arte Mexicano (GAM), un circuito comercial que ayudase a los creadores a desarrollar una visión paralela a la que se había propuesto desde el Estado.

Cuando finalizó la sociedad Mont-Orendáin, en 1949, el museógrafo Fernando Gamboa y la comisión integrada por el jefe del Departamento de Artes Plásticas, el director de la Escuela de Pintura Escultura y Grabado, el director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el presidente de la Asociación de Críticos e Investigadores de las Artes Plásticas decidieron que sería ese mismo lugar el espacio para que se abriera el Salón de la Plástica Mexicana, que beneficiaría, por medio de la venta de obras de arte, a los artistas mexicanos que fuesen aceptados por dicha comisión.⁴

Por lo general la configuración del espacio galerístico mexicano (a excepción de la Galería Mont-Orendáin y de la GAM) obedecía más a las necesidades de propaganda del Estado, las cuales se manifestaban en el esquema de sacralización de “templo” o “salón de enseñanza” de los valores sociales y cívicos del poder federal. Lo que en Estados Unidos era el mercado y la especulación económica, al proponer nuevos modelos de exhibición y producción artística mediante la promoción de colecciones particulares de un Estado liberal, en México fue la promoción de una ideología nacionalista que determinó, con su influencia, la narrativa formal de los artistas del periodo posrevolucionario, y constriñó, por mucho, la identificación de la práctica artística local como una glosa social y partidista que restó importancia pública a las exploraciones de los lenguajes y formatos de la vanguardia local de la primera mitad del siglo xx.

Por su parte, el problema del espacio museal en este contexto es que se comportó como un mecanismo para “blanquear el pasado”, el cual, al mismo tiempo, intentaba controlar

⁴ Los artistas que comenzaron en este proyecto, según el texto de Raquel Tibol “Homenaje a los miembros fundadores”, escrito para el *Catálogo conmemorativo de los 25 años del Salón de la Plástica Mexicana*, en 1974, son los siguientes: Ignacio Aguirre, David Alfaro Siqueiros, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Dr. Atl, Abelardo Ávila, Angelina Beloff, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Celia Calderón, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado, Erasto Cortés Juárez, Olga Costa, Dolores Cueto, Germán Cueto, Gonzalo de la Paz Pérez, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, Arturo García Bustos, Jorge González Camarena, Jesús Guerrero Galván, Xavier Guerrero, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Amador Lugo, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Gustavo Montoya, Francisco Mora, Nicolás Moreno, Nefero, Luis Nishizawa, Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, Carlos Orozco Romero, Luis Ortiz Monasterio, Feliciano Peña, Fanny Rabel, Everardo Ramírez, Jesús Reyes Ferreira, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Antonio Ruiz, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, Héctor Xavier, Desiderio Hernández Xochitiotzin y Alfredo Zalce.

el futuro recurriendo a formas de poder, con la intención de proponer maneras de narrar trascendentales; sin embargo, al referirse a los principios trascendentales, estos modelos explican que su espectro de relación simbólica señala, por definición, a otro mundo, mas no a éste. Si bien en México no hubo una especialización en el diseño del espacio museográfico hasta después de los años sesenta, podemos aventurarnos a decir que los límites del espacio galerístico no eran exclusivamente espaciales, y las exploraciones formales de muchos de los artistas de la primera mitad del siglo pasado en México no estaban vinculadas con el interés de transgredir el espacio de significación y recepción de los dispositivos de exhibición. Por mucho, el interés —al parecer— fue sacralizarlo y formar parte de éste para obtener reconocimiento en el futuro.



La disonancia de El Eco

Mathias Goeritz llegó a México en 1948 proveniente de España, invitado por el ingeniero Ignacio Díaz Morales. Residió en Guadalajara, Jalisco, donde empezó a trabajar en la Escuela de Arquitectura, impartiendo el curso de Educación Visual, por medio del cual llamó la atención en la escena cultural local. Fue en ese contexto donde conoció al ingeniero Luis Barragán y al pintor Jesús Reyes Ferreira, con quienes en los siguientes años realizó varios proyectos de relevancia para la historia del arte y la arquitectura mexicanas, como las *Torres de Satélite* y el Convento de las Capuchinas en Tlalpan.

En una exposición de sus pinturas y esculturas en la Galería de Arte Mexicano, en 1949, Mathias Goeritz conoció a Daniel Mont. En el contexto de esa inauguración fue que Mont realizó uno de los ofrecimientos más arriesgados y singulares para la carrera del artista de origen alemán. Según lo que Goeritz refiere en diferentes relatos, Daniel Mont se acercó a ofrecerle un terreno en las calles de Sullivan, en la Ciudad de México, y una cuadrilla de trabajadores para que hiciera "lo que le diera la gana".¹ Goeritz replicó que él no era

¹ "¿Arquitectura Emocional?", en *Arquitectura*, México, núm. 8-9, mayo-junio de 1960, pp. 17-22.

arquitecto y que eso sería un problema, a lo cual Mont respondió que justo era esa la razón por lo cual quería que fuese él quien llevase a cabo tan especial empresa. De la función de ese espacio hablarían después. Tiempo más tarde, tras un sinnúmero de pláticas alrededor de este proyecto, nació la idea de realizar un museo experimental que empezara sus actividades, o experimentos, a partir de la obra arquitectónica de su propio edificio. Para Mathias, eran de particular interés las obras arquitectónicas donde pudiesen confluír todas las artes, por ser historiador del arte; la idea de un santuario para la creación artística fue una constante en la concepción del proyecto. Le interesaban las catedrales, pagodas y mezquitas, lugares donde el espacio arquitectónico dejaba suceder a otras manifestaciones artísticas en tiempo presente, donde la pintura del sitio se podía reinterpretar con las voces de los coros y la danza iba acorde con la configuración del espacio, a diferencia de un foro o un teatro. Goeritz decidió entonces realizar el Museo Experimental el Eco. El nombre correspondía a la intención de que fuese un espacio que sirviera como lugar de resonancia para la expresión artística de su tiempo.

Comenzó con una serie de dibujos que llamó *ideogramas*, una suerte de ejercicios que le permitieron visualizar el espacio que iba a construir. Al no ser arquitecto, Goeritz decidió generar un sistema propio de construcción y planeación que lo ayudara a comprender esa obra, no como un edificio, sino como una escultura habitable; esta diferencia aclararía en el futuro por qué Goeritz y Mont nunca quisieron entender ese lugar como una sala de exposiciones convencionales, ni como un salón aséptico de museo. Todo estaría

Alfonso Soto Soria y Mathias Goeritz, reproduciendo un dibujo de Henry Moore en formato de mural, en 1953. Fotografía sin crédito, Archivo CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz.



relacionado de tal manera que, según palabras de Goeritz, el lugar tuviera “la emoción” como principal función.²

² El doctor Daniel Garza Usabiaga ha propuesto vincular, en sus investigaciones, el término *arquitectura emocional* con la idea en torno a lo “sublime” desarrollada por Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), la cual nos ayuda a profundizar la diferencia en la concepción de museo de Goeritz y Mont, que se relaciona más con la intención de generar la experiencia del asombro, lo cual también podría entenderse como misterio.

Empezó la obra levantando muros que separaron el terreno de la imagen urbana de la ciudad; con esto, se generó un patio interior donde todo lo que pudiera verse fuese una torre que señalaría el lugar donde la creación artística sucedería. El pasillo, que constituía la entrada principal del recinto, se cerraba conforme se iba avanzando por el corredor, debido a la inclinación e irregularidad de la planta arquitectónica, elemento distintivo de esa arquitectura, que en todo momento trató de evitar los ángulos de 90 grados para crear

un juego más atrevido en el espacio, así como perspectivas y efectos de monumentalidad en una área reducida. Se trataba de un intento de apelar a la experiencia derivada del tránsito del visitante, que se distanció de las tendencias funcionalistas de la época, las cuales restringían a un uso específico la interacción con el espacio arquitectónico.

Goeritz introdujo una escultura de metal que identificó como “estructura base”, la cual representaba una serpiente. Ésta ayudaría a darle escala al patio y serviría de marco para el ballet que se presentaría en el lugar. Dicha serpiente fue motivo de reflexiones muy amplias y, al igual que otros elementos del museo, en el futuro formaría parte del legado modernista del país: años después, la estructura de la serpiente se convertiría en el logotipo del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.³

Al igual que un constructor de catedrales, Goeritz invitó a otros creadores a sumarse al proyecto para ampliar su ejercicio y no tener completo control del resultado final. Invitó a artistas con mayor experiencia que él, a los cuales admiraba profundamente; tal es el caso del escultor y pintor Germán Cueto, quien había participado antes en movimientos de vanguardia y experimentación, como el llamado Movimiento Estridentista, uno de los más importantes de México tanto en artes plásticas como en literatura y activismo político. Cueto propuso, para los pasillos que conducían hacia una pequeña sala en la parte superior del lugar, un par de *esculto-pinturas*, que es como denominaron a unos relieves sobre material pétreo que funcionaban como prominencias adosadas a los muros.

³ El Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México se inauguró hasta 1964.

La única condición que Daniel Mont le impuso a Goeritz en el proyecto fue la creación de un bar, un lugar donde las personas asistentes pudieran encontrarse; para ir y venir de la convivencia social a la emancipación estética. Los juegos de luz y sombra en el espacio corresponderían a la disposición de los muros interiores y a su vestibulación. Para la creación del bar, Goeritz invitó a otro personaje relevante de la escena cultural del momento que, al igual que Cueto, con su sola presencia significaría otro punto de partida, más cercano a la abstracción. Fue a Carlos Mérida a quien dieron el encargo de realizar una intervención en los muros del bar con una cenefa geométrica que representaba peces y rostros que se perdían entre triángulos y trapecios de madera policromada, los cuales fueron adosados a los muros para darle movimiento a la envolvente lineal y rugosa de las paredes del bar de El Eco. Mérida supo perfectamente qué hacer, pues varios años antes ya había realizado proyectos importantes para ampliar la experiencia arquitectónica, reconfigurando geoméricamente motivos de la cultura mexicana, sin llegar a las representaciones apolíneas de Diego Rivera. Mérida siempre entendió, al igual que Goeritz, que las culturas madres en Latinoamérica estaban más relacionadas con la geometría de las imágenes y la abstracción del mundo, que lo que se entendió después en las vanguardias europeas.

Goeritz había decidido, junto con Mont, que todas las superficies del lugar tuvieran una textura rugosa, elemento que conceptualmente lo separara de los grandes salones de pintura y, al mismo tiempo, lo relacionara con los muros hechos de estuco que tanto lo habían sorprendido en su visita a Teotihuacan en 1948.



En efecto, Mathias Goeritz había realizado un proyecto con Daniel Mont que mucho se distanciaba de la idea de conservación de una colección o de la custodia de un acervo: El Eco había sido construido para que otros artistas lo ocuparan y las obras que acompañaron a su apertura se concibieron como dispositivos para provocar la emoción esperada en el espectador, pero nunca como elementos autónomos y, probablemente, no permanentes; según Goeritz, esto relacionaría al museo con obras de la Antigüedad, donde el objetivo principal fue el engrandecimiento de una comunidad por medio de sus obras con un fin común: la idea de pensar en tal lugar como un sitio de encuentro entre seres humanos.

El Museo Experimental el Eco se inauguró el 7 de septiembre de 1953, con una gran expectativa por parte de sus invitados. Se presentó un ballet dirigido por Walter Nicks, con música

Ballet de Walter Nicks durante la inauguración del Museo Experimental el Eco en 1953. Fotografía sin crédito, Archivo CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz.

de Lan Adomian, y esculturas de madera en pequeño formato creadas por Goeritz y talladas por el maestro Romualdo de la Cruz, en Guadalajara. En su primer mes, el recinto acogió a diferentes personajes relevantes de la cultura nacional e internacional, y ofreció a sus asistentes desde conciertos y exposiciones de arte, hasta rituales tribales que tanto atraían el gusto de Daniel Mont.

El 26 de octubre de 1953 Daniel Mont murió a causa de un paro cardíaco. Después de esa fecha todo el proyecto relacionado con el museo experimental se desvaneció, tras perder al corazón de la operación en tan temprano momento. Goeritz publicó en 1954 el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, como una suerte de justificación para todos aquellos que cuestionaron el proyecto durante ese año y que nunca entendieron las intenciones de tan misterioso lugar.

El Eco no tuvo la vida que se esperaba y cambió de rumbo en diferentes ocasiones: se convirtió en restaurante, en cabaret; se sabe que fue el primer bar gay de la ciudad y, después, lo rentó la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por iniciativa del maestro Héctor Azar, y en sus espacios vio nacer al Centro Universitario de Teatro (CUT). Más adelante fue tomado por un grupo de activistas que estuvieron en el lugar durante los siguientes 25 años, y cuando el Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA) se separó por una pelea de sus líderes, el lugar se convirtió en El Tecolote, un centro de eventos diversos, donde la oferta cultural se relacionaba más con la propaganda política y el rock urbano. A finales de los años noventa, el lugar cayó en abandono. En todos esos años, Goeritz nunca pudo hacer nada por



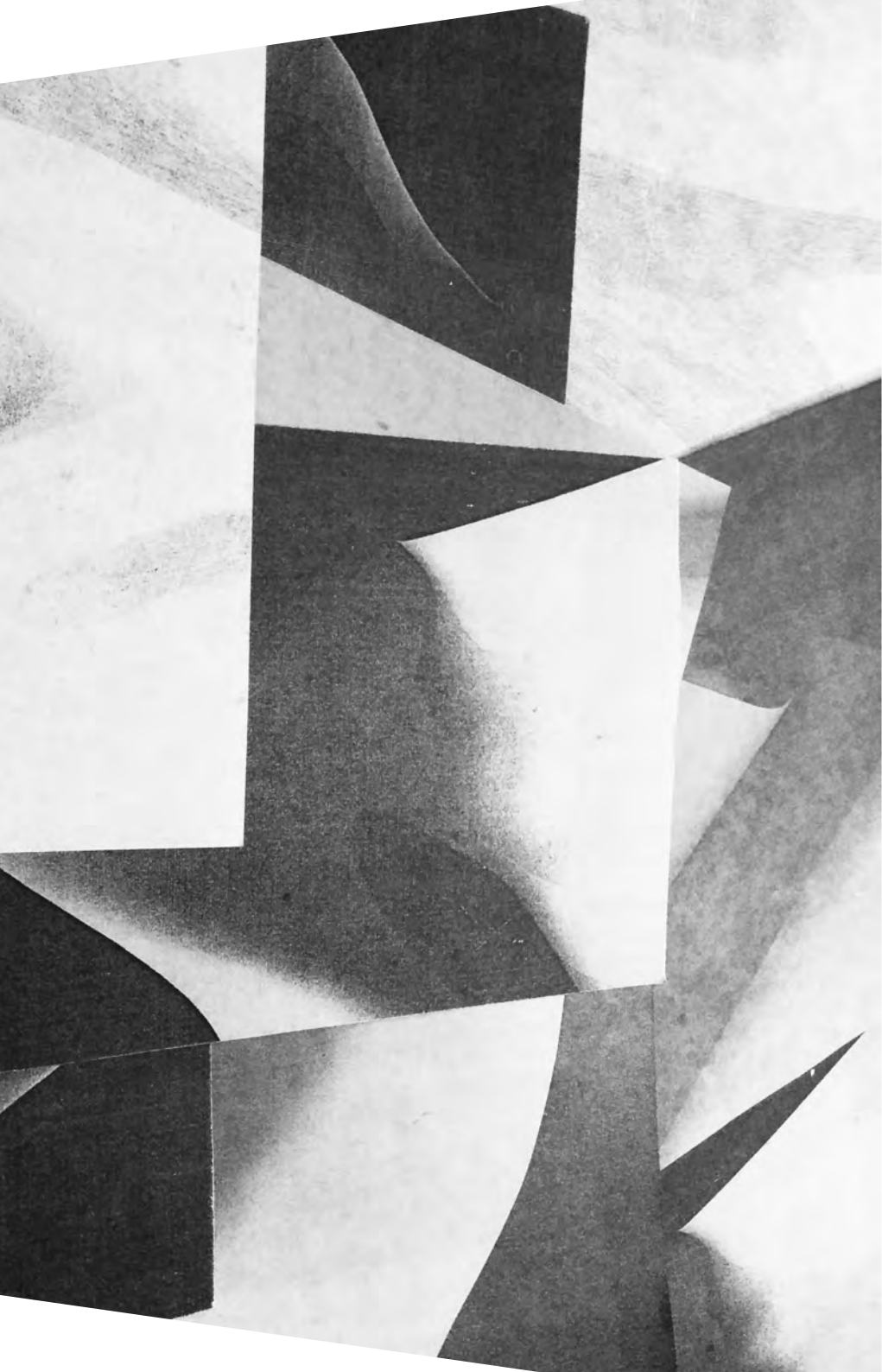
El restaurante El Eco, 1955.
Fotografía anónima.

el proyecto que, para él, había modificado para siempre su forma de hacer arte, y que influyera en otros trabajos subsecuentes, entre los que se destacan las *Torres de Satélite*, la *Ruta de la amistad*, el *Espacio escultórico* de la UNAM y el *Laberinto de Jerusalén*.

En 2004 el lugar fue recuperado por la UNAM para su restauración, luego de haber gestionado su rescate, pues se hallaba a punto de ser demolido por sus últimos dueños para construir un estacionamiento. El 7 de septiembre de 2005, 52 años después de su inauguración original, el Museo Experimental el Eco reabrió sus puertas con la vocación original de sus creadores, para ser espacio de resonancia de los artistas de su tiempo, dejando en la escena la pregunta de si la experimentación en el arte implica un distanciamiento de la idea del objeto terminado y, por ende, de su consumo como producto o valor de intercambio económico. El Museo Experimental el Eco es un proyecto que apenas en el comienzo del siglo XXI está realizando las líneas de acción para las

cuales fue erigido; el tiempo y sus actuales intérpretes darán cuenta de cómo es habitar y vivir dentro de una escultura habitable y de cómo la *arquitectura emocional* materializada por Goeritz repercute o no en los modelos de producción artística del futuro dentro de su escena.

Paradójicamente, en la actualidad podría hablarse de El Eco como un espacio que recupera la esencia del periodo modernista en México y podría afirmarse que sus espacios de exhibición —que en ningún momento se han conducido de manera estricta como *cubo blanco*— comulgan con las exploraciones de los lenguajes formales de la narrativa que la vanguardia heredó de los años cincuenta como producto estético. Esto es contrario al espacio controlado, sin sombras, aséptico y artificial de las salas de museos contemporáneos, que hoy día destinan sus esfuerzos a la tecnología de la estética, aplicada a la certera lectura y visualización del hecho artístico. Lo que se puede decir de El Eco en este momento (al igual que de otros espacios hermanos, en lo que toca a la institución, por su carácter universitario) es que se encuentra en un época de oportunidad para poder ampliar el interés de las prácticas culturales en las que concurre, si se mantiene y se procura principalmente como un sitio de situaciones y producción efímera y sito-específica, como ha venido ocurriendo desde 2005. El Eco puede alcanzar disonancias amplias en el campo al que pertenece, generando distancias creativas respecto de nuestro presente inmediato, ampliando los caminos de reflexión de nuestra Mnemósine como un acto colectivo y dramático por su carácter de producción *museal transitoria*, porque quizá, después de todo, lo único que podemos conservar es lo que alimentamos en nuestra memoria.



Una modernidad disociada

¿Qué encontraba de fascinante Charles Baudelaire en los infiernos representados por Eugène Delacroix? Quizás el drama de Dante y Virgilio en un mismo lienzo, admirando la desgracia y la hecatombe del mundo —de todos los mundos— como una *experiencia del tiempo* que no puede entenderse desde otra perspectiva que no sea la emocional. O quizá le fascinaba la sensación de superioridad que genera la representación de la salvación de los personajes conducidos por Caronte, abriéndose paso entre la muchedumbre que se abalanza alrededor de su barca, provocando la sorpresa de los espectadores del salón en 1846, como si fuesen parte de los condenados a la oscuridad eterna. El deleite de la finitud y lo sublime de presenciar al mundo de los muertos es tal vez la conciencia de la humanidad representada con la imagen de Dante, que se aterroriza con la desgracia de los condenados, pero a su vez agradece ser el iluminado en el mundo de las tinieblas. Para Baudelaire, podía considerarse “moderno” alguien que daba forma al “instante fugaz detonando la experiencia de uno mismo y de los demás con sus acciones en un instante sucesivo”, generando abismos en lo cotidiano.¹

1 Referente a la definición del término “moderno” de Félix de Azúa, dentro de su *Diccionario de las Artes*, Planeta, 1999.

Tal consideración presume que hay un *campo de recepción* para la pertinencia de dicho término, el cual aglutina las formas de experiencia vital de las sociedades en transformación continua, lo que podemos identificar como *modernidad*.²

Para el filósofo Marshall Berman la modernidad puede entenderse como unidad paradójica, *unidad de la desunión* que arrojó a todos los hombres a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, al renegar y añorar situaciones del pasado como un acto superlativo. Esta paradoja distingue a la modernidad del siglo xx de otros momentos de la historia de la humanidad, y la destaca en virtud de su ansiedad por definir una fatalidad que justificara preguntas en el presente, y abstraiera sus formas, concluyendo sus relatos en narrativas que sugieren el predominio del inconsciente sobre nuestros actos, al exacerbar los contrastes de la humanidad en una dualidad que podía representar al mundo, no sólo en mitos, sino también en sucesos y ficciones. Ya no eran Dante y Virgilio arrastrados por Caronte, ahora podía ser Jane secuestrada por el sonámbulo Cesare, bajo la voluntad del Dr. Caligari. Esta representación de la angustia moderna concebida por Robert Wiene en 1920, en una película titulada *El gabinete del doctor Caligari*, propone una atmósfera expresionista, definida por el contraste de su paisaje urbano y rural, que se funde en formas irregulares y en claroscuro, las cuales manifiestan la tensión entre un mundo tradicional y otro consumido por una perversión psiquiátrica personificada por Caligari. La idea de esta película, concebida por sus guionistas, de imaginar a un sonámbulo inducido para cometer crímenes, era la denuncia del proceder

2 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 1998.

3 En este sentido, la arquitectura emocional buscaba emparentarse con los principios del expresionismo alemán que fijó sus postulados en la alteración de las formas de la naturaleza para poder expresar la subjetividad de los hombres, contraponiéndose de esta manera al pensamiento positivista del siglo XIX.

del Estado alemán durante la guerra. Caligari, entonces, era el equivalente al régimen que indujo a un pueblo dócil a cometer crímenes. Y su momento más álgido fue en la Segunda Guerra Mundial.

El expresionismo alemán, junto a otros movimientos de vanguardia, dio origen a muchas otras reflexiones y formas de comprensión del mundo que suponían a la modernidad como una serie de actitudes del presente, como crítica del pasado, al representar el entorno como una forma maleable y constante, nunca definida en su totalidad. El misterio, el grito y el ataque contra la sociedad industrial fueron el eje de un lenguaje que dio amplitud a las distintas maneras de manifestación de la expresión artística de la modernidad, mediante la sofisticación de su poética.

Uno de los herederos más singulares de las formas poéticas del expresionismo alemán fue Mathias Goeritz con su trabajo escultórico temprano, quien desde la década de los cincuenta desarrolló un lenguaje artístico anclado en formas cargadas de los principios modernistas, adaptando su práctica a una escena cultural mexicana en desarrollo. La llamada *arquitectura emocional* de El Eco constituyó uno de los intentos más significativos en México por sacudir la escena cultural de su tiempo, al proponer un museo que no conservaría ni coleccionaría objetos, sino experiencias derivadas de las situaciones sucedidas en el lugar.³ La representación de ese interés quedó registrado en una sesión fotográfica llevada a cabo por Marianne Gast, donde Goeritz dirige a la bailarina Pilar Pellicer para demostrar las posibilidades multidisciplinares del espacio cultural.



Eugène Delacroix,
Dante y Virgilio en los infiernos,
1822. © RMN (Musée du Louvre)
/Jean-Gilles Berizzi.

Robert Wiene, *El gabinete
del doctor Caligari*, 1920.
Still de la película, fotografía
de Willy Hameister.



El artista es al mismo tiempo el genio y el sonámbulo que secuestran temporalmente a la doncella, pero esta vez a partir de la experiencia significativa del lugar donde se encuentran, en un tiempo y espacio compartidos, donde lo sólido de *la obra* se desvanece en el aire de la situación que generan sus acciones.

El Eco se construye como una escisión en el ámbito de las instituciones culturales que no se resuelve sólo como un proyecto definido por su historia y su relato; se pensó como un organismo vivo debido a las actividades que ahí podrían suceder. El Eco, según palabras de Goeritz, se abrió para ofrecer un lugar a las inquietudes del mundo actual,⁴ donde la integración plástica no fuera comprendida como un programa, sino como un acto natural de la situación espacial-arquitectónica.

⁴ *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* en los anexos de esta publicación establece que: "EL ECO fue abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual".

Pensado como una escultura penetrable, El Eco es una obra que se reescribe cada vez que se interviene y que se habita, de ahí la justificación a la antonimia museo-experimento, en una deliberada búsqueda por definir la conservación de la memoria de la expresión humana y no sólo sus productos.

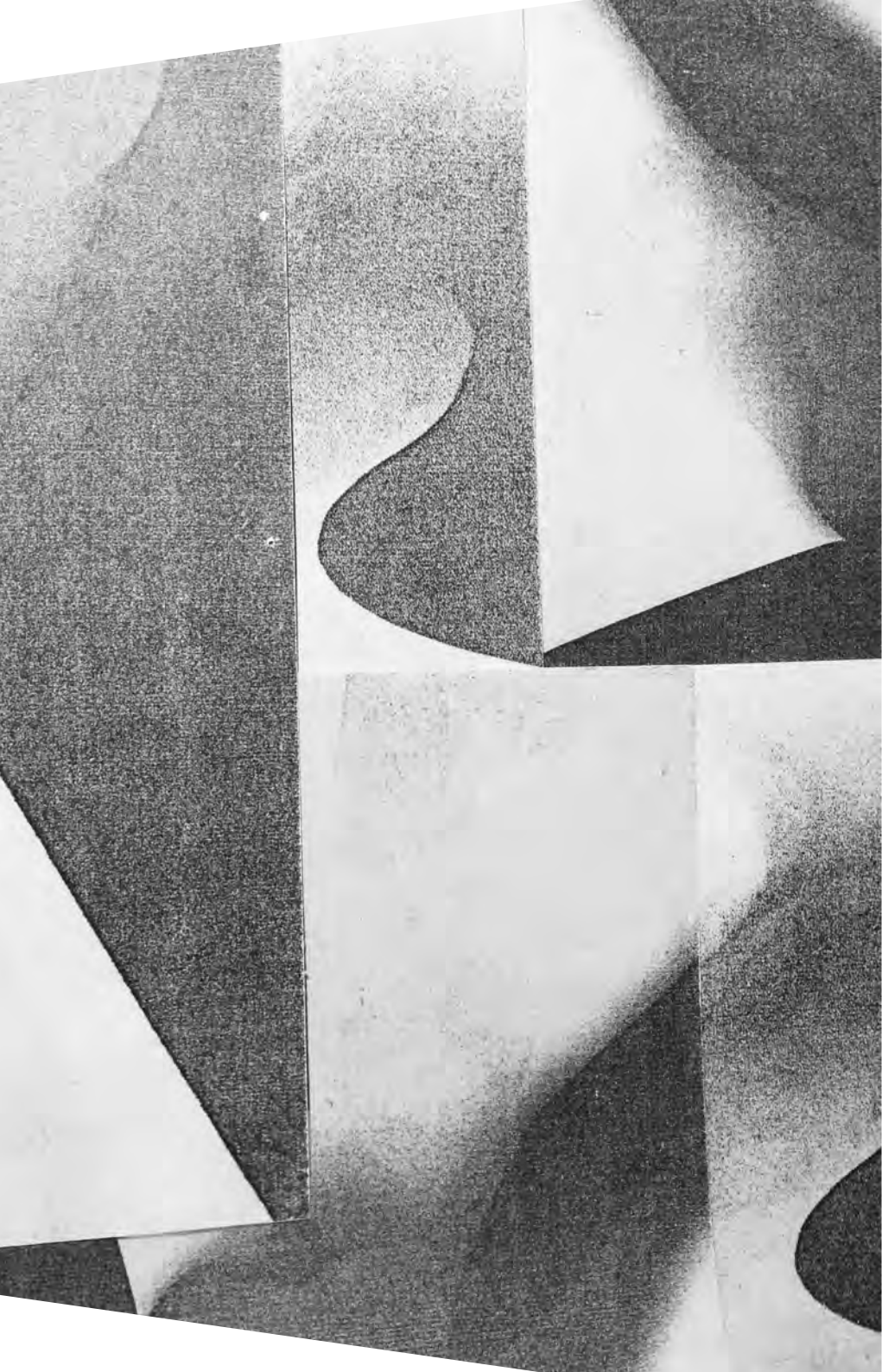
Se erigió sobre un terreno pequeño, con muros que van de los 7 a los 11 metros de altura, y sus líneas angustiadas, justas y fugadas proponen un recorrido dramático no utilitario, que se contrapone con la concepción de espacio aséptico y estable que se reconoce hoy como *culo blanco*. Al emerger como una de las piedras angulares del modernismo en México, El Eco se planteó como una sorpresa, un lugar de encuentro que presenta sus espacios como contenedores de contrastes de luz y oscuridad, siempre

pensando en las circunstancias emotivas del hombre actual, secuestrado en el funcionalismo, en la lógica y utilidad de la arquitectura funcional.

En poco más de 60 años, y como consecuencia de la inesperada muerte temprana de su impulsor, Daniel Mont, el espacio tuvo distintas vidas en función de sus diversos momentos como inmueble encallado en una ciudad como el Distrito Federal. En su última etapa, después de 13 años de desuso (1990-2003) y con el prospecto de convertirse en un estacionamiento, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) promovió su rescate en 2004 y restauró su arquitectura original, devolviéndole su vocación inicial: la búsqueda de la emoción en los hombres vinculadas a prácticas interdisciplinarias del arte. En los últimos 10 años (2005-2015), la escena del arte mexicano ha podido presenciar sus impulsos, siempre en espera de dialogar con nuevos visitantes, transformándolos, llevándolos de la mano como Virgilio lo hizo con Dante, arrastrados por Caronte, mirando a la realidad del oscuro mundo de frente, con la barca abierta para quien quiera subirse y salir temporalmente de las tinieblas, del mundo espectacular que nos consume; un lugar en el cual la emoción no se paga, no se colecciona ni se especula: se experimenta.

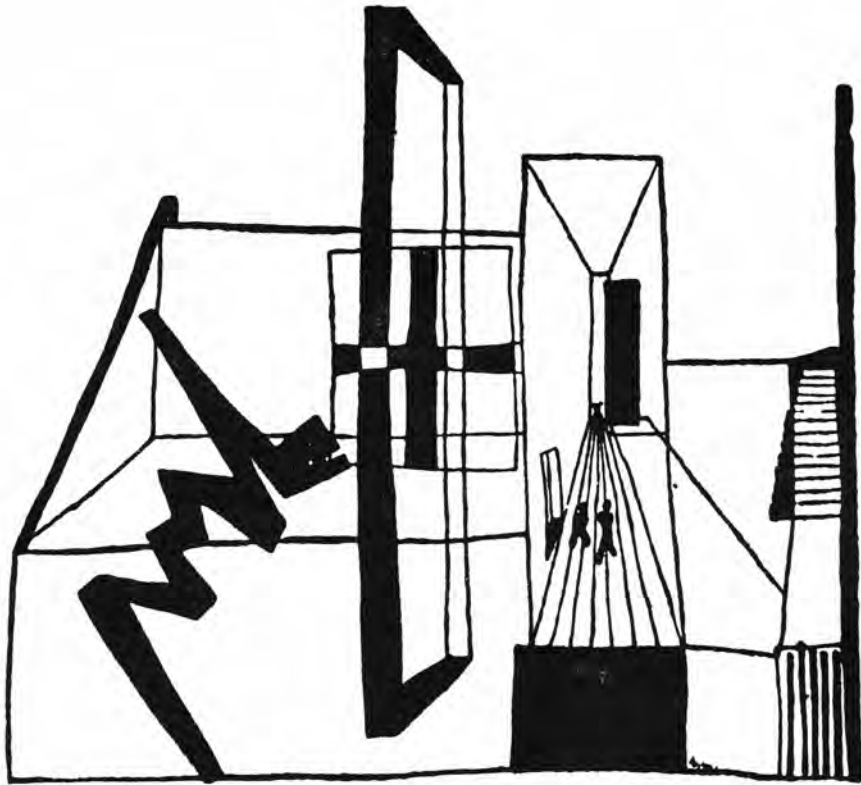
Mathias Goeritz y Pilar Pellicer en El Eco, 1953. Fotografía de Marianne Gast, Archivo Mathias Goeritz de la Dra. Lily S. de Kassner.





Escenarios contingentes o la arquitectura sin fin

¿Cuáles son los orígenes para la búsqueda de la emoción en la arquitectura y en la obra de Mathias Goeritz? Mucho puede elucubrarse al respecto, pero sería un error obviar posibles líneas de relación con procesos, personajes y proyectos que anteceden en la escena internacional al proyecto de El Eco, con respecto a lo que a la reflexión sobre el espacio de exhibición se refiere y en relación con lo que sustenta a la obra de Goeritz como escultura habitable. Es muy sabia y citada la influencia del expresionismo alemán y de los lenguajes vinculados a desarrollos de vanguardia en las artes y el diseño en los modelos de producción de Goeritz, pero es necesario situar a la escena mexicana del arte en relación con otras en lo que concierne a la construcción de museos nacionales. Sin embargo, lejos de entender este proyecto como una *institución abierta*, creada por el deseo de ser un espacio de oferta cultural promovido por intereses comerciales de un empresario, podríamos regresar un par de pasos para descubrir lo que pudo estar detrás de las decisiones de Goeritz para la creación del lugar como dispositivo para la emoción.



Mathias Goeritz, *Ideograma de El Eco*, 1953. Archivo CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz.

1 La investigadora Chus Tudelilla propone este documento en su tesis sobre Mathias Goeritz en España como contrapunto de sus intereses con el arte de vanguardia, antes de conocer a los artistas españoles con los que coincidió en Santillana del Mar.

Si bien Goeritz tuvo como formación la de historiador del arte, con el interés particular de analizar el fenómeno artístico en sus formas clásicas, como consta en su tesis doctoral sobre el trabajo del pintor Ferdinand von Rayski publicada en 1942¹ (*Ferdinand von Rayski und die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts [Ferdinand von Rayski y el arte del siglo XIX]*), se puede también entender su inclinación por conocer movimientos de vanguardia como el expresionismo alemán, resultado de su tránsito por distintas ciudades de Europa y como consecuencia de la repentina negación de los patrones estéticos que promovió el Estado alemán después de la Segunda Guerra Mundial, en razón de su deslinde con dicho régimen. Goeritz no sólo dejó de ser delegado del Consulado alemán por parte del Instituto Alemán de Cultura de Madrid con sede en Tetúan, y profesor del idioma alemán (ca. 1945), sino que también decidió tomar la alternativa del oficio del arte desde la producción como artista, para verter su experiencia como espectador del arte a la par de su producción, y dejar de lado sus primeras influencias y desempeñar actividades diferentes que le permitieron salir de su país.

Para 1948, Mathias Goeritz ya había contraído nupcias con la fotógrafa Marianne Gast, con quien viajó a Altamira para conocer las pinturas rupestres, como parte de una encomienda para documentar con imágenes tan importante patrimonio cultural. Este hecho, a la par de su amistad con los artistas Ángel Ferrant, Ricardo Gullón y Pablo Beltrán de Heredia, cambió sustancialmente la dirección de la mirada de Goeritz sobre el campo del arte y lo hizo redireccionar su concepción plástica a un espectro prehistórico de la forma de representación del mundo,

lo que tuvo como consecuencia una complejidad visual que tomaba como punto de partida la abstracción y la apropiación de formas, igual que otros artistas que en ese momento definían el rumbo del arte pictórico de Europa y habían tomado por asalto las tendencias estéticas de América del Norte, lo cual fue detonado por el flujo de exhibiciones de obras provenientes de la escena artística parisina, enmarcada en exposiciones de arte abstracto de artistas vinculados a los lenguajes que hoy se identifican como las últimas vanguardias en Europa. Mientras, en Estados Unidos, un año antes de que Goeritz, Ferrant, Gullón y Beltrán de Heredia hicieran público el proyecto denominado Escuela de Altamira² en Santillana del Mar, concluía en la ciudad de Nueva York una de las iniciativas galerísticas más significativas para el arte de la época, cuya intención principal fue mostrar al mundo el mayor alcance de la sofisticación de los lenguajes del arte internacional frente a las restricciones de las libertades estéticas ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial en Europa. El proyecto de galería de arte de la coleccionista Peggy Guggenheim en 1947, conocido como *Art of This Century*, presentó diferentes momentos de la expresión artística de su época, al promover durante cinco años la producción de artistas que hoy son símbolo de la historia del arte del siglo xx.

Artistas como Jean Arp, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marx Ernst, Alberto Gironella, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, André Masson, Roberto Matta, Joan Miró, Pablo Picasso, Yves Tanguy, entre otros, habían desplazado su escenario a los horizontes estadounidenses, lo cual representó un aire fresco que generó muchas iniciativas relevantes en la escena neoyorquina.

² El proyecto pedagógico llamado Escuela de Altamira emergió en la comunidad de Santillana del Mar como resultado de una exposición colectiva de obra pictórica. Mathias Goeritz, que años antes había mostrado un particular interés por la pedagogía como un proceso amplio de producción artística paralelo a las técnicas clásicas de la academia del arte, buscaba confrontar conceptos filosóficos con la experiencia obtenida de estudiar movimientos de vanguardia europea, en los que la emoción y el misterio de la forma pudieran devenir en un estado de ánimo que hermanara a los seres humanos desde su experiencia con el hecho artístico. La guerra, que acababa de abatir la tranquilidad de buena parte del mundo, no dejaba más espacio que para las ideas de progreso y modernidad. Los "ismos" y el espíritu de vanguardia se transformaron en deseos humanitarios que mucho colaboraron en la disolución de la condición lineal de la historia del arte. No es raro entonces que aquel proyecto pedagógico, que tenía como una de sus principales misiones la ampliación de los lenguajes, las técnicas y los modelos de representación de la expresión de los artistas de una localidad provincial, sostuviera el lema "Todos los hombres, por fin hermanos, se convierten en artistas". Un sector de la academia percibió el júbilo de varios pintores del lugar por participar en la propuesta de Goeritz y sus camaradas, la cual, en su momento, se consideró un proyecto que revitalizaría la práctica artística local.

³ La descripción arquitectónica del Museo de Arte Moderno, relacionada con la opinión de Brian O'Doherty aparece en el capítulo "Notes on the Gallery Space", del ensayo titulado *Inside in the White Cube*, publicado por primera vez en la revista *Art Forum*, en 1976.

⁴ Fernando Gamboa refiere dicho lema cuando redacta la entrevista que le realizó a Alfred H. Barr en México, publicada el 14 de agosto de 1942 en la revista *Tiempo*.

Todos ellos expusieron su trabajo en la galería de Guggenheim que, con una singular propuesta para presentar la obra de los artistas, configuró uno de los momentos más importantes de la historia del arte de la zona. Este proyecto contrastaba con las líneas conceptuales y arquitectónicas que en ese periodo estaban reconfigurando la misión del Museo de Arte Moderno (MoMA), también en Nueva York, cuya posición se oponía a los discursos de presentación del hecho artístico orientados a la revisión analítica del suceso plástico, que se traducían en una arquitectura aséptica y blanqueada con luz cenital—consecuente con la filosofía de su entonces director Alfred H. Barr—dirigida a visibilizar trabajos artísticos mediante su deconstrucción. La obra de arte se distinguía de la arquitectura y situaba al museo como una suerte de cámara de conservación, sin sombras, blanco, limpio, artificial, enfocado, de esa manera, a la función del espacio arquitectónico por completo, hacia la tecnología de la estética.³ Barr creía que el museo de arte debía ser un espacio de concentración de los lenguajes de su tiempo, que pudiese estar al servicio de la sociedad en general para promover su inclusión en los acontecimientos más relevantes, y cuyo lema de instrucción pedagógica sería: "Capacitar al pueblo para que pueda enfrentarse con la civilización contemporánea".⁴

Peggy Guggenheim, por su parte, había traducido sus inquietudes por el arte en una posición que contrastaba con la de Barr, al invertir parte del dinero de su herencia en coleccionar arte y promover una galería de vanguardia, ubicada en el número 30 de la calle 57 de Manhattan. Para ese proyecto,



Biblioteca de pintura, en *Art of This Century*, 1942. © 2017 Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation, Viena.

Guggenheim convocó al escenógrafo, escultor y arquitecto de origen austriaco Frederick Kiesler,⁵ quien recibió la encomienda de transformar el espacio comercial —donde antes había una sastrería— en un espacio singular de exhibición de arte. Kiesler partió de una idea particular del concepto de *unidad*, traduciendo el diseño espacial del proyecto en una reflexión social sobre la “conciencia emotiva” de los seres humanos frente a su entorno cotidiano, con la intención de restituir el acto de ver de las personas como un hecho que se vincula con la acción humilde de recibir y aceptar la visión de los demás. Esta posición contrasta claramente con la idea de la instrucción educativa de Barr, si se considera que el espacio que diseñó Kiesler afectaba por completo a las obras expuestas,

⁵ Frederick John Kiesler (Imperio austro-húngaro, 22 de septiembre de 1890-Nueva York, 27 de diciembre de 1965). Diseñador teatral, artista, teórico y arquitecto. A partir de 1908-1909 estudió en la Technische Hochschule, y de 1910 a 1912 asistió a clases de pintura y grabado en la Akademie der Künste Bildenden, en Viena. Kiesler fue productor

Frederick Kiesler en la sala surrealista de *Art of This Century*, en 1942. Fotografía de Berenice Abbott. © 2017 Austrian Frederick and Lilian Kiesler Private Foundation, Viena.



presentadas a partir de un dispositivo escenográfico que deformaba la arquitectura en el lugar y separaba las obras de los artistas de las paredes y del piso, para trastornar continuamente la manera convencional de exhibirlas, de modo que los visitantes no serían sólo espectadores, como en el caso del museo, sino que también participarían en experiencias en tiempo presente, en una atmósfera diseñada ex profeso para vincular la expresión artística con la experiencia espacial del tránsito en el sitio, intentando con ello lograr de nuevo la unidad entre la experiencia de la imagen y la experiencia de la realidad en los hombres como una misma cosa, y así recuperar la emotividad que, según Kiesler, pudo haber experimentado el hombre primitivo. Kiesler dividió el espacio en diferentes áreas en función de las necesidades de la colección de Guggenheim, entre las cuales se contemplaron: una sala para arte abstracto, una para arte surrealista, otra para arte cinético y una con iluminación natural, concebida como biblioteca de pintura;

asimismo, se diseñó específicamente un sistema de exposición para cada segmento del espacio.⁶

La pretensión de la mancuerna de Guggenheim-Kiesler iba más allá de la sola exhibición de obra artística: contemplaba la creación de un espacio de recreación estética e intercambio social en varios niveles, lo que daría como resultado un lugar de encuentro singular y atractivo para la escena de la época, al proponer un uso más amplio del espacio de exhibición de arte y trastocar el aura del objeto artístico que durante siglos se había construido del fenómeno en Occidente. Todo esto sobre la base de ampliar los posibles usos de la arquitectura en un sentido conceptualmente distante de lo que se había propuesto hasta ese momento en el campo museográfico.

¿De dónde provienen las inquietudes visionarias sobre la relación extendida del hombre con el espacio y cuáles han sido sus consecuencias? En 1925, en el marco de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en 1925 en París, Frederick Kiesler tuvo a su cargo la instalación del pabellón austriaco, donde expuso por primera vez su idea de “la ciudad en el espacio” (*Raumstadt*), que seguía las líneas ideológicas desarrolladas por el grupo holandés De Stijl y ampliaba las problemáticas sobre el estudio del espacio, su diseño y manipulación en relación con las artes, como conocimiento aplicado en la vida cotidiana. Kiesler propuso diferentes aproximaciones en sus proyectos de diseño arquitectónico y escenográfico, con los conceptos: *correlación*, *correalismo* y *biotecnia*,⁷ y la intención de extender su idea sobre el *dinamismo*, el *infinito* y la *continuidad* en

6 En sus notas para el diseño de la galería, Kiesler puso énfasis en los diferentes aspectos que consideró clave para la construcción del proyecto: 1. Sobre la movilidad de las instalaciones museográficas y sus posibilidades según la exhibición; 2. La sistematización de los métodos de montaje como un modelo de exhibición específica que promovía la economía de recursos; 3. La “coordinación espacial” mediante un dispositivo de montaje que permitía que la obra bidimensional y tridimensional fusionara sus cualidades en un mismo espacio, interviniendo el sitio de manera diferente a la lógica del salón y, con ello, promover un tipo de experiencia sensorial-ambiental y menos monográfica; 4. La interpretación del espacio de exhibición a partir del diseño de la iluminación, similar al diseño de una puesta en escena, ya que finalmente la construcción de una atmósfera depende, en mucho, de su iluminación; 5. Promover diferentes formas de uso de las salas de exhibición, en este caso, también como archivo en un sentido figurado, al destinar una sala de la galería como biblioteca o sala de consulta de pinturas, donde los visitantes podrían ver la obra que les interesara en detalle, sentados o de pie, con la posibilidad de intercambiar piezas de lugar, y con una proximidad nunca antes vista con la obra; 6. El diseño de mobiliario, para evitar la fatiga de las personas al visitar el lugar, estaba formado por tres tipos de diseños de asientos que le daban al espacio una dimensión doméstica y permitían a los artistas modificar la estructura interna del lugar y provocar zonas de relación personal distintas a las de los museos, sobre todo en los eventos de apertura de cada exposición; 7. En los tres diseños de asientos

también podía servir como mampara para obra de caballete y, de esa manera, se contemplaba economizar los costos de futuros montajes de la galería; 7. En una de las salas del proyecto, la que fue denominada como galería surrealista, se procuró romper con el carácter plano de las paredes, adaptando una serie de brazos metálicos para sujetar los cuadros que se fueran a exhibir y, con ello, tener la posibilidad de inclinar las piezas al gusto de los espectadores para su contemplación de pie o sentados, según fuese el caso, de manera que la exhibición de las piezas se acomodaba a la posición y corporeidad de los visitantes; además se contempló un juego de iluminación que integraba a la lectura de las piezas, el fondo de las paredes, las cuales generaban diferentes juegos de luz y sombras con las piezas, comportándose de forma lúdica con cada propuesta; 8. En la zona destinada a presentar proyectos de arte abstracto se colocaron columnas de suspensión, que consistían en un sistema museográfico a partir de sensores, el cual permitía sujetar la obra en el espacio, duplicando el área de exhibición y los posibles juegos de relación formal entre las piezas que ahí se presentaban, además de ofrecer la posibilidad de cambiar su ordenamiento en cada proyecto museográfico, contemplando un sinfín de combinaciones de montaje y, por último, 9. En la cuarta sala de la galería había un sistema rotativo en espiral, que proponía mostrar obra bidimensional al gusto del visitante, automatizando la presentación de la obra y, al mismo tiempo, ampliando el número de obras para exponer en un mismo lugar, sin la necesidad de sacralizar la relación obra-espectador. Este último dispositivo provocó una serie muy amplia de revisiones de trabajos, que tenían como

su obra. Su obsesión por el diseño del espacio, derivado del estudio de las escalas y del tiempo relacionado con el diseño ambiental, le dieron la posibilidad de transformar su propuesta, porque la forma de sus proyectos no obedecía a un desarrollo formal derivado de una evolución de vanguardia estética, sino de procesos de integración interdisciplinaria en muchos de los aspectos que conciernen a un uso multimodal del espacio arquitectónico, como un pensamiento relacionado con la transitoriedad de sus habitantes. Tales inquietudes se materializaron en el diseño utópico de la *Endless House*, proyecto que empezó su realización desde la época de los años veinte (con múltiples versiones) y que se presentó en público como propuesta hasta 1964, en la célebre exposición de arquitectura titulada “Environmental Sculpture”, realizada en el MOMA de Nueva York por el arquitecto Philip Johnson, quien años antes fundó el Departamento de Arquitectura y Diseño en esa misma institución.

Años antes, cuando Kiesler acuñó por primera vez el concepto de *Endless*—vinculado al diseño de otros proyectos para exponer al mundo sus inquietudes en la arquitectura, la ciencia y el arte, hacía referencia a la posibilidad de afectación de sus obras, entendidas como un enunciado inacabado—, lo cual coincidía con la posición *duchampeana* de la producción “definitivamente inacabada del arte” y, al mismo tiempo, posicionaba, en la escena artística y arquitectónica, un nuevo uso para el espacio de exhibición del arte paralelo a las exploraciones espaciales que los movimientos de vanguardia habían ejecutado con anterioridad. Cuando Kiesler advierte la paradoja que contiene al desarrollo de la arquitectura en sus formas constructivas, debido a su funcionalidad, trata de compensar

esa constante de la época, al preocuparse de manera integral por la función utilitaria de la arquitectura como tema central de la disminución de la capacidad artística de ser una solución espacial real. Esto dio como resultado alternativas distintas a sus contemporáneos en lo que a diseño de las formas compete. Kiesler idea entonces el concepto de la *psicofunción* en la arquitectura, derivado de la siguiente premisa, que él mismo describió así: "Sólo la función y la eficiencia pueden no crear obras de arte. La psicofunción es ese suplemento más allá de la eficacia que puede convertir una solución funcional en arte". Lo anterior también precisa que se potencien los valores materiales que se encuentran en la arquitectura y que, al final, son los que afectan la percepción de los hombres al habitarla: valores de escala, color, textura, peso, masa, iluminación, etc., vinculados con la razón de ser de los espacios diseñados. Durante años, Kiesler especuló sobre el espacio interior de su *Endless House* con la intención de crear un espacio fluido y continuo, sin muros divisorios interiores, pensando en la posibilidad de extender el uso y función de las áreas de manera orgánica al tiempo de vida de sus habitantes, al igual que un ser vivo en sí mismo, simbiótico con sus habitantes.

Lo singular de revisar el proyecto de Guggenheim y Kiesler para notar una posible influencia en El Eco es espejear ambos ejemplos como proyectos que suceden de manera similar en su génesis. *Art of This Century* surge a partir del encargo de transformación de un local comercial por parte de una coleccionista, y mediante ello se pudo dar una revolución en cuanto a los escenarios de visibilidad y concepción del arte de la época, al combinar intereses comerciales con aquellos de

referencia para la activación de dicha maquinaria museográfica la presentación de una serie de trabajos de Paul Klee y, subsecuentemente, de la obra de Marcel Duchamp.

7 Javier Maderuelo Raso, en su investigación sobre la "idea del espacio" (*La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, 2008, p. 61) propone la relación de Kiesler con la *correlación* consecuente con la idea de continuidad del *tiempo-espacio*, al describir este principio como la columna vertebral de su pensamiento en lo que respecta a sus proyectos arquitectónicos. Según Maderuelo, Kiesler definía la *correlación* como cualquier relación significativa entre las ideas, los objetos, las personas o los espacios; *correalism* (*correalismo*) como la exploración en la dinámica de la interacción continua entre el hombre y los ambientes naturales y tecnológicos; mientras que *biotecnía* lo define como la aplicación del conocimiento del *correalismo* a los problemas específicos de la arquitectura.



vanguardia legítima, en el desarrollo de las plataformas donde pueden suceder las derivas sociales que el fenómeno provoca en sus distintos ámbitos. Las ideas de lo *inacabado* y de la posibilidad de lo *infinito* en los proyectos arquitectónicos y escultóricos de Kiesler coinciden con las líneas expresadas por Goeritz acerca de la posibilidad de detonar experiencias netamente "humanas" en la arquitectura, señalando la *emoción* como una nueva premisa para la concepción arquitectónica. La *emoción*, como una sustancia que vincularía entonces la obra arquitectónica con quienes la habitaran temporalmente, y no como un valor desarrollado por el arquitecto para sus usuarios

—en este sentido se entiende la *arquitectura emocional* de Goeritz—, es un enunciado que se diferencia de los proyectos arquitectónicos de su época, sobre todo en el uso y función de los espacios que suceden dentro de El Eco; éstos no provienen de la búsqueda de efectos estéticos del ambiente para hacer una postal, ni de una coloración decorativa del lugar. La *emoción* de la cual habla Goeritz coincide con el uso en tiempo presente del sitio, más allá de su conservación física. Las catedrales góticas no son magnánimas sólo porque son formalmente impresionantes,⁸ lo son porque siguen siendo lugares rituales y siguen habitadas de la manera en que fueron concebidas, con las mismas premisas, evolucionando a la par de la razón y el pensamiento de sus visitantes, así como del tiempo de sus materiales. En su texto *Sobre la libertad de creación*⁹ Goeritz afirma:

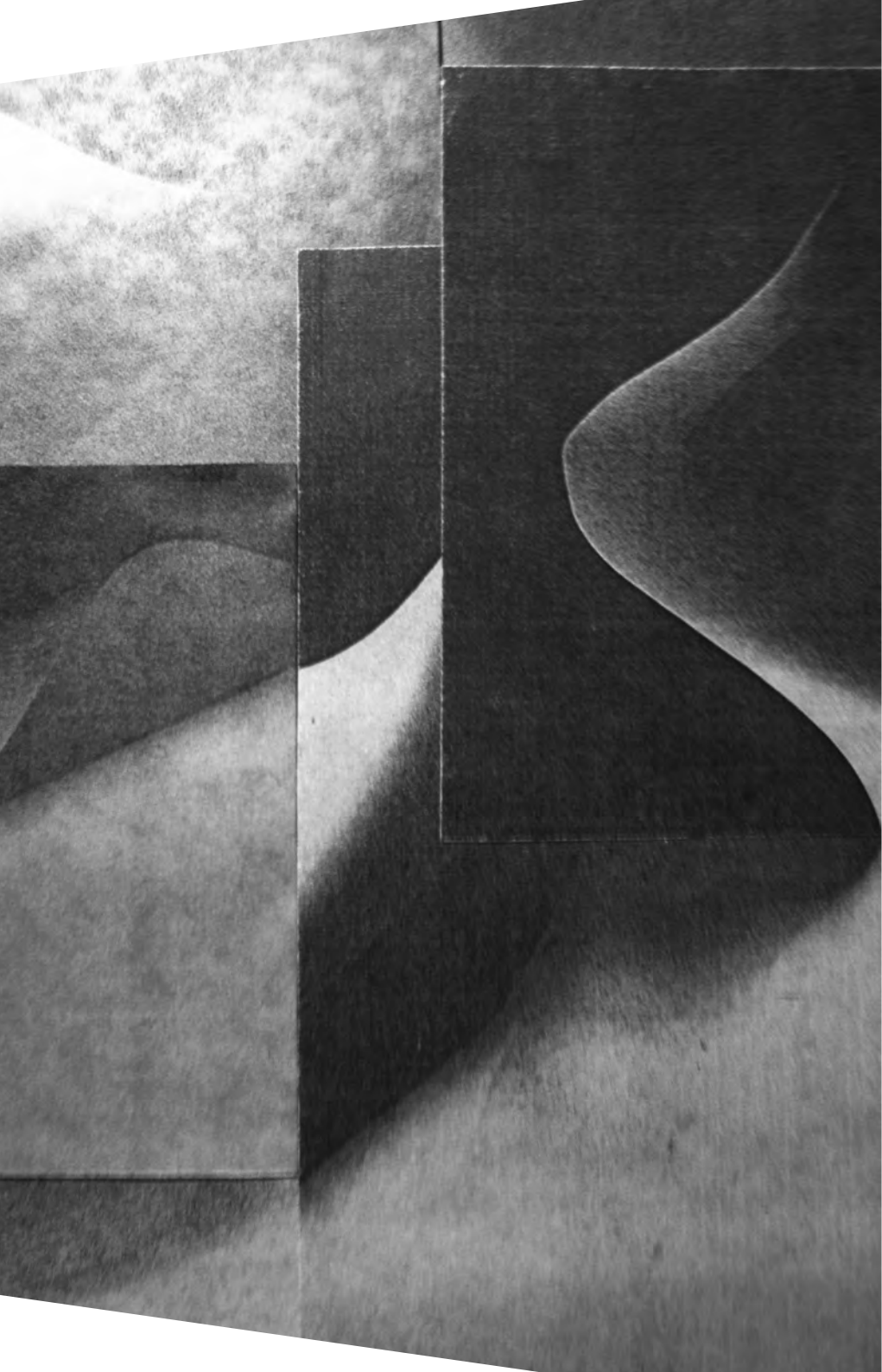
El verdadero arte es vivo; aunque sus creadores hayan muerto hace miles de años. Se reconoce la obra de arte por su vida propia. La obra que no tiene vida no es obra de arte.

⁸ Mathias Goeritz, en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, asume que el individuo creador de la era actual exige de la arquitectura algo más que estética de sus materiales: exige una idea de elevación espiritual al momento de ser concebida; una *emoción*, como se le dio a los hombres en su tiempo la arquitectura de la pirámide, del templo griego, de la catedral románica o gótica. “Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte”.

⁹ *Ideales*, Guadalajara, México, núm. 5, año 1, 1950. Reproducido por Leonor Cuahonte en 2007 dentro de la compilación de textos de Mathias Goeritz, en el libro titulado: *El Eco de Mathias Goeritz*, publicado por el IIE-UNAM.



Frederick Kiesler, modelo para *Endless House*, 1950-60; maqueta de 1958. Fotografía de Georg Barrows © 2017 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena.



La búsqueda de *libertad de creación*

Mathias Goeritz no sólo coincidió con Frederick Kiesler en sus premisas de producción arquitectónica con respecto al tiempo y al espacio continuo y emocional. También lo hizo en la economía de recursos formales para realizarlos, amparado en la claridad y especificidad de su función. En el caso de Kiesler, este ideal de producción y abstracción de la forma obedeció al influjo de los escritos del arquitecto y teórico Adolf Loos,¹ de quien fuese asistente en su juventud y quien tuvo un peso determinante en los postulados de la arquitectura del movimiento moderno del siglo xx, procurando la *des-ornamentación* como una suerte de ruptura con el historicismo arquitectural, lo que revolucionó para siempre los modelos de construcción de la época. Su concepto *Raumplan*, que significaba dotar y señalar la importancia particular y distinta de cada uno de los espacios de una edificación para su óptima habitabilidad, generó un sistema para vestibular la planta arquitectónica de sus proyectos donde el espacio de representación de una casa habitación —la sala, por ejemplo— articulaba a su alrededor un eje imaginario que definía diferencias de escala y alturas en las habitaciones, otorgándoles una función

¹ Adolf Loos (Moravia 1870-Viena 1933) revolucionó la arquitectura vienesa en 1899 con la construcción del Café Museum; en 1908 escribió *Ornamento y delito*, un texto en el que anunciaba la evolución estética de la arquitectura, y su deslinde del adorno y el ornamento. Este pensamiento progresista provenía a su vez de los postulados de justicia social de Karl Marx y Federico Engels, en los que se critica el ornamento por ser un trabajo mal pagado, innecesario estructuralmente y porque acentúa las diferencias sociales. Loos se refirió al ornamento de la siguiente manera: "Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, tampoco es ya la expresión de ésta".

específica a partir del ambiente que se procuraba en las mismas, como una espiral imaginaria en la que el movimiento de los habitantes se desplegara de acuerdo con el espacio.² Kiesler retoma dicho concepto y lo revoluciona al imaginar su arquitectura escultórica *Endless House* como un espacio continuo de subespacios ubicados en diferentes niveles, con incidencias diversas de luz y, a la vez, en la creación de espacios con carácter distinto, como es el caso de *Art of This Century*. Todas estas ideas ya habían permeado globalmente los lenguajes de la arquitectura y habían levantado también reacciones encontradas con respecto a la racionalización de los espacios arquitectónicos en su versión más utilitaria desde la época de Loos, al servir sus planteamientos de pretexto para la austeridad de los espacios de posguerra, señalando dicha tendencia como parte de la decadencia de la arquitectura en general, lo que la separa del problema del arte. Esto era parte de lo que opinaban grupos detractores³ de ese movimiento, que criticaban la forma racional y utilitaria de los espacios, aunque hoy sabemos que tales problemas no son propios sólo de la arquitectura contemporánea, sino de la sociedad de consumo en general, la cual diluye cualquier postulado artístico, y banaliza y disuelve la sustancia del pensamiento de sus precursores.

Por su parte, en México Mathias Goeritz enfrentó un conflicto similar al inaugurar con Daniel Mont el Museo Experimental El Eco, cuando un grupo de artistas encabezados por David Alfaro Siqueiros se refirió al proyecto de forma peyorativa, como “Escuela de París, abstraccionismo imperialista y neoporfirismo”,⁴ por su clara oposición con el modelo de *integración plástica* que el muralismo mexicano suponía, desde la

2 Como ejemplo véase el diseño para la casa del escritor francés de origen rumano Tristan Tzara, construida en 1926.

3 Grupo de arquitectos de la Secesión de Viena.

4 Mauricio Gómez Mayorga opina sobre el estado de ánimo del momento en su artículo homónimo al texto de Goeritz, “Sobre la libertad de creación”, publicado en *Arquitectura México*, México, núm. 45, marzo de 1954, pp. 38-45.

perspectiva de la construcción de la narrativa nacionalista, y solicitaba a los partícipes de la escena local desdeñar el proyecto por ser parte de una falsa propuesta artística. En el caso de El Eco, el dilema de la *integración plástica* en la arquitectura quedaba superado al concebir su arquitectura desde un planteamiento escultórico y no utilitario, que permitiera —como en el caso de los proyectos de Kiesler— una mayor interacción de los usuarios dentro de ésta, en una *atmósfera total*, concebida para la experiencia sensorial y social de los visitantes.⁵ Al revisar ambas propuestas de producción y concepción espacial —*Endless* y *arquitectura emocional*—, se hacen evidentes las dificultades que el mismo medio provoca cuando un proyecto atenta contra el plusvalor del objeto artístico, cuando se propone como una experiencia participativa y no sólo como un acto de contemplación. La búsqueda de la *experiencia total del arte* y no de la *obra de arte total* implica un desplazamiento de la figura del artista a la del mediador y promotor del suceso artístico, de maneras mucho más abiertas de lo que permitieron las cofradías gremiales en los movimientos de vanguardia. Goeritz el historiador y Kiesler el escenógrafo boicotearon continuamente su ego artístico al promover iniciativas en las que su gestión y diseño de plataformas y dispositivos de exhibición cobraban protagonismo sólo a partir de dar espacio a la obra y opinión de otros, a favor de la transitoriedad y la construcción de campos de recepción para su ideología y práctica. En consecuencia con lo anterior, Goeritz afirmarí en una de sus tantas advertencias:

Visto desde otro planeta, el hombre debe parecer una escultura móvil que vive, piensa y actúa.

5 “Nuevo enfoque al problema de la integración plástica”, *Arquitectura México*, México, núm. 80, diciembre de 1962, pp. 294-295.

Entre sus muchas capacidades productivas, en una u otra forma relacionadas con el pensamiento, la mayor que posee es su capacidad de elevarse espiritualmente. Esta fuerza es la que le ha hecho crear la metafísica y el arte.

El arte le ha servido para ambientarse, en todos sentidos, por lo cual sus obras reflejan, mejor que otra cosa, la historia del hombre a través de las épocas. El arte de hoy, por lo tanto, debe reflejar la época actual. Queda, sin embargo, por investigar cuál es y dónde se encuentra ese "arte de hoy".⁶

La pregunta sobre el arte de la "actualidad" que Goeritz planteó, se asemeja a las premisas de Kiesler sobre la función del arte y la arquitectura, y definitivamente ambos creadores no sólo se referían a la actualidad del arte desde la novedad de los lenguajes de la forma o su eficiencia técnica; la actualidad en el arte, para Kiesler y Goeritz, suponía percibir la expresión artística como un acto en tiempo presente, un enunciado abierto en espera de ser ejecutado por otras personas como propósito fundamental. El arte de "hoy" tendría entonces que ser una búsqueda continua que contemple dicha premisa como un suceso legítimamente humano: *coexistir en formas más amplias a las que marca el consumo de la sociedad contemporánea*. Lo relevante de vincular hoy ambos procesos "modernistas" es redimensionar el carácter social del pensamiento de la época que, en nuestros días, emerge como posible respuesta a las paradojas que el sistema del arte y su producción material enuncian, como resultado de la enajenación actual de las sociedades de consumo.

Además de otras influencias ya conocidas y citadas por los especialistas en el entramado que concierne a la trayectoria de Mathias

⁶ Fragmento de Mathias Goeritz, "Advertencia-cuestionario", publicada en *Arquitectura México*, México, núm. 85, marzo de 1964.

Goeritz en la escena mexicana del arte, es necesario hacer visible esta otra línea de reflexión consecuente con la mirada creativa de Frederick Kiesler, que ayude a desahogar y vincular mucho de lo que había sucedido en Europa en términos de vanguardia artística y que, de algún modo, sirve a Goeritz para emparentar dentro del proyecto de El Eco a otros actores que en su momento representaron la resistencia ante los designios del movimiento muralista en México desde sus postulados y modelos de producción.⁷ Mathias Goeritz observó y recuperó parte de los planteamientos de Kiesler como punto de referencia para su producción multidisciplinaria, lo cual afectó sin duda lo que tiempo después conoceríamos como *arquitectura emocional*, y amplió el campo de recepción de su trabajo artístico a una esfera más extensa que la que corresponde únicamente a las artes plásticas. En el número 93 de la revista *Arquitectura México*, de marzo de 1966, Mathias Goeritz redactó el texto editorial que presentaba la publicación, dedicando sus esfuerzos y el de sus compañeros a la memoria de Frederick Kiesler, quien tenía poco tiempo de haber fallecido. Orientó la lectura del hecho de la siguiente manera:

El arquitecto, escultor y pintor Frederick Kiesler, uno de los visionarios más importantes de la arquitectura moderna, murió el día 27 de diciembre de 1965 a los 75 años de edad en la ciudad de Nueva York.

Kiesler era relativamente poco conocido y aún menos valorado a pesar de que propuso "rascacielos horizontales", mucho antes de que Le Corbusier los concibiera y realizara. También inventó la "espiral edificio", adelantándose considerablemente a Frank Lloyd Wright en el museo Guggenheim neoyorkino.

⁷ Hago referencia concretamente de la participación de Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Germán Cueto en el proyecto del Museo Experimental el Eco en 1953, considerando que mucho antes de que Goeritz hubiese llegado a México, dichos personajes representaban ya trayectorias notables, consecuentes con los sucesos de vanguardia del país.

En los años veinte perteneció al grupo holandés De Stijl y fue amigo de Mondrian. Sin embargo, concebía lo contrario de su amigo, es decir, creaba espacios sin ángulos, sin esquinas (la casa sinfín, véase *arquitectura* núm. 73 marzo de 1961) en la cual no existía “ni principio ni término, como en el cuerpo humano”.

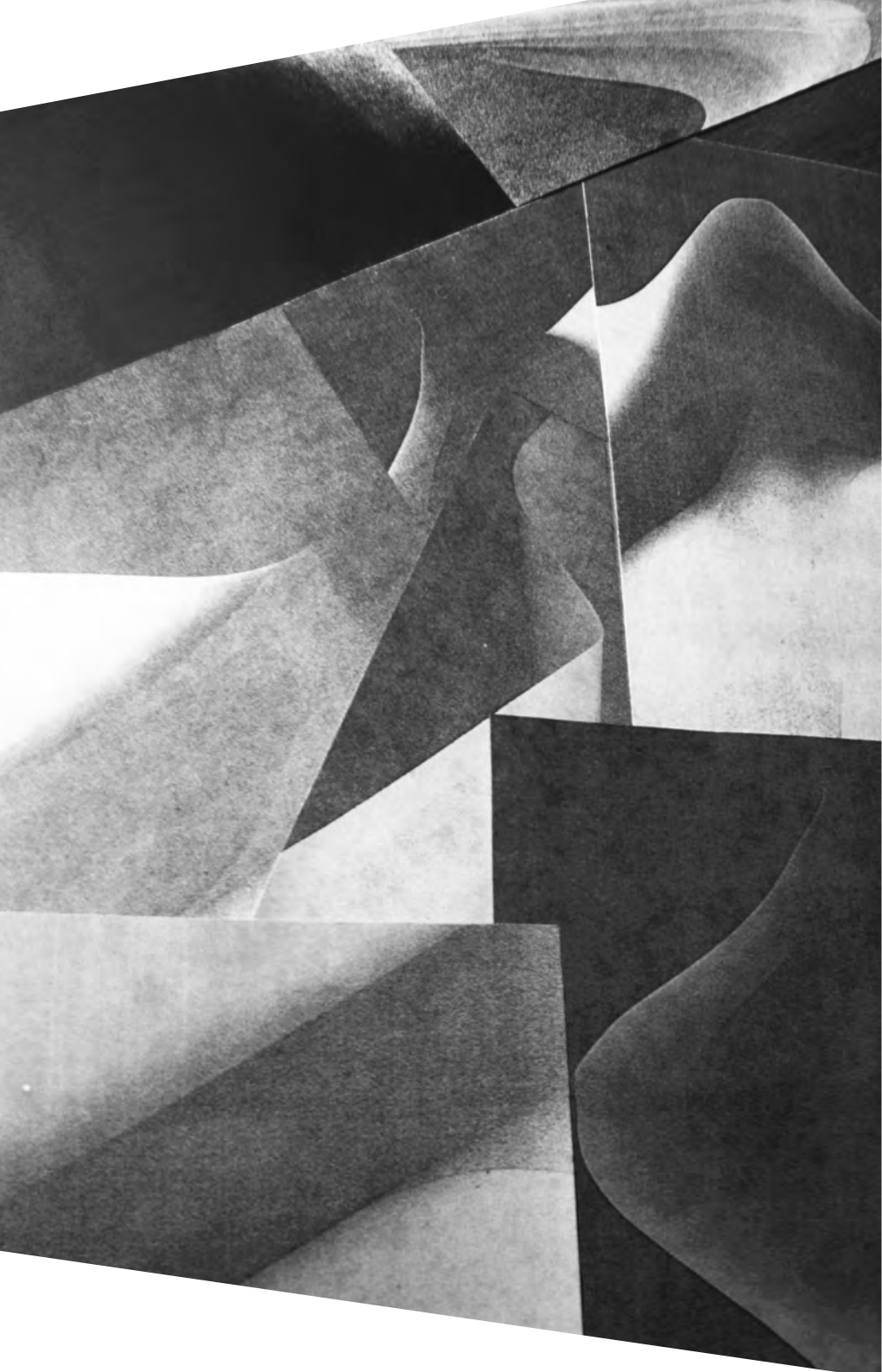
Luchó toda su vida porque la arquitectura volviera a ser arte. Fue el más lírico y quizás el más atrevido entre los arquitectos: un poeta solitario, creador de espacios, de formas, de ambientes. En cierto sentido fue el padre espiritual de numerosos esfuerzos que hoy pretenden ser revolucionarios.

Es mi deseo dedicar este número especial de la revista ARQUITECTURA MÉXICO a la memoria del admirado maestro y querido amigo Frederick Kiesler.

El Eco, por su parte y después del infortunado deceso de Daniel Mont en 1953, entró en una pausa —que duró más de cinco décadas— como museo experimental, aunque como espacio cultural su vida fue continua y hasta cierto punto orgánica con los cambios que su contexto inmediato generó, dando lugar a muchos sucesos que hoy se entienden como parte de la historia cultural y contemporánea del país.

Mathias Goeritz falleció en 1990 con la idea fija de que su proyecto más arriesgado no había podido materializarse del todo, pues las condiciones para su recepción jamás ocurrieron en un país en el que lo más importante siempre ha sido construir la justificación oficial de los agravios al pueblo, en lugar de la emancipación colectiva de sus conflictos, El Eco se convirtió en el relato constante de aquellos interesados en la obra

de Goeritz y en su legado como impulsor de proyectos multidisciplinarios, provocando con ello una historia paralela a la narración del arte oficial y de la arquitectura modernista en México.



EL ECO, un museo universitario

La estética sin un soporte ético seguro puede producir soportes interesantes, incluso bellos, pero no arte. El arte es un servicio y, si el arte no tiene función espiritual, todos nuestros esfuerzos están condenados a llevarnos a una clase de arte egocéntrico hecho por intelectuales para intelectuales.

MATHIAS GOERITZ, El arte es un servicio, 1964.

Del Foro Isabelino al museo experimental

En 2004, el rescate del predio ubicado en la calle Sullivan número 43 de la Ciudad de México fue uno de los proyectos más esperados por aquellos que conocían la historia del Museo Experimental el Eco. Nació como una iniciativa que contemplaba la recuperación de un inmueble que en algún momento de los años cincuenta había representado la reconsideración de las inquietudes de las vanguardias en cuanto a modelos de visibilidad del hecho artístico, así como plataforma multidisciplinaria para una comunidad formada por representantes de distintas generaciones, afines por su



Programa del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, 1964. Archivo CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz.

Fachada del CUT, *Excélsior*, 18 de junio de 1972. Archivo CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz.

quehacer creativo, que confrontaba los principios que el proyecto del muralismo mexicano insistía en promover en la sociedad mexicana.¹ Para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), dicho rescate significó contribuir a la historia de la ciudad, y reactivar un espacio que, además de ser un hecho importante dentro de las iniciativas modernistas del arte de la primera mitad del siglo xx, constituía uno de los emblemas más significativos de la arquitectura moderna del periodo, propuesta en este caso por un escultor.

¹ Como movimiento, el muralismo mexicano buscó consolidar los ideales sociales de la Revolución, entre los que destacaba formalmente el nacionalismo estético dentro de sus líneas de representación plástica, que asumía una revaloración de los signos y emblemas de las culturas locales, frente a las conquistas realizadas por extranjeros en el periodo colonial.



El Eco era un caso singular en todos los aspectos que corresponden a su historia como “arquitectura escultórica”, ya conocida por muchos de los responsables universitarios, a razón de los momentos en que el museo tuvo que ver con dicha institución, cuando se convirtió en teatro durante la gestión del maestro Héctor Azar, en 1967. Fue el mismo maestro Azar quien inaugurara el entonces Centro Universitario de Teatro (CUT) —conocido después como el Teatro Isabelino— con una puesta en escena a su cargo que tuvo como título: *La higiene de los placeres y de los dolores*.

En el mismo año, 1967, la Universidad intervino el lugar y aprovechó la arquitectura creada por Goeritz para la creación de un foro en el patio, alterando el lugar con un techo que aportaría el área necesaria para la función. Se modificó

el proyecto arquitectónico original con el fin de promover un programa que, además de incluir puestas en escena, promovía la cultura relacionada con el fenómeno del teatro mediante cursos y talleres, al combinar los usos y las funciones del espacio, destinando áreas para tener un salón de clases, una sala de diseño para los montajes y un espacio para la realización de los proyectos escénicos.

La Universidad siempre reconoció la importancia del lugar como centro cultural y su reactivación en ese momento como espacio destinado al estudio y experimentación de las artes escénicas parecía no contraponerse con lo que se conocía sobre el proyecto original de El Eco. Aunque años antes del proyecto universitario del CUT, en 1960, Goeritz ya había escrito una opinión con respecto a la modificación de su proyecto, en la revista *Arquitectura*, al publicar de nueva cuenta su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* y, a la vez, su sentir sobre el hecho:

Con pocos acondicionamientos y cambios en la decoración, el mismo edificio hubiera podido servir perfectamente de tienda de decoración, sala de exposiciones de automóviles o incluso de casa de estudio de un arquitecto. Según mis informaciones, hoy día resta bien poco del edificio. Los propietarios de cabarets, bajo la refinada batuta del propietario del terreno, lograron la destrucción o vulgarización total de mis ilusiones. Desde luego la obra no era, ni quería ser, más que un experimento.²

Como se sabe, el proyecto del CUT también tuvo una vida corta en relación con su historia posterior. Con apenas seis años de actividades como espacio de la Universidad, este proyecto saldría del lugar a mediados de 1973 por el ingreso de otro grupo que marcó

una escisión definitiva entre los principios modernistas que dieron origen a El Eco y las cualidades del espacio que las representaban. La organización de artistas denominada Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) tomó el lugar y logró organizarse como un grupo de teatro político a partir de febrero de 1974, con un conjunto de estudiantes de arte y con apoyo de personas que realizaron teatro independiente con anterioridad.³

Después de ocho años de actividad y en medio de diferencias internas de los grupos que dirigían las actividades del entonces “Foro Isabelino”, en 1981 se decide concluir las actividades del CLETA dentro del predio de Sullivan 43,⁴ y quedan como responsables del lugar los grupos identificados como Los Chidos y el Tecolote, mismos que ampliaron las actividades del recinto más allá de lo correspondiente al teatro e integraron actividades de corte político social. Para enero de 1983, el espacio ya era conocido como el Centro Cultural Tecolote, donde se realizaban actividades culturales diversas. Cabe destacar que durante todo el tiempo que el lugar estuvo ocupado por iniciativas artístico-teatrales, la UNAM colaboró auspiciando los proyectos, pero la relación entre estos últimos terminó al fracturarse los intereses de corte académico dentro del recinto y al concluir con la oferta que relacionaba el lugar con la dirección del CUT. En septiembre de 1983 el periódico *Excélsior* publicó un artículo sobre los 30 años de la inauguración de El Eco,⁵ y comenzaba su reflexión resaltando lo siguiente: “Hoy se cumplen 30 años de la inauguración de ‘El Eco’, en la calle Sullivan. Y es vergonzoso ver en lo que se ha convertido [...]”

2 “¿Arquitectura Emocional?”, en *Arquitectura*, México, números 8-9, mayo-junio de 1960, pp.17-22.

3 Años antes, en 1960, el colectivo pionero Los Mascarones, organización de donde provino CLETA, había convencido a decenas de jóvenes para formar grupos teatrales y hacer teatro callejero en contra de lo establecido dentro de los lenguajes formales que la escena manejaba en el momento, con la intención de buscar por medio de su trabajo actoral “la transformación política y social del país”, según manifestó el grupo en distintos medios de la época.

4 Sobresale la separación de los grupos dirigidos por Luis Cisneros y por su hermano Enrique Cisneros, conocido también como el *Llanero solitario*.

5 María Idalia escribió la nota referente al estado del edificio y proyecto de El Eco: “Hace 30 años se inauguró el Museo Experimental ‘El Eco’, de Mathias Goeritz, hoy destruido”, en *Excélsior*, Sección B de la 1 a la 12 del 7 de septiembre de 1983.

La nota hacía énfasis en la pérdida de la vocación del espacio construido 30 años antes y señalaba los daños y los cambios del inmueble por parte de los actores que en ese momento hacían uso del lugar, señalándolos como “bárbaros”, al transgredir y desdeñar el proyecto referido. María Idalia, la autora del reportaje, hacía un apunte a los cambios del proyecto de Daniel Mont y Mathias Goeritz, pues reconocía la importancia de los valores artísticos y arquitectónicos perdidos en la transición de un proyecto a otro, pero obviaba al mismo tiempo la primera etapa de transformación del inmueble por parte de la Universidad, señalando como responsables directos a los actores ocupantes del sitio. En respuesta a este caso, los sujetos señalados publicaron en el mismo periódico, una semana después, su opinión con respecto a la nota en un artículo que llevaba por título: “No somos bárbaros”. En éste, los actores exponían su preocupación por la posibilidad de ser desalojados por falta de apoyo al proyecto y por los rumores de restauración del recinto como museo experimental; se deslindaban de la responsabilidad por la alteración del lugar, y le atribuían las modificaciones al arquitecto y escenógrafo Alejandro Luna. En el resto del cuerpo del texto publicado el 14 de septiembre del mismo año, se destacó que los cambios del patio del centro cultural habían sucedido desde la época del maestro Héctor Azar, años antes.⁶ Esta nota resume de manera clara el proceso por el cual las características del espacio correspondiente a El Eco estuvieron sometidas a las transiciones de dirección del lugar, alterando su habitabilidad, y expone cómo el sentido institucional oscilante del teatro determinó su morfología y carácter frente a la comunidad asidua a tan disputado lugar, en ese momento. El último punto del desplegado de los jóvenes actores afirma:

6 Los jóvenes que entonces expresaron su protesta en la Sección B dominical de *Excélsior*, fueron: Luis Cisneros, Margarita Argott, Jesús Cancino, Alejandra Álvarez, Amada Quintero, Alejandro Montes, Margarita Camacho y Francisco Muñoz.

La mayor preocupación e inquietud de los ocupantes del inmueble es que se haga realidad la sugerencia de la Sociedad Defensora del Teatro Artístico de México en el sentido de que el Museo Experimental el Eco, diseñado hace más de 30 años por Mathias Goeritz vaya a recrearse, ya que en ese caso, Tecolote podría ser lanzado a la calle.⁷

Para 1991, el entonces Tecolote cierra sus puertas por falta de recursos y por agotamiento de su organización. Con ello empieza un periodo de abandono del predio durante más de una década, lo que da origen a una serie de especulaciones en torno al terreno que en ese momento enmarcaba la decadencia de la zona, junto con el notable deterioro del parque adjunto y otras calles del rumbo.

La apuesta universitaria

Fue el tiempo y la memoria de muchos especialistas en el tema, impulsados por el rumor de la demolición del edificio para la construcción de un estacionamiento, lo que provocó el inicio de las gestiones para poder recuperar el predio y adquirirlo como propiedad de la UNAM; y fueron muchas las discusiones con respecto a cómo se definiría la vocación del espacio, en función de la realidad del momento, en 2003. A sugerencia del historiador del arte Olivier Debrouse, y como parte del primer programa de trabajo de la maestra Graciela de la Torre, al frente de la Dirección General de Artes Visuales (DIGAV), se propuso la compra y rescate del Museo Experimental el Eco al rector Juan Ramón de la Fuente y al entonces coordinador de Difusión Cultural. La iniciativa del rescate arquitectónico fue aceptada de inmediato y se dieron a la tarea

7 *Ibid.*



Escultura de Ernesto Paulsen
en abandono en el Jardín
del Arte de Sullivan
en el año 2000.
Fotografía de David Miranda



Sullivan 43 en abandono
en el año 2000. Fotografía
de David Miranda.

de buscar a los propietarios del inmueble. La recuperación del museo constituyó un reto en términos de gestión. En 2004, la Dirección de Proyectos Especiales de la UNAM, encabezada por el arquitecto Felipe Leal, dio inicio a la restauración de El Eco bajo la supervisión del arquitecto Víctor Jiménez, quien además de haber sido alumno de Mathias Goeritz en el Taller de Diseño de la Facultad de Arquitectura, contaba con una amplia experiencia en la restauración y estudio de los edificios del periodo modernista en México.

Los trabajos correspondientes se realizaron en tiempo récord en el transcurso de los meses de 2004, y las decisiones formales para la restauración del inmueble se tomaron en función de los documentos proporcionados por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA (CENIDIAP) y otros archivos relacionados con la trayectoria de Mathias Goeritz, consultados por el equipo de restauración del arquitecto Víctor Jiménez. Sin otra opción de fecha para reinaugurar el recinto que la que conmemoraba la apertura original del sitio en 1953, el 7 de septiembre de 2005 el Museo Experimental el Eco reabrió sus puertas al público, en un evento en el que se congregaron diversas autoridades de instituciones de gobierno, educación y cultura del país, las cuales dieron fe de la importancia del rescate del museo como patrimonio cultural, al reconocer con el acto la necesidad de reactivar esa plataforma de experimentación artística e intercambio social para colaborar en la diversidad de expresiones y reflexiones culturales de la sociedad contemporánea. Asistieron a la ceremonia inaugural el rector de la UNAM, Juan Ramón de la Fuente; el secretario de Educación Pública (SEP), Reyes Tamez Guerra; el jefe de gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas; el coordinador general de Difusión Cultural de la UNAM, Gerardo Estrada; la directora general de Artes Visuales de la UNAM, Graciela de la Torre, y los arquitectos responsables del proyecto de restauración, Felipe Leal y Víctor Jiménez.⁸ Asistió también la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA), Sari Bermúdez. En medio de varios discursos que reconocieron la importancia del nuevo inmueble universitario, Graciela de la Torre hizo un recuento de las diversas

8 Esta información quedó documentada en el boletín de prensa emitido por la Dirección General de Comunicación Social (DGCS) de la UNAM, el 8 de septiembre de 2005 (UNAM-DGCS-697).

9 Guillermo Santamarina (México, 1957) es artista y curador de arte contemporáneo desde 1980. Desde el inicio de su carrera colaboró en la proyección, emergencia y promoción de artistas, principalmente de México y América Latina. A lo largo de su profesión ha organizado más de 200 exhibiciones, en espacios institucionales e independientes, así como varios festivales y encuentros de música, performance, arte sonoro y teoría. Actualmente da clases de Historia del Arte, Teoría y Estudios Interdisciplinarios en diversas universidades y escuelas de arte en México. Fue director de Ex Teresa Arte Actual (INBA) de 1998 a 2004, y hoy día es el curador en jefe del Museo de Arte Carrillo Gil. Su participación en el Museo Experimental el Eco (2005-2009) fue clave para entender la institución en la actualidad.

10 El primer diálogo con el que se abrieron los espacios del museo en 2005 fue el denominado *Proyecto inaugural* del artista mexicano Gabriel Orozco, en colaboración con los creadores Carlos Amoraes y Damián Ortega.

actividades que se llevaron a cabo en el recinto desde 1953, recordó el trabajo de Mathias Goeritz y sostuvo, asimismo, que el museo sería un espacio poético y un lugar de encuentro, reencuentro, discusiones, prácticas experimentales y “todo lo que en el futuro pudieran imaginar para esas tareas”. De la Torre presentó, en el marco del protocolo inaugural, al que sería el responsable de echar a andar a tan esperado proyecto, al curador y artista: Guillermo Santamarina,⁹ quien hizo un apunte sobre el carácter del lugar a partir de su historia y su legado, y recordó la importancia de Daniel Mont dentro de las decisiones del proyecto; afirmó también que el nuevo espacio universitario se perfilaría en la escena como un lugar de vanguardia que promovería un diálogo entre las artes y, al mismo tiempo, conservaría la esencia del lugar y su memoria mediante su estudio. Aseguró que en la sala del primer piso del museo se realizarían proyectos de revisión y análisis histórico, y que permanecería con el nombre de su promotor Daniel Mont. Con la nostalgia del pasado a favor y no a costas, El Eco reabrió sus puertas al público como una institución viva, lejos de la intención de consagrarse como monumento histórico, en un certero afán de cumplir la vocación original para la cual fue construido en 1953. Paradójicamente, buena parte de las transiciones y cambios arquitectónicos de El Eco se hicieron por iniciativa de la UNAM, y fue esta misma institución la que, con un amplio carácter y sensibilidad sobre el tema, decidió tomar como propia la responsabilidad de restaurar y dar continuidad al proyecto. La historia del lugar imaginado por Daniel Mont y Mathias Goeritz comenzaría de nueva cuenta el 7 de septiembre de 2005.¹⁰

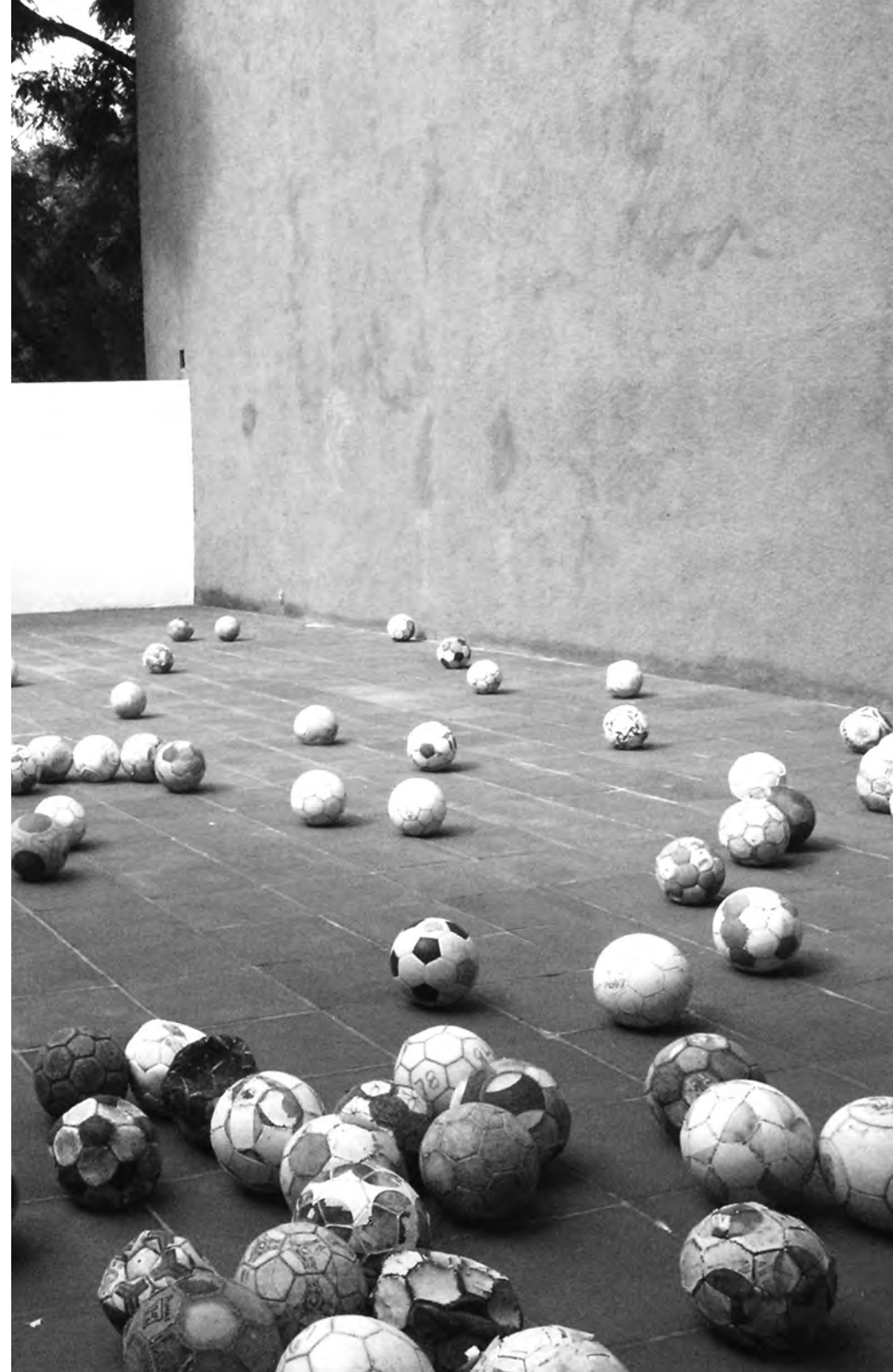
De vuelta a los experimentos

El reto más grande para Guillermo Santamarina fue recomenzar, de nueva cuenta, la vida de El Eco, después de su historia y sonada reapertura, que atrajo todos los reflectores del medio por la incidencia de la obra de Gabriel Orozco, quien decidió hacer de la invitación a colaborar en el lugar un enunciado colectivo: convocó al ejercicio a los artistas Damián Ortega y Carlos Amorales porque no le interesaba realizar un homenaje a la memoria de Goeritz, ni una reflexión a partir de la historia del lugar; quería colaborar con la Universidad en la actualización de los enunciados del museo, para provocar un impulso hacia un futuro posible, negando como alternativa del proyecto la nostalgia sobre el sitio. En una conversación transcrita con motivo del *Proyecto inaugural* que sostuvieron Guillermo Santamarina y Gabriel Orozco el 1º de agosto de 2005, se propusieron los puntos de partida por medio de los cuales la propuesta en turno tenía sentido en El Eco. La aproximación para ocupar el lugar estaría en sintonía con la experiencia del espacio arquitectónico, mas no como un acto de conmemoración del mismo. Orozco cerró dicha conversación con el siguiente comentario al respecto:

Mi entusiasmo por participar en su reinauguración es por compartir la experiencia de un espacio único y complejo, donde desde la entrada se percibe una arquitectura que está pensando en el arte. Evidentemente la arquitectura de El Eco es la gran protagonista, pero creo que deja espacio a lo posible, a la obra nueva. Eso me parece un acierto que permite que artistas del siglo XXI logren comunicarse con un espacio que, al parecer, sigue vigente. Hay que tomar en cuenta que este fenómeno no siempre sucede. La arquitectura también es específica como recipiente de obras de

Gabriel Orozco, *Balones acelerados*, 2005. Imagen cortesía del artista y Kurimanzutto, Ciudad de México.

Siguiente página: Damián Ortega, *Crítica al estado filosófico. Papalotes Negros*, 2004. Imagen cortesía del artista y Kurimanzutto, Ciudad de México.



arte, y puede dejar de funcionar en un momento dado. Pero ahora podremos experimentar hasta qué punto este espacio arquitectónico, que se autodenomina emocional, estético y místico (tres términos que por cierto yo preferiría no aplicar a mi obra) sigue funcionando. Lo que es cierto es que El Eco es un experimento emocionante y no veo por qué no continuar sus emociones, sobre todo si se sigue proponiendo como un espacio para la contemporaneidad artística y no como un mausoleo del rescate arquitectónico o un museo de sitio condenado al polvo.¹¹

La crítica de Orozco había sido clara con respecto a otros modelos de museo, y Guillermo Santamarina era el indicado para proponer un modelo de trabajo que liberara al proyecto del El Eco de la exigencia constante de enaltecer el pasado inmediato de la memoria del lugar. Santamarina había logrado años antes crear una metodología de trabajo a partir de condiciones que nada tienen que ver con la museología convencional, ni con la conservación de una colección. Entre 1998 y 2004, en el templo de Santa Teresa la Antigua,¹² conocido como Ex Teresa Arte Actual, Santamarina, entonces director de ese centro cultural, generó una serie de programas y actividades que colaboraron en la ampliación de la oferta de los museos del INBA, seguido por la documentación y estudio del fenómeno del performance y arte de procesos, heredada de los directores previos, procurando la creación de más plataformas para la investigación y ampliación de los lenguajes actuales del arte, manifiestas en programas de cine, conferencias, conciertos, exposiciones, residencias artísticas y, sobre todo, en los festivales celebrados en ese lugar que congregaron a centenares de personas en cada evento.¹³ Esta experiencia, aunada a muchos otros proyectos de arte que

11 Fragmento de la conversación entre Gabriel Orozco y Guillermo Santamarina, 1º de agosto de 2005, publicada en el marco del *Proyecto Inaugural* de El Eco.

12 El Convento de San José y el Templo de Santa Teresa la Antigua, actualmente Ex Teresa Arte Actual, se construyeron gradualmente desde los primeros años del siglo XVII. De 1678 a 1684 adquirió la fisonomía barroca que conserva hasta nuestros días, gracias a la intervención del arquitecto Cristóbal de Medina y Vargas, en la que prevalece un diseño austero acorde con los principios de la orden de las carmelitas descalzas que entonces lo habitaban. Los primeros óleos que decoraron sus muros estuvieron a cargo de Luis Juárez. Tras las Leyes de Reforma, el convento cerró para dar cabida a la primera Escuela Normal, la Escuela de Odontología y la de Iniciación Universitaria sucesivamente. La iglesia de Santa Teresa la Antigua fue clausurada al culto hasta 1930 y desde entonces varios han sido sus usos y remodelaciones. A partir de 1993, alberga el proyecto cultural del Instituto Nacional de Bellas Artes denominado Ex Teresa Arte Actual. En 1994, el edificio se transforma para dotarlo de espacios y equipo adecuados para la presentación de las manifestaciones del arte actual. Una estructura ligera de acero y vidrio diseñada por el arquitecto Luis Vicente Flores se anexó al edificio sin intervenir su estructura original.

13 El Festival de Arte Sonoro es uno de los ejemplos más notables de la gestión de Santamarina, que realizó en colaboración con Manuel Rocha Iturbide en 1999-2002.



Santamarina realizó, permitieron que tuviera sentido la propuesta de dirección para El Eco en torno a los procesos de experimentación de las prácticas expandidas del arte dentro de una arquitectura singular y emblemática, con un carácter *sitio-específico*.

En este caso, la oxigenación del legado de Mont y Goeritz había quedado en manos de alguien que no sólo conocía a fondo la historia del lugar, sino que además contaba con una experiencia muy similar a la de Goeritz, en lo que concierne a la gestión cultural y a la creación artística en un mismo personaje. Santamarina promovió (y ha seguido promoviendo) distintas sinergias que contemplaban la creación colectiva, el experimento espacial y la expansión de los lenguajes poéticos en nuestro tiempo, propiciando siempre incidencias de colaboradores de diferentes disciplinas para un mismo proyecto. A pesar de todo lo dicho por Orozco en la conversación con Santamarina, y de los aportes formales y emblemáticos de las obras expuestas en dicho proyecto, el ritmo de las inquietudes que dentro del lugar fueron emergiendo, confirmaron los posibles usos del edificio, al proponerlo como una plataforma para la experiencia sensible. Las obras situadas en el espacio en proyectos posteriores no contenían un aura museal y estática, sino temporal y transitoria, consecuente con la idea del arte como suceso derivado de la experiencia sensorial en relación con el sitio, que proponían la arquitectura emocional de Goeritz como un contenedor dinámico del cuerpo humano y sus desplazamientos, no sólo de "objetos de arte".¹⁴ De ahí que en este periodo de gestión sucedieran continuamente, a la par de las exposiciones temporales,

Carlos Amoraes, *Manimal*, 2005.
Imagen cortesía del artista y Kurimanzutto, Ciudad de México.

14 Entre muchas de las inquietudes que Santamarina tuvo para El Eco estuvo la de crear una editorial del mismo nombre, que reprodujera los intereses de Mont y Goeritz cuando intentaron lanzar su propio sello editorial en 1953. Dicho sello sólo publicó una colección de poemas de Olivia Zúñiga, inspirados en esculturas y dibujos de Goeritz, que llevó por nombre *Los amantes y la noche*. Santamarina publicó a su vez un ensayo de Miguel González Virgen, que se propuso como una reflexión en torno al *Proyecto inaugural* de 2005 que, según Santamarina, ayudaría a identificar la "dilatación sitio-específica" a la que El Eco se abocaría en sus proyectos. Dicho ensayo es un tendido de especulación fenomenológica y de historia del arte de vanguardia que ubica al museo en una transición consecuente con los postulados de Merleau-Ponty.



15 Para esta función Santamarina convocó a un equipo de colaboradores, entre los que se encontraban Begoña Inchaurrendieta, actual subdirectora de El Eco y responsable de muchas de las decisiones del museo en lo que respecta a la dirección y orden del espacio; puente fundamental entre la administración universitaria y las necesidades del programa del museo hasta la fecha. David Miranda (autor de este texto) encargado de apoyar en el proceso curatorial y la supervisión de la producción de las exhibiciones, y Christian del Castillo, estudiante de arquitectura que brindó su servicio social en el museo y visitas guiadas al recinto. Meses después se incorporaron a la estructura Andrea Ferreyra, quien se encargó de crear espacios de reflexión para el público y Enrique Minjares, en diseño y producción de la imagen del museo, que junto con Santamarina realizará también el Foro de Selección Musical.

diversos eventos de carácter multidisciplinario y social que, como una válvula de escape a las imposiciones de la maquinaria cultural institucionalizada, fueron formando el carácter, la vocación y la misión de este nuevo *museo universitario*.¹⁵ Guillermo Santamarina dirigió el Museo Experimental el Eco desde 2005 hasta mediados de 2008, año en que la digAV lo requiere para formar parte del equipo del nuevo museo de arte contemporáneo de la dependencia: el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Santamarina dejó tras de sí una misión y una vocación de museo, consecuente con la idea original de Mont y Goeritz, una identidad institucional relacionada con el espíritu universitario y la ampliación de las instalaciones del lugar, al promover como parte de los proyectos de la digAV y de la Coordinación de Difusión Cultural



Carlos Amoraes, *Bosque*, 2005.
Imagen cortesía del artista
y Kurimanzutto, Ciudad de
México.

Edificio anexo al museo, 2007.
Arquitecto Fernando Romero
y arquitecto Juan Pablo Maza.
Fotografía de David Miranda.

un concurso para la ampliación del museo, en un predio anexo que la Universidad había podido comprar años antes, teniendo en mente un equipamiento consecuente con las necesidades de un museo contemporáneo.¹⁶

Después de esta época, la pregunta sobre qué dirección tomaría El Eco, ahora como proyecto de museo universitario, implicaba más contenidos y necesidades después de la activa gestión de Santamarina. La Universidad se dio a la tarea de pensar en un sucesor que pudiera ampliar las iniciativas del museo sin olvidar lo logrado por Santamarina y su equipo de trabajo durante los años señalados.

¹⁶ El diseño del anexo del museo fue resultado de un concurso de arquitectura promovido por la Coordinación de Difusión Cultural y la Dirección General de Artes Visuales, por medio de la Dirección de Proyectos Especiales de la Universidad. El proyecto ganador lo llevó a cabo LAR + Fernando Romero y FRENTE Arquitectura, de Juan Pablo Maza, y se realizó durante 2007. El edificio anexo consta de un área de oficinas, sala de juntas, auditorio, taller de trabajo y bodega de tránsito para las exhibiciones temporales. Estos espacios liberaron la utilización de las áreas de la arquitectura de Goeritz para necesidades administrativas propias de un museo actual, lo que ayuda a la preservación del inmueble para su función original.



La abstracción temporal

A finales de 2008, la DIGAV se pronunció por el curador estadounidense Tobias Ostrander,¹⁷ para la dirección del Museo Experimental El Eco. Esta selección pretendía colocar las líneas de acción del museo dentro de un tendido de relaciones internacionales, consecuentes e inspiradas en la red de trabajo que Mathias Goeritz había realizado a lo largo de su vida como artista y como gestor de proyectos culturales en México. Para Tobias Ostrander era importante aportar contenidos para el público de El Eco, entendiendo su trabajo de director como mediación y puente entre los sucesos que ocurrían en la escena internacional y las posibilidades de producción que el país podría ofrecer para personas ajenas al territorio nacional, a la par de lo ya conquistado por la pasada gestión del museo con la comunidad local. Sin intenciones de una internacionalización como tal, y consciente de la vocación de servicio que una institución universitaria debe tener, Ostrander propuso como parte de su esquema de trabajo un programa que articuló las actividades del museo a partir de un calendario dividido en cuatro temporadas al año, mismas que contemplaban dos proyectos de exhibición y una serie de eventos paralelos que ayudarían a contextualizar las tareas del museo dentro de un marco conceptual. La idea de Ostrander era que el museo se dedicara a resolver preguntas específicas por año, a partir de su programa de exhibiciones y de sus actividades paralelas, logrando con ello una serie de enunciados que a futuro construyeran una lectura conceptual de las decisiones curatoriales de El Eco y su forma de operar como institución universitaria contemporánea. Para Ostrander

17 Tobias Ostrander (Boston, Estados Unidos, 1970) es, desde septiembre de 2011, curador en jefe del Miami Art Museum-MAM, ahora rebautizado con el nombre Pérez Art Museum Miami (PAMM), que estrenó nueva sede diseñada por los suizos Herzog & De Meuron a principios de diciembre de 2013. Ostrander es también miembro del Comité Asesor de CIFO. De 2001 a julio de 2009, Tobias Ostrander se desempeñó como curador de arte contemporáneo del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, de la Ciudad de México. Durante sus ocho años en el Museo Tamayo, Ostrander desarrolla un amplio programa de artistas internacionales. Sus proyectos tuvieron exposiciones individuales de Liliana Porter (2009), Jeff Wall (2008), Artur Barrio (2008) y Lisa Yuskavage (2006). Antes de su trabajo en la Ciudad de México se desempeñó como curador asociado para inSITE 2000 / 01, un proyecto de arte de sitio específico en San Diego y Tijuana. Ostrander realizó sus estudios de maestría en el Curatorial Studies del Center for Curatorial Studies, Bard College, de Nueva York. Tobias Ostrander fue director del Museo Experimental el Eco de 2008 a 2010.

18 Tobias Ostrander destinó un espacio dentro de las salas del museo para la memoria e historias transversales, con el nombre de Archivo Vivo. En este lugar se presentaron investigaciones históricas materializadas en documentos fotográficos y audiovisuales, que formaron diferentes ensayos académicos y tuvieron su espacio de recepción en una publicación anual impresa, entendida como memoria y entrega final del año del museo. Ostrander vinculó a diversos colaboradores académicos para este programa. El Archivo Vivo se considera un dispositivo de investigación y exhibición centrado en la historia del museo y en el legado de su creador, Mathias Goeritz. Es un archivo en desarrollo que se seguirá alimentando, al tiempo que se plantea pueda tener algunos cruces con otros programas del museo, como por ejemplo las Ediciones Eco (2013).

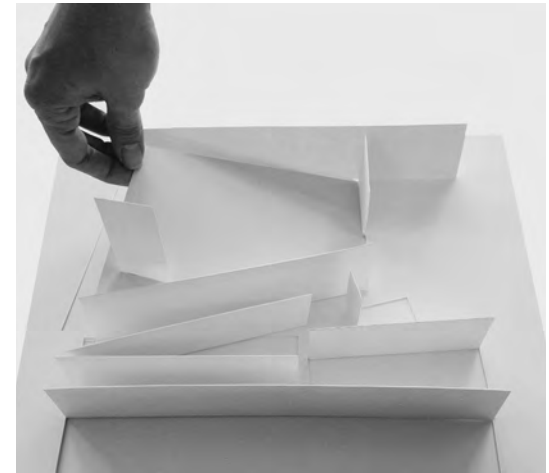
fue muy importante articular una lectura crítica del legado artístico de Goeritz y generar una estructura en la que se pudiese identificar la vinculación de los lenguajes del arte contemporáneo con otras áreas de la producción cultural, relacionadas con la construcción de sentido en nuestros días y con la historia del lugar, en una dialéctica entre la memoria proveniente de los años cincuenta en México y lo que había ocurrido en otras escenas importantes del arte en el mundo. Tobias Ostrander articuló un programa que incluía, además de los proyectos artísticos de carácter sito-específico, uno de residencias y otro de actividades transversales, que comprendieron distintas acciones para una oferta diversa de producción de contenidos. Esto hizo visible los resultados de los proyectos en una estructura mucho más clara para el público. En este periodo de gestión de El Eco, Ostrander buscó construir un espacio de visibilidad externa a las instalaciones del museo, destinando y consiguiendo recursos económicos y humanos para la construcción de un *website*, lo cual permitió insertar sus actividades en una red más amplia de colaboración. En este espacio no sólo se proyectaba una imagen de las especulaciones artísticas ocurridas, sino que también se estableció el carácter operativo de la institución en relación con otros proyectos de vocación similar en el mundo, de acuerdo con sus dimensiones como joven institución y a su manera de producir contenidos. Asimismo se pudo presentar parte de la historia del lugar para que fuese consultada por aquellos que no sabían nada del museo, sin la pretensión de erigirse como museo de arte moderno, sino como un *museo de la memoria del espíritu moderno en la contemporaneidad*, articulando un relato vivo de sus procesos.¹⁸ Ostrander

también logró asociar al museo con otros espacios que estaban emergiendo en sus modos de operación, como es el caso del New Museum en Nueva York, institución con la cual El Eco compartió el programa Museum as Hub,¹⁹ que implicaba un intercambio de redes de visibilidad del trabajo de ambas instituciones, a partir de situar una estación de consulta virtual en una de las áreas del museo, para poder notar el intercambio de propuestas expositivas en ambos espacios, y con la intención de ampliar la oferta para un público diverso y especializado en lo que compete al ejercicio curatorial en la actualidad. En este espacio de visibilidad y aprendizaje de la institución con respecto a otros modelos similares de prácticas de producción, se encuentra lo que constituye quizá la propuesta más visible del programa de trabajo de Ostrander, conocida hasta el día de hoy como Pabellón Eco.

Otra de las acciones que se llevaron a cabo dentro de la gestión que corresponde a este periodo fue la incorporación de modelos de exhibición y análisis de la producción sitio-específica, más allá de las que corresponden al ámbito del arte contemporáneo, en este caso Ostrander, junto con el consejo de asesores que había dispuesto como comité académico del museo,²⁰ resolvieron la posibilidad de llevar a cabo un programa para la comunidad de arquitectos, insertada en el legado de El Eco como patrimonio arquitectónico, promoviendo un concurso para despachos jóvenes de arquitectos que pudieran intervenir temporalmente el patio del museo, con proyectos de arquitectura efímera durante tres meses. La intención era poner otro nicho de activación de arquitectura de Goeritz, ahora como un laboratorio de producción

19 "Museum as Hub" es un nuevo modelo para la práctica curatorial y la colaboración institucional, establecido para mejorar la comprensión del arte contemporáneo por parte de los usuarios del museo. Es una red de relaciones y un sitio físico real situado en el quinto piso del centro de educación del New Museum; y es también un espacio flexible y social, diseñado para atraer al público por medio de las estaciones de trabajo multimedia, de exposición, proyecciones, coloquios y eventos.

20 El comité académico de El Eco que Tobias Ostrander convocó estaba formado por Ana Elena Mallet, Carlos Amorales y Jorge Manguía.



Estudio Macías Peredo, proyecto para el Pabellón Eco, 2013. Fotografía cortesía de los arquitectos.

Exposición de proyectos para el Pabellón Eco 2011. Fotografía de Ramiro Chaves.

arquitectónica, nunca antes visto en un museo en México, que se asemejara al ejercicio de análisis de los proyectos de los pabellones de la Serpentine Gallery en Londres y del MoMA PS1 en Nueva York, instituciones con un corte de actividades consecuente con la vocación de El Eco en cuanto a la producción de proyectos de sitio. Este último programa permanece hasta la fecha y ha sido uno de los emblemas del museo durante más de seis años, ya que colabora en la reflexión sobre los usos y las prácticas de la arquitectura en la actualidad, al servir de plataforma de producción experimental para esa disciplina, alcanzando una proyección internacional.

Todos los procesos mencionados, además de la oferta interdisciplinaria del programa propuesto por Ostrander, quedaron debidamente documentados en el *website* y en una memoria impresa, que se editó al final de cada periodo anual de trabajo y se presentó como un ensayo textual y visual, en el que se articulaban las preguntas eje por medio de las cuales se habían tomado las decisiones curatoriales.²¹

Como un resultado que es posible consultar, quedan dos libros: *Abstracción temporal*, que presenta la reflexión del trabajo y los cruces conceptuales que sucedieron en El Eco durante 2010, y en el que Ostrander buscaba verter las distintas aproximaciones contemporáneas del problema de la abstracción en la práctica actual del arte, en relación con el legado de Mathias Goeritz. Y la segunda publicación es *Arquitectura Emocional*, que integra la memoria y las intenciones sobre las distintas asociaciones en los términos propuestos por Goeritz en 1953 para nombrar su ejercicio arquitectónico en la actualidad.

21 Para los procesos vinculados con las redes y la imagen del museo, Tobias Ostrander invitó a colaborar en el museo a Jesús Cruz Caba, quien hasta la fecha se ha hecho cargo de la imagen visual del museo y le ha dado carácter al espacio en distintos momentos según las inquietudes que el propio ritmo de la institución ha provocado. También invitó a Mónica Amieva, quien sería la responsable de dar seguimiento oportuno a las redes del museo y su vinculación con otros espacios. Amieva, después de algunas colaboraciones, dejó en su lugar a Macarena Hernández, quien potencializó definitivamente el trabajo de redes en el lugar y tomó entre sus proyectos la edición de la memoria anual del museo, buscando colaboradores y contenidos paralelos al programa que sucede en salas. Coordina actualmente las publicaciones de El Eco y lleva a cabo el proyecto de las Ediciones Eco, que comprende la edición de una carpeta de serigrafías en honor al movimiento de Poesía Concreta —del cual Mathias Goeritz fue parte— y hace énfasis en las maneras en que sus postulados permean la cultura contemporánea, con artistas de diferentes generaciones.

Esta publicación fue concluida sin la dirección de Ostrander, que en ese momento había dejado ya la dirección de El Eco para empezar labores como curador en jefe del nuevo proyecto de arte de Miami, rebautizado con el nombre de Pérez Art Museum Miami (PAMM).

Noche de alegría

Para 2012 El Eco ya es considerado un punto de referencia dentro de las prácticas contemporáneas del arte y la arquitectura frente a otras instituciones del país e instituciones internacionales que lo consideran como un lugar para proponer proyectos de exposición y desarrollo de procesos multidisciplinarios. El aura histórica del sitio, vinculada a la memoria de los años cincuenta en México, y el aura de vanguardia tardía que arropa su arquitectura, le permitieron no sedimentarse en los procesos en que las instituciones del Estado comúnmente recaen. Sus dimensiones y alcances como plataforma de creación y reflexión del enunciado artístico han sido legitimadas por la escena a la que pertenece, y es cada vez más difícil pensar qué es lo que le corresponde cubrir como oferta de cara a los tiempos en los que se manifiesta su programación. La DIGAV, de nueva cuenta, se vio ante la decisión de quién llevaría la dirección del proyecto en los próximos años y seguía manteniendo la confianza en los integrantes del equipo del museo, que han trabajado desde su reapertura para custodiar el espíritu de la vocación original del lugar y ayudar a los nuevos miembros del equipo a reconocerse dentro de las lógicas de producción que se han construido hasta la fecha. La opción que propuso la Universidad

para dirigir al museo fue la historiadora del arte y curadora Paola Santoscoy,²² quien contaba ya con una amplia experiencia en cuanto a modelos experimentales de producción en instituciones museísticas y había llevado a cabo diversos proyectos de identificación de escenas alternativas del arte de Latinoamérica. Santoscoy llegó con una idea clara de establecer nuevas rutas de relación que apoyaran la vinculación de El Eco y su historia, con otras latitudes que ayudaran a comprender este proyecto como un enunciado asociado a otros procesos colectivos del lenguaje poético contemporáneo. Es a lo largo de esta gestión que se empiezan a abrir las puertas para realizar lecturas completas de casos de estudio específicos, correspondientes a la historia del arte reciente de la zona, en una suerte de tendido que ha servido para vincular al museo con otros sucesos del arte del *sur del continente y del sur global*, entendiendo esta última idea como un concepto de relación que podría identificar muchas de las prácticas artísticas, históricas y pedagógicas que en ese momento sucedían alrededor del campo del arte.²³ Hoy, el Museo Experimental el Eco es un espacio que cuenta con una oferta diversa de programas entre los que se encuentran: exhibiciones con artistas internacionales y locales, residencias artísticas y curatoriales, publicaciones,²⁴ un concurso de reflexión arquitectónica y un programa para activar la barra del museo,²⁵ que tiene como intención favorecer la expansión de los campos de relación social y artístico en un evento que pone como participantes a los visitantes, en una atmósfera propuesta por un personaje del campo del arte interesado en los procesos abiertos de su práctica. La historia que corresponde a esta última gestión se sigue escribiendo de muchas maneras,

22 Paola Santoscoy (México, 1974) fue curadora de la exhibición central de la primera Bienal de las Américas, en Denver (Colorado, Estados Unidos), titulada "La naturaleza de las cosas". Se ha desempeñado como curadora en distintos espacios de exhibición en la Ciudad de México: "La Panadería" (2000-2001), Museo de Arte Carrillo Gil (2001-2003) y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004-2007). En 2005 comenzó, junto con Willy Kautz y Sebastián Romo, el proyecto curatorial "111 (un día, un artista, una obra)" con la misión de presentar en una situación doméstica los trabajos de artistas locales e internacionales. Algunos de sus proyectos de exhibición incluyen: "Todo va a estar bien" (2004); "Jesús Rafael Soto, Visión en Movimiento" (cocurada con Tatiana Cuevas); "Come closer" (2005); "Outside In, Robin Minard"; (2006). También ha realizado proyectos y ensayos curatoriales para instituciones internacionales como Künstlerhaus Bethanien (Berlín, Alemania); Fundación Proa (Buenos Aires, Argentina); GAMeC (Bérgamo, Italia) y Piano Nobile (Ginebra, Suiza) y colabora regularmente en publicaciones de arte contemporáneo. En 2007 y 2008 participó como comisaria de la sección Solo Projects de la feria de arte contemporáneo de Madrid, España, ARCO.

y ha dirigido sus esfuerzos en una plataforma horizontal en lo que respecta a la *construcción de sentido* dentro del museo, y acepta lo que orgánicamente la comunidad artística y cultural ha construido a lo largo de estos años para el sitio, al acrecentar su resonancia.

23 Para este objetivo, Paola Santoscoy amplía de nueva cuenta el equipo de trabajo del museo y convoca a Mauricio Marcin Álvarez para colaborar en procesos de investigación documental y para realizar curadurías en el museo junto con David Miranda. Marcin realiza la exhibición los "Los hartos (otra vez)" y con ello emerge una nueva forma de trabajo en exhibiciones de revisión de casos de estudio, que dan como resultado una publicación para el público interesado en sucesos y derivas relacionadas con el espíritu del lugar. Hoy día, este procedimiento es una forma que el museo ha asumido dentro de su metodología y ha ocupado mucho el interés de la institución por su valor de trascendencia. También se sumaron al proyecto del museo Gabriel Escalante como jefe de producción de proyectos en salas, y Guillermo Rosas, encargado de la difusión y proyección en redes sociales.

24 Entre las que se encuentran el proyecto citado de Ediciones Eco, que se erige como una estrategia que funciona en dos frentes: proyecto de producción de obra y herramienta de financiamiento y difusión.

25 Barra Eco es un proyecto que plantea la reactivación del bar de El Eco, un espacio originalmente pensado como lugar de encuentro y socialización. La Barra Eco funciona desde 2012 como un espacio intermitente para la generación e intercambio de ideas entre creadores a partir de una intervención que le dé un carácter específico en cada edición; por ejemplo, ambientación, música, performance, poesía, etc. Este proyecto se vincula con el legado del Cabaret Voltaire, relevante para Mathias Goeritz.



1



2



6



7



3



8



4



5



9



10



1. Alan Poma, *La victoria sobre el sol*, 2014.
2. Julián Lede y Natalia Ibáñez Lario, *Fama*, maratón de baile, dentro del Pabellón Eco, 2012.
3. Jaques Tati, *Mon Oncle*, proyección cinematográfica dentro del Pabellón Eco, 2011.
4. Luis Orozco, *Noche de Alegría*, dentro del Bar Eco, 2012.
5. Residencia de Marcio Harum, 2013.
6. Mariana Castillo Deball, *Este desorden construido, autoriza geológicas sorpresas a la memoria más abandonada*, 2011.
7. Ricardo Rendón, *Debussy*, 2011.
- 8 y 9. Exposición colectiva, *En hombros de gigantes*, 2014.
10. Gabriel Santamarina, *Iglesia Gnóstica del fin de la personalidad*, dentro del Bar Eco, 2012.
11. Georgina Bringas, *Veinticuatro horas*, 2010.
12. Simon Starling en colaboración con Pilar Pellicer y Yasuo Miichi en El Eco, *El Eco*, 2015.
13. My Barbarian, *Ecos de los ecos de los ecos*, 2010.



Una conclusión abierta

Proponer una lectura sobre un espacio tan especial y cargado de historia como El Eco, a 10 años de su reapertura, en un ensayo como el presente, presume entender el desplazamiento de una obra escultórica y arquitectónica hacia una institución dinámica y abierta, a la transformación continua de sus principios, en favor de mantenerlos a salvo en una sociedad en la que cada vez es más difícil existir de forma paralela a la maquinaria del consumo espectacular. A diferencia de otros espacios que existen hoy para dar visibilidad al enunciado artístico, El Eco tiene una relación incluyente, como obra de arte, con las personas que proponen situaciones y proyectos en sus espacios. Relaciona de manera sustancial los preceptos que Goeritz describió en su manifiesto, y que de algún modo se cumplen a lo largo de la historia de la existencia del lugar, a pesar de que durante mucho tiempo el espacio arquitectónico no estuvo vinculado con el proyecto original de su autor. Sin embargo, por sus características físicas, acogió otras propuestas también de corte cultural.

En sus diferentes “vidas”, la arquitectura de El Eco propone usos infinitos para sus espacios.

El reto para la comunidad que la acoge es preservar su función con iniciativas que logren ampliar los códigos de relación formal, conceptual e histórica con el lugar. En este sentido, la arquitectura de Goeritz puede entenderse como un dispositivo para la emoción, mismo que se relaciona de manera concreta con el trabajo que Kiesler había creado dentro de su concepción arquitectónica en *Endless House*, donde propone la arquitectura como un suceso escultórico, alterando los modos de habitación temporal al jugar con la estructura de todas sus superficies para articular un estado de ánimo, decisión que devino en un aspecto pétreo similar al de las cuevas de Altamira y en las que se inspirara Goeritz para su museo experimental, que en este caso también coincide con la talla de piedra prehistórica de las culturas mesoamericanas. De modo que el carácter y la funcionalidad de El Eco podría leerse desde una perspectiva más antigua y fenomenológica de la forma arquitectónica, además de su linaje vanguardista reconocido por muchos de los expertos en el tema y en la vida de Goeritz. Desde este punto de vista, puede atribuirse a dicho proyecto un perfil prehistórico imbuido en el carácter pétreo del edificio, en sus distintos estados posibles de habitabilidad y en la abstracción de formas de la naturaleza, haciendo hincapié en un aspecto fundamental y constante del hombre: la emoción.

El trabajo desempeñado por las diferentes personas que se han hecho cargo de preservar la memoria del museo por medio de sus propuestas y de su labor diaria, ha logrado dibujar en la escena del arte mexicano un modelo de producción cultural consecuente con las manifestaciones de nuestro tiempo,

al identificar, de manera continua, el porqué de la existencia de un lugar como éste. De esta manera se establece una lectura crítica del trabajo realizado por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde una de sus sedes representada en el Museo Experimental el Eco, nos hace una invitación a preguntarnos cómo pueden ocuparse, en la actualidad, las instituciones públicas responsables de recibir y promover el relato y la expresión artística de las personas que hoy forman una comunidad dispuesta a poner sus esfuerzos, a favor de la provocación de experiencias significativas en otros.

El caso de El Eco es relevante en lo concerniente al compromiso que ha detonado en la comunidad que lo visita, al aparecer como plataforma de posibilidades tanto de experimentación espacial como de confrontación de lenguajes artísticos, siempre con el propósito de ser un lugar de resonancia para sus usuarios. De ahí que el vínculo que se propuso en este ensayo con el proyecto de galería de Peggy Guggenheim y Frederick Kiesler en *Art of This Century* tenga sentido en relación con el ejercicio de Daniel Mont y Mathias Goeritz, en su coincidencia en la intención de crear un aparato de reflexión y visibilidad "singular" del enunciado artístico con diferentes autores, a manera de dispositivo arquitectónico y escenográfico, como modelos de experimentación dentro del campo de la exhibición y producción de obras de arte.

Cuando se visita El Eco, se participa de una de las expresiones de constante transformación y memoria (en términos de institución cultural), más importantes de la historia del arte actual del país, y su "disonancia inicial", consecuente con el encuentro de las personas a partir de sus experimentos artísticos y sociales en 1953.

Este espacio ha sido entendido a medida que la sociedad contemporánea a la que pertenece emancipa buena parte de las ideas que existían en la escena de los conceptos *obra de arte* y *museo*. Con ello, se han liberado muchas otras estructuras relacionadas con lo que hoy se entiende como el campo del arte en México. El Eco, como museo contemporáneo, puede entonces entenderse como un “organismo vivo”, que alberga vida sin conservar objetos, que genera para sus usuarios, con su función universitaria, memoria y conocimiento en los lenguajes de la poética actual, ampliando en su entorno las categorías referentes al término “museal” que lo enuncia como institución artística, como lugar de encuentro para todos aquellos que deseen participar de la fiesta de lo colectivo, a través del arte actual.

Anexos

Los documentos de esta sección son transcripciones literales de los documentos originales y los publicamos tal y como aparecieron en su momento, sin alterar ningún vocablo, puntuación o redacción de los mismos.

REFERENTE A LA CONSTRUCCIÓN DE EL ECO

CONTRATO establecido entre los Sres. Daniel Mont y Mathias Goeritz, referente a la construcción de un edificio (Galería de Arte, Restaurant y Bar) en la calle de Sullivan número 43/45 de la Ciudad de México D.F., según las cláusulas siguientes:

Mathias Goeritz se compromete a proyectar los planos del edificio mencionado, y de vigilar la realización de la obra con el mayor interés posible. (En caso necesario empleará la ayuda de un arquitecto o dibujante profesional.)

Mathias Goeritz se compromete igualmente de realizar y entregar al Sr. Mont, dos obras escultóricas, en relación con el mismo edificio.

Daniel Mont se compromete a respetar los planos artísticos de Mathias Goeritz, en todos sus detalles, siempre que éstos sean realizables, y de aceptar y hacer realizar todas las correcciones posteriores que Mathias Goeritz estime necesarias por razones estéticas. Igualmente se compromete Daniel Mont de entregar a Mathias Goeritz la suma de 18,000 pesos mexicanos. Esta suma se divide en tres pagos, es decir: 5,000 (cinco mil) pesos

mexicanos, al empezar la construcción (o sea antes del día 30 de junio de 1952); luego 5,000 (cinco mil) pesos mexicanos al entregarse la primera escultura realizada por Mathias Goeritz (o sea antes del 31 de diciembre de 1952); y finalmente 5,000 (cinco mil) pesos mexicanos al entregarse la segunda escultura de Mathias Goeritz, o al terminarse la obra arquitectónica (o sea antes del día 31 de marzo de 1953).

Independientemente de estos pagos, Daniel Mont se compromete a pagar los gastos de un dibujante profesional empleado por Mathias Goeritz, así como todos aquellos gastos que puedan ser causados por los viajes de Mathias Goeritz, entre las ciudades de Guadalajara, Jalisco, y México, D.F., siempre que estos viajes se realicen por expresa voluntad de Daniel Mont. Se establece para el costo de cada uno de esos viajes la suma fija de 200 (doscientos) pesos mexicanos.

Los Sres. Daniel Mont y Mathias Goeritz que firman este contrato se comprometen de cumplir cada uno de sus puntos establecidos en él, y de coordinar sus esfuerzos armónicamente para que se realice lo antes y lo mejor posible.

México, D.F., 27 de junio de 1952.

Manifiesto de la Arquitectura Emocional Mathias Goeritz, 1953

Cuadernos de Arquitectura, núm. 1, Guadalajara, 1954, s.p. Leído por primera vez durante la inauguración del Museo Experimental el Eco en septiembre de 1953, el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* no es publicado sino hasta marzo de 1954 en el artículo de Mathias Goeritz: "Arquitectura Emocional: El Eco", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 1, Guadalajara, 1954, s.p.

MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

El nuevo "museo experimental": El ECO, en la Ciudad de México, empieza sus actividades, es decir sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es LA EMOCIÓN.

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura.

El resultado es que el hombre del siglo xx se siente aplastado por tanto "funcionalismo", por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como "formalismo", ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusiónismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada.

Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como arte.

Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes, EL ECO no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando —no tan conscientemente, sino automáticamente— a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.

El terreno de EL ECO es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 metros de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En ese punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta una escultura: un GRITO, que debe tener su ECO en un mural

“grisaille” de aproximadamente 100 m² obtenido posiblemente por la sombra de la escultura, que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

Sin duda –desde el punto de vista funcional– se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además, para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta. Si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la “medida humana”, en el patio faltaba un muro aún mucho más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que –como un rayo del sol– entrara en el conjunto, en el cual no se hallan otros colores que blanco y gris.

En el experimento de EL ECO la integración plástica no fue comprendida

como un programa, sino en un sentido absolutamente natural. No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano.

La escultura, como por ejemplo la *Serpiente* del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) –sin dejar de ser escultura– ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos. No hay casi ningún vínculo de 90º en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados y más anchos en lo opuesto. Se ha buscado esta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa con la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas amables ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin

de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que –sin negar los valores del “funcionalismo”– intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

La idea de EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer “museo experimental” abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera. Un gran estímulo salió también de los alumnos de los cursos de “educación visual” de la escuela de arquitectura de Guadalajara. Habría que agradecer a todos ellos, e igualmente a los ingenieros Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez, a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al músico Lan Adomian, a los albañiles y pintores, a los fontaneros y a los muchos otros obreros. Todos ellos gastaron su tiempo allí, ayudando con consejos o con intervenciones directas cuando hacía falta. Creo que, tampoco para ellos, no ha sido tiempo perdido.

SOBRE LA LIBERTAD DE CREACIÓN
Por el Arq. Mauricio Gómez Mayorga
Miembro de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte
Arquitectura México, núm. 45, pp. 38-45

He dado a estas líneas, con toda intención el mismo título de una brillante conferencia que Mathias Goeritz sustentó alguna vez en Guadalajara. El propósito aquí es hablar sobre un centro de arte, creado e impulsado por Goeritz: pero, antes de ello, me interesa más aún exponer por fin desde esta abierta tribuna —ésta, sí— ideas que necesitan salir y ser dichas. Sobre la libertad de creación mucho puede hablarse: gran doctrina ética puede ser expuesta. Pero lo que debe decirse ahora mismo en México es mucho más importante que lo que pueda tratarse en general y en teoría.

Hago notar que no estoy solo. Somos muchos ya los arquitectos, los artistas plásticos, los músicos y escritores, los críticos y teóricos del arte que no estamos de acuerdo con la situación artística en México. Que no estamos de acuerdo, mejor dicho —y es importante ser muy claro— con la dirección que, una camarilla pretende dar al arte en México: desde la arquitectura pública hasta la poesía lírica. Continuando la trayectoria que inicié en esta misma revista en unas notas sobre el Museo de Arte Moderno de Nueva York, hoy quiero seguir con un tema de gran aliento: ese otro centro que podría llegar a ser el Museo de Arte Moderno en México. del que mucho necesitamos, no sólo para atesorar y exponer lo nuevo, sino para mantener viva, encendida y en alto la libertad de creación: para sembrar la rebeldía, el espíritu de combate y de desobediencia en los jóvenes. y en todos aquellos capaces de certidumbre y de pasión artística, y también para desinflar, quemar y romper ante ellos

los ídolos, los judas, las huecas piñatas y los falsos valores que pretenden haberse convertido en profetas y ministros del arte en México.

Son, pues, estas líneas, la primera piedra. Pueden estar seguros los lectores de que no será la última.



Cuando la demagogia, el alquiler y la consigna hacen irrespirable el ambiente artístico; cuando las grandes fuerzas matrices de la creación y de la expresión ceden su lugar a la conveniencia y al oportunismo, y con esos elementos se prepara el cartabón que obligatoriamente ha de seguir la producción artística para estar de acuerdo con una determinada “ideología” política, entonces el hombre libre, el verdadero artista, el crítico imparcial y el contemplador sincero sienten un ansia de ruptura y de liberación, y esperan el surgimiento de una circunstancia, de un grupo, de una revista, de un movimiento, que abran puertas y ventanas, permitan la renovación del aire y hagan posible, de nuevo, la vida y la expresión.

En México, por ahora, nos ahogan muchas cosas, y muchas formas de la demagogia artística y de la dictadura nos cierran el paso —hábil y bien financiadas— por muchas partes. Nos sofocan el sorprendente tradicionalismo

de la izquierda, en sospechosa complicidad con el de la derecha (¿sería cierto aquello de los jesuitas y los comunistas?). Nos sofocan el nacionalismo, el regionalismo y el chauvinismo emanados de lo anterior: nos aletarga el provincialismo infantilista, dominical y llorón sobre el que fundan ese nacionalismo: nos petrifica el arqueologismo precortesiano con su pretendido señalamiento de rutas artísticas por seguir, y con su falsificación de tradiciones; nos compra y nos vende a su gusto el izquierdismo político a lo 1938 —¡todavía!— que usa del arte a su antojo y que pretende alquilar y dirigir a todos los artistas para sus propios fines.

Dentro de ese ambiente, con la clara amenaza de un arte de Partido y de Estado, pintar y escribir, hacer danza y arquitectura, realizar obra musical y escultórica. Pero, si se trabaja libre y sinceramente y, especialmente, si se tiene éxito —el caso de Tamayo—, Entonces se indignan 10 “grandes” del arte, o los pequeños —generalmente muy pequeños— que viven olfateando los alientos de los grandes. Al creador libre se le llama dandy, descastado, burgués, falangista, malinchista, imperialista. Si el artista experimenta, si inventa; si investiga en arte; si sacrifica su tiempo y su ganancia personal para ir más allá y ser más capaz, y abrir brecha hacia el futuro, la camarilla lo techa de formalista, afrancesado, frívolo y traidor a la patria, y le reprocha el no ser portador de un

“mensaje social” en términos zapatistas y cardenistas. Y si dice su propio mensaje, el que sale insobornablemente de su conciencia de artista, entonces los dictadores y los costureros del arte lo condenarán por no ser ese mensaje el que ellos han aprobado y jurado obedecer e imponer en la última sesión del Partido.

Ellos ordenan —y desde qué tan lejos vendrá la orden!— que en arquitectura tengan que imitarse las pirámides toltecas y las formas de los volcanes: que en música haya de componerse pentáfono y percusivamente, y con temas populares; que en literatura tengan que escribirse “corridos”, cuentos regionales y novelas de la Revolución; que en danza se hagan ballets sólo con temas del zapatismo y de la expropiación petrolera; que en escultura no haya otro camino que seguir copiando (cada vez con menor éxito) lo más accesible de las formas precortesianas. Si se intenta otra cosa, la pena es la excomunión, lanzada con fuerte apoyo económico desde elevadas posiciones oficiales, y desde los sólidos púlpitos de la elocuente y bien nutrida izquierda mexicana. Y si uno insiste en combatir, y en decir la verdad, entonces la diligente gendarmería de los alquilados se encarga de cerrar las tribunas, y de hacer imposible la libertad de expresión. Es muy curioso: todo esto ocurre en un país democrático y artista que ha levantado muy alto la bandera de la libertad de expresión y que se ha distinguido siempre, frente a toda clase de amagos y de imposiciones, por su fe en los valores del espíritu. Pero es que la camarilla recibe órdenes de otra parte.

Las líneas anteriores, escritas muy deliberadamente y con un gran conocimiento de causa, denuncian por primera vez un estado de cosas que no es nuevo, y que nos sabemos de memoria. En México no hay libertad artística, en la medida en que cualquier intento creador que rompa con la ortodoxia dominante, es violentamente censurado y ahogado en su nacimiento, y en la medida en que la camarilla de agitadores profesionales que mantienen ese clima de amenaza y de opresión, cuenta con todos los recursos necesarios para comprar y controlar los medios de expresión y de comunicación. El ideal de ellos sería establecer una dictadura del arte con apoyo oficial del Estado para que las cosas marchasen como en la Unión Soviética; para que entonces volviésemos verdaderamente al porfirismo como en Rusia han vuelto al zarismo, y para que la increíble paradoja burgués-marxista se cerrase sobre sí propia.

Entonces, repetimos, frente a este ahogo, se experimenta un vital y saludable deseo de hacer violentamente todo lo contrario de lo que los dictadores quieren. Si los telúricos pretenden que la arquitectura surja costosa y volcánicamente de la tierra, dan ganas de realizar una ingrátida arquitectura de cristal y aluminio que dé la impresión de ir a levantar el vuelo; si pretenden obligar a una música indigenista y primitiva, se siente el deseo de lanzarse a los más atrevidos experimentos de contrapunto atonal o dodecafónico; si los inquisidores consideran de ley no tener más tema literario que la revolución y sus estrechos límites regionales, se necesita entonces

ahondar en la línea de Joyce, de Kafka, o de Borges, y trabajar en una poesía que ya por fin se desprenda del empalagoso y afeminado López Velarde, y de los mínimos fabricantes de corridos, y tome para sí las grandes corrientes mundiales abiertas por Mallarmé, por Valéry o por Rilke. Y frente a la escultura y a la pintura —sobre todo la pintura— de estos repetitorios, académicos y maniáticos políticos del arte, se siente la urgencia de ir contra ellos, de marchar adelante; de experimentar, de innovar, de abrir nuevas brechas por los rumbos del arte abstracto y de vanguardia. En todo caso, los espíritus libres. Aquellos a quienes ningún dinero puede comprar, y que no cambian su dignidad humana por un destajo en el mundillo del arte dirigido, quieren expresar su independencia y su resolución de mantener el eterno fuego del arte verdadero, que es el del espíritu, por encima de la pseudocreación oportunista y calculada de los gerentes.

Se necesita, en resumen, hacer arte auténtico que valga por sí, que abra vías hacia el futuro; que trascienda de las limitaciones regionales y nacionales; que se desborde ampliamente de los conceptos de clase y partido. Eso queremos que se haga en México, y pretenderlo así es tanto como levantarse en armas.

Vamos a hablar de un Museo Experimental: de un "Cabaret de Arte". El impetuoso David Alfaro Siqueiros —por otra parte, la única persona que vale en esa colección de judas y piñatas— ordena

a ustedes desde luego que hagan un gesto de asco ante la sola mención de este centro artístico. Ya ese pintor, con una verba que no por falaz resulta menos envidiable, anatematizó desde el púlpito: "Escuela de París, Abstraccionismo imperialista: Neoporfirismo." Explicó que por allí se abría el camino de regreso de las compañías petroleras, junto con el derrumbe del agrarismo.

No es para tanto. No se trata más que de un casi modesto, pero ambicioso, centro de experimentación y de vanguardia: *El Eco*. "¡El Eco de París!", rugió el predicador. No. El eco de aquí: de lo más juvenil de nuestro medio artístico; el eco de los deseos de libre respiración que hemos apuntado arriba. Mathias Goeritz —¡Horror, un extranjero!—, creador y animador de este centro, dice: "El nombre de 'El Eco' le fue dado por ser eco de las posibilidades artísticas actuales, y por ser resonancia contra los constantes ataques al arte moderno". Es decir, que se trata de un lugar de reflejo y rebote.

Pero, dejemos hablar aquí a ese gran artista experimental, quien ya alguna vez se ha expresado desde las páginas de esta misma revista (*ARQUITECTURA*, número 40). Dice el citado escultor Goeritz:

"En abril de 1952 Daniel Mont (fallecido el 25 de octubre del año pasado) y Gabriel Orendáin me buscaron para

proponerme la construcción de 'algo', con absoluta libertad artística, en un terreno de las calles de Sullivan en la Ciudad de México. Todavía no era seguro entonces que Daniel Mont *spiritus rector* de aquella idea de dar a un artista la posibilidad de construir 'lo que le diera la gana', obtuviese prestado aquel terreno, propiedad del ingeniero Francisco Hernández Macedo: pero su genio de coordinador ya había logrado convencer a varios capitalistas de confiar su dinero a esta locura, de la cual nadie sabía en realidad lo que llegaría a ser.

"Entonces, durante una estancia en Fortín de las Flores, hice unos bocetos para un 'Museo Imaginario', o experimental, que no existía aun ni en París, ni en Nueva York, ni en México. Al mostrar los dibujos a Daniel Mont, éste se entusiasmó con ellos y empezó a convencer a SUS capitalistas en la obra propuesta. Para que aquella locura produjese dinero, tuvieron que incluirse en el plan un bar y un restaurante.

"En septiembre de 52 se inició la construcción a una marcha muy lenta, teniendo que interrumpirse durante cuatro meses por falta de dinero. En esa construcción trabajé más como albañil que como arquitecto, corrigiendo constantemente las ideas primitivas: componiendo in situ; indicando sobre la marcha la posición de cada muro. En efecto, entendí el edificio en conjunto como una inmensa escultura.

"El terreno era pequeño: poco más de 500 metros cuadrados. Evitando ángulos rectos

y empleando muros de 7 a 11 metros de altura, traté de hacer olvidar la pequeñez del lote. Como entrada dispuse un pasillo que se estrecha hacia el fondo, subiendo el piso inclusive y bajando ligeramente el techo. Para acentuar la impresión cónica, las duelas del piso se estrechan también, llegando a un punto de fuga en el fondo del pasillo, con una sensación de profundidad que recuerda algunas composiciones de Chirico. Ahí se ha colocado una escultura mía llamada 'El Grito'. Que obtiene del 'eco' en un mural a la grisalla, de unos cien metros cuadrados.

"Este mural implicó la realización de varios proyectos. Los pintores Rufino Tamayo, Alfonso Soto Soria, Jesús Reyes Ferreira, y yo mismo, hicimos proyectos. Decidí aceptar el de Tamayo, pero nos ha faltado dinero para ejecutarlo. Mientras tanto, durante la estancia en México de Henry Moore, en diciembre del año pasado, este escultor hizo unos croquis inspirados en las figuras de los 'judas' populares mexicanos. que vio en casa de Diego Rivera, y me los regaló para 'El Eco'. Así se realizó en México el primer mural del escultor más famoso del mundo actualmente; uno de los 'grandes' de la Escuela de París, tan admirada y atacada. Acepté el mural de Moore tan sólo provisionalmente, hasta que contásemos con el dinero para realizar la ya proyectada obra de Tamayo. Para la realización material de la de Moore, contraté al pintor mexicano Alfonso Soto Soria, colaborador de Carlos Mérida en sus frescos del Multifamiliar Presidente Juárez. Yo actué solamente como supervisor. En el bar de 'El Eco', Carlos Mérida realizó también un mural,

una parte del cual está en la hoja de una puerta, lo que representa una novedad como concepto de integración plástica. En el pasillo que conduce a la galería de exposiciones que hemos llamado Sala Daniel Mont, Germán Cueto realizó un objeto escultórico, asociado al muro. En la propia sala existe la mascarilla de Daniel Mont que tomó Ignacio Asúnsolo con mi auxilio, y que recordará para siempre a una de las personalidades más geniales y vigorosas que yo haya conocido en toda la vida.

"La obra de este Museo fue entendida desde un principio como ejemplo de una arquitectura cuya función es la emoción. El arte en general y la arquitectura también, naturalmente, constituyen un reflejo —un eco del estado espiritual del hombre de su tiempo. Pero el arquitecto de la actualidad, individualista e intelectual, exagera a veces por haber perdido el contacto con la comunidad (como existía por ejemplo en la Edad Media) y por querer destacar constantemente sólo la parte racional y lógica de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo xx se siente aplastado por tanto funcionalismo, por tanta lógica y utilidad de lo que enseñan como 'arquitectura moderna', y busca una salida. Pero ni el esteticismo exterior o formalismo, ni el regionalismo orgánico, ni el confusionismo dogmático de ciertos pintores, han podido enfrentarse al problema de que el hombre, creador y receptor de nuestro siglo, aspira a algo

más que una cosa 'bonita', agradable y adecuada. Pide, o por lo menos tendrá que pedir un día, que la arquitectura, y sus modernos procedimientos y materiales, le den además elevación espiritual, es decir, emoción, como en su época pudieron aportarla la pirámide, el templo griego, las catedrales románicas o góticas e incluso el palacio barroco. La arquitectura moderna sólo podrá volver a ser considerada como un arte cuando vuelva a proporcionarnos emociones verdaderas.

"Y partiendo de la convicción de que nuestra época está llena de elevadas inquietudes espirituales. 'El Eco' no pretende ser más que una expresión de ésta, aspirando, en forma automática y no deliberada ni obligatoria, a la llamada 'integración plástica', para producir en el hombre moderno máximos valores emotivos.

"Esta arquitectura fue entendida precisamente como experimento. A juicio mío, un museo experimental debía iniciar sus actividades con un experimento arquitectónico que produjese emociones humanas dentro de un concepto moderno, y sin caer en un decorativismo vacío y teatral. 'El Eco' quiere ser expresión de una libre voluntad de creación que, sin negar los valores aportados por el funcionalismo, pretenda incorporarlos y someterlos dentro de un concepto espiritual moderno.

"Sin duda, desde el punto de vista estrictamente funcional, se ha perdido mucho espacio útil a causa del patio del Museo (véase el plano), pero a juicio mío éste era necesario para hacer culminar la serie de impresiones obtenidas desde la entrada. Se persiguió causar el efecto de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por la inmensa cruz de hierro que forma la puerta-ventana del salón principal. Además este patio se destina a exposiciones de escultura al aire libre. Una de ellas ya se encuentra como parte permanente de la composición: una serpiente de lámina soldada que puede ser entendida indistintamente como un objeto arquitectónico o escultórico. Un muro-columna de gran altura pintado de amarillo, completa la composición contrastando con el blanco, gris y negro usados exclusivamente en todo el resto del edificio. En una de las caras de este muro, y frente a una pequeña puerta que da a la entrada, hice colocar mi Poema Plástico, en hierro: una composición visual de tipografía abstracta que se dirige sólo a la sensibilidad del espectador.

"En todo este experimento la 'integración plástica' no fue tomada como un punto del programa, sino que se la dejó ocurrir en forma espontánea. No se trataba de sobreponer pinturas a los muros, como se suele hacer con los carteles de cine. Se intentó concebir el espacio arquitectónico como un gran elemento escultórico con valor propio, sin caer en el romanticismo de Gaudí, o en el vacío neoclasicismo alemán, italiano o ruso."



Ya verá el lector con claridad qué persigue este centro de arte. *Experimentar* con libertad; recuperar para la gente de hoy y de mañana el abierto campo de la invención. Se persigue el gran derecho, la grave responsabilidad de abrir brecha hacia el futuro; de no quedarse donde estamos. Pretender que eso sea un nuevo academismo y un nuevo porfirismo, como quieren los pintores comunistas, es ignorar profunda (y sospechosamente) la historia del arte y de la cultura, y sabotear persecutoriamente los caminos de la libertad. Académicos y neofósiles son los que insisten estereotípicamente en la repetición de fórmulas, temas y recetas que fueron buenas, o por lo menos tolerables, hace 25 ó 30 años. Y burguesas y burgueses hasta la náusea, son los enriquecidos traficantes de esos clichés y de esas fórmulas que ellos perpetúan, contra la libertad del espíritu, para que sus ingresos no mengüen, y para no ver debilitadas sus posiciones políticas y burocráticas.

Eso es todo. Los enemigos actuales del arte moderno —*enfants terribles* hace treinta años— no son ahora sino los clásicos reaccionarios que no aceptan el advenimiento de generaciones jóvenes, porque los temen; porque saben bien que los que valen entre estos últimos, lo harán mejor que ellos. ¡Cómo se han desinflado estos revolucionarios de ayer! Lejos están los días en que la izquierda artística ponía un ejemplo de fuerza y de rebeldía, y de ruptura con las tradiciones y

el pasado. Ahora ellos, y los alquilados ex niños bien que los siguen, lloriquean sobre la tradición, desentieran muertos, coleccionan ídolos y tepalcates, se disfrazan de huehuenches, adoran las cursilerías y se emocionan con las curiosidades para turistas en las ferias de los pueblos. Eso se llama menopausia: no les hubiera sucedido nunca, de haber sido fieles a una viril trayectoria de auténtica creación.

Treinta años después, la consigna pretende que el arte de vanguardia ya no tiene caso; que ya pasó de moda. Se nos quiere hacer creer que el llamado neorrealismo —¡qué novedad!— “integrado” con mensaje social, y surgido cósmico-telúricamente de la tradición y de la tierra, según el dogma del Partido, no tiene nada que aprender, nada que investigar. El tema ha de ser social de izquierda; el procedimiento, realista; las formas, Precortesianas; los personajes, lacandones. No hay más que hacer: ésa es la verdad absoluta y eterna. Anatema para quienes crean lo contrario.

Pausa para sonreír. Después de ello, hablemos un poco de arte abstraccionista, de arte minoritario, experimental y de vanguardia: de ese arte valioso y necesario cuyo cultivo nos prohíben los dictadores de la moda. No caigamos en nominalismos ni en sutilezas. El arte abstraccionista se opone al realista; la creación de las formas por las formas mismas se opone

a la reproducción de las cosas. ¿Está claro? ¿Hay en ello asechanza del imperialismo? La idea y la intención del abstraccionismo no son nuevas: tanto en el cubismo como en el futurismo existen en tono de percusión las ideas de un arte “intrínseco”, de un arte no figurativo. Así, los conceptos de una pintura o de una escultura “absolutas”, y de una poesía “pura”, se abren paso a lo largo de cuarenta años hasta llegar hoy, expresados en muchas escuelas de Europa, América y Asia, a una claridad de doctrina y de conducta no logradas antes. El autor cree oportuno recordar a este respecto sus experimentos y discusiones de hace casi veinte años.

Entonces creímos descubrir, en compañía de Alberto T. Arai, el arte abstracto, y formulamos una teoría en términos de música. Decíamos entonces, y lo cito ahora en refrendo de aquella convicción, que el copiar, reproducir o imitar formas en pintura y escultura no tenía un sentido *intrínsecamente* artístico: que la reproducción fiel del modelo no pertenecía al mundo de la creación (mucho menos aún, por supuesto, la anécdota o el “mensaje”). Entonces, el arte se nos presentaba como el modelo supremo, la música; como la creación ex *nihilo* de formas bellas por sí; significativas y expresivas por sí; dotadas de una intrínseca vigencia artística, dentro del marco de posibilidades impuesto por las limitaciones del cuadro o de la escultura. Caíamos, sí, en un hedonismo y en un

formalismo, pero ¿hay arte sin forma? ¿y no es la forma el vehículo de expresión de cualquier idea? En aquellos tiempos, el autor de este artículo intentó inclusive algunas pequeñas obras abstractas que conserva, y de las que no se avergüenza (una de ellas, en estas páginas). Las que pinta hoy no son menos abstractas: sí, mucho más libres y apasionadas. Y en cuanto a la doctrina, se ha transformado, de una opinión juvenil, en una actitud llena de militante certidumbre.

Con toda intención he asimilado en un solo concepto el arte abstracto, el experimental y el de vanguardia. Creo que el clima del abstraccionismo es precisamente de búsqueda y de laboratorio, y que en el experimento —con todos sus riesgos— radica la única posibilidad de progreso en el arte. Porque —¡oh herejía!— creemos en el “progreso” del arte, entendido éste como el engrandecimiento de la capacidad de intuir, de inventar y de expresar; como el ahondamiento en las fuerzas que provocan la producción artística. Si en arte no se indaga, si no se hace ejercicio, si no se plantean nuevos problemas formales y expresivos; si no se trata de trascender creadoramente de lo ya hecho y dicho, por bien hecho y dicho que esté, no hay la menor posibilidad de enriquecer el acervo humano con obra realmente nueva y valiosa. Lo nuevo contiene por sí, sólo por ser nuevo, un valor positivo: la posibilidad de ser mejor, más rico y más profundo que lo anterior. El tiempo, que es vida humana, y que no existe fuera del hombre, es justamente el portador de esa renovada posibilidad. Por eso vale; por eso

transcurre; por eso es irreversible; por eso debe ser aprovechado en la creación y no en la copia de los modelos consagrados. Quien retorna a los clásicos es un farsante o un suicida. Es necesario ya asociar la invención científica con la creación artística, mucho más semejantes de lo que parece, y hacer valer para ambas el concepto de “deseabilidad” de la marcha del tiempo: así como en el universo físico la entropía aumenta constantemente, y eso señala la dirección del tiempo, en el universo de la cultura la riqueza del espíritu también aumenta continuamente. Toda obra futura será mejor.

Pero el arte experimental, ese arte que se siente con el derecho y la obligación de indagar, es arriesgado y difícil, y por eso, y por la responsabilidad que implica, es, y tiene que ser, minoritario. Todo lo que es nuevo y avanzado, lo mismo en arte que en ciencia, es obra de pequeños grupos selectos. Sobre ellos, y no sobre las masas, pesa la obligación de inventar y de revolucionar, y de educar a los demás en lo nuevo. ¿Ha sido otra la tarea de los profetas y reformadores, políticos y religiosos? ¿Cuándo han surgido de otro modo que de hombres solos –solos y solitarios– y de breves minorías, las ideas que luego han llegado a ser colectivas?

Las mayorías en general, y mucho más aún nuestras mayorías indocatólicas, son conservadoras por excelencia. Su clásico arraigo al suelo y al pasado es un terrible lastre, un pétreo factor de inmovilidad. La actitud auténticamente democrática, “demófila” mejor dicho, es producir para

ellas lo que no son capaces de crear. Pero, producir lo mejor, no lo peor; hacerlas subir un poso a fuerza, por medio de la educación; no rebajarlas en la demagogia halagando sus instintos. Elevarlas hasta Bach y Mozart, como hizo José Ives Limantour en Poza Rica y Coatzacoalcos; no mantenerlas en los sótanos del mariachi y el corrido, como quieren los arte populistas. Y recordemos que todo arte que surge de las minorías llega al fin a los grandes grupos, lo mismo que toda ciencia pura desemboca en la tecnología. Allí radica la necesidad de laboratorios de arte, donde con toda libertad, y en forma totalmente libre de dogma y prejuicio, maestros y discípulos investiguen con la pasión, la perseverancia y la imaginación que se pone en la tarea científica. La intención contraria, la que hemos denunciado aquí, se llama dictadura: bastante malas son en lo político, para que ahora –¡y en México!– fuéramos a tolerarlas en lo artístico.

Ahora, veamos la obra de Mathias Goeritz, objeto de este escrito. Desde luego, el ser esta obra de arquitectura la realización de un pintor, aunque haya sido asesorado por arquitectos, nos obliga a entenderla como escenografía, y no como arquitectura. Esto no tiene nada de particular cuando se persiguen fines fundamentalmente emotivos, como Goeritz señala. Malo, cuando los arquitectos hacen escenografía con la habitación colectiva, con los hospitales o con las plantas industriales. Así pues, “El Eco” es una cosa “antifuncional”,

“una gran escultura” que no debe ser juzgada ortodoxamente como arquitectura. ¿Emociona? Sí, a juicio nuestro y tomando como testigo nuestra propia emoción. Emociona la soledad de las formas, la ascética aridez de los paños, la grave entonación de la paleta, la glacial –y apasionada– monumentalidad. La influencia de Luis Barragán –ese gran artista– es evidente en Goeritz: ese franciscanismo, esa vertical humildad y esa honda reserva proceden de él; esas formas lacónicas son suyas, y (para quien esté en plan nacionalista) son hondamente mexicanas, sin anécdota, sin grito alcohólico y sin bandera tricolor. Quizá el efecto final sea triste y trágico: el artista lo ha sentido así, y así ha querido expresarlo.

No estamos de acuerdo con el animador de “El Eco” en que la arquitectura moderna, en general, carezca de valores emotivos y humanos. Los tiene para quien sea capaz de percibirlos, si bien se defienden de una captación inmediata, como ocurre con todas las virtudes del arte moderno en conjunto. La aparente frialdad y la complejidad de muchas de las actuales producciones del espíritu (la ciencia incluida) resultan cálidas y transparentes cuando llega uno a ligarse íntimamente con la época actual; con las profundas fuerzas que hoy justifican y dan forma a lo mejor de las tareas humanas. Por otra parte, y nos cansaremos de insistir en ello, la arquitectura actual tiene buenas razones para no proponerse, más que *excepcionalmente*, finalidades meramente

artísticas, ya que las soluciones que el mundo espera de lo arquitectónico pertenecen a otro dominio diferente. Pero estas consideraciones no prohíben en modo alguno que, de vez en cuando, tengan que realizarse obras solamente emotivas: un monumento, o un museo tan especial como el que nos ocupa.

Goeritz y sus colaboradores no tomaron la integración plástica como una obligación o como una bandera para su experimento. Mathias el pintor, como ya lo ha dicho en esta misma revista, cree en ella, pero confía en que resulte por sí sola, y espera que se vaya cumpliendo y lográndose espontáneamente en el curso de la vida del Museo, más como consecuencia de una fluyente unidad de sentimiento, y como una cuajada madurez de propósito, que como obligación ritual y dogmática. Por otra parte –comentamos nosotros–, la tan llevada y traída “integración” ha llegado al paradójico extremo de enemistarse con la arquitectura, y ha fracasado lo bastante escandalosamente como para no dejarla en paz un poco, hasta que surjan artistas con la suficiente cultura, con la suficiente calidad espiritual, talento creador y pasión por el arte, para que en sus manos pueda ponerse este problema hasta hoy intacto.



¿“El Eco”? No; debiera llevar ese nombre, y sí creemos que la designación sea poco afortunada, si este lugar de arte ha de cumplir con la misión que se ha señalado,

y con la que esperamos que cumpla. Nosotros le hubiéramos llamado El Grito o el Clamor. Y en honor del futuro, y de todo lo que se propone, y de la gallardía del gesto que hay en esta creación, colgaríamos en su puerta una campana simbólica, para que su presencia y su repiqueteo invitasen a la asonada y a la libertad.



Boletín
UNAM-DGCS-697
Museo El Eco

06:00 hrs. 08 de septiembre de 2005

Boletín de prensa emitido por la Dirección General de Comunicación Social (DGCS) de la UNAM, el 08 de septiembre de 2005.
www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2005/2005_697.html

REABRE SUS PUERTAS EL MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

- *Lo inauguró el rector Juan Ramón de la Fuente, quien estuvo acompañado por el secretario de Educación Pública, Reyes Tamez.*
- *De la Fuente afirmó que ese espacio es un verdadero icono de la cultura, las artes y de la audacia de artistas mexicanos.*
- *Reyes Tamez Guerra se congratuló por el esfuerzo realizado por la UNAM, para reiniciar un proyecto en donde se llevarán a cabo actividades del más alto nivel.*

El rector de la UNAM, Juan Ramón de la Fuente, reinauguró el Museo Experimental el Eco, luego de más de medio siglo de permanecer cerrado. Así, la Universidad Nacional recuperó uno de los edificios más significativos de la arquitectura mexicana del siglo xx para devolverle su sentido original: ser un espacio para el diálogo de las artes visuales de nuestro tiempo.

Ante el secretario de Educación Pública, Reyes Tamez Guerra, y el jefe de gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas, el rector afirmó que El Eco es un verdadero icono de la cultura, las artes y de la audacia de artistas mexicanos que se atreven a experimentar, transmiten emociones intensas y recrean espíritus.

Esta obra, puntualizó, muestra que en la Universidad, la cultura y las artes son fundamentales, al igual que las humanidades y otras disciplinas que no siempre son comprendidas, sobre todo cuando se ven estrictamente con la óptica lucrativa y mercantil.

De la Fuente insistió en que la cultura es esencial para nuestra convivencia cotidiana, entendernos mejor y darnos cuenta de su dimensión más profunda, pero también nos une y permite realizar proyectos conjuntos.

Se preguntó qué sería de México sin su rica historia cultural, sin expresiones artísticas y sin humanidades, así como qué sería de la Ciudad de México sin El Eco.

A su vez, el secretario de Educación Pública, Reyes Tamez Guerra, se congratuló por el esfuerzo realizado por la UNAM para reiniciar un proyecto que mantiene el espíritu, donde se llevarán a cabo actividades que producirán polémica del más alto nivel.

Dijo que este desarrollo realzará a esta casa de estudios y a los artistas mexicanos, al afirmar que la institución es la mejor en la investigación, la docencia y la difusión de la cultura.

En su intervención, el jefe de gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas, señaló que para la capital del país es de suma importancia la recuperación de este espacio.

También, agregó, representa la consolidación de la Universidad porque permitirá expandir las actividades culturales en la Ciudad de México.

Por su parte, la directora general de Artes Visuales de la UNAM, Graciela de la Torre, expresó que durante los 52 años que tiene de existencia el Museo Experimental el Eco se convirtió en una leyenda que hoy termina, al abrir sus puertas prácticamente en su estado original.

Luego de hacer un recuento de las diversas actividades que en este recinto se llevaron a cabo desde 1953, y de recordar a su fundador el artista Mathias Goeritz, sostuvo que el museo será un espacio poético y un lugar de encuentro, reencuentro, discusiones, prácticas experimentales y “todo lo que en el futuro se nos ocurra imaginar para estas tareas”.

Informó que al iniciar su programación, se invitó a Gabriel Orozco, uno de los

artistas más dinámicos y creativos del arte contemporáneo, para establecer un primer diálogo intergeneracional e interdisciplinario entre la arquitectura de El Eco y los destacados artistas Carlos Amorales y Damián Ortega.

Después de una ardua labor de restauración, con esta reapertura, se da el triunfo del arte frente al abandono y el inexorable paso del tiempo.

Así, ayer por la noche la UNAM volvió a inaugurar el legendario museo, como lo hiciera en 1953, el escultor y arquitecto de origen alemán Mathias Goeritz, autor del mítico edificio.

También asistieron la presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Sari Bermúdez; el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas, y el coordinador de Difusión Cultural de esta casa de estudios, Gerardo Estrada.

Sin la nostalgia del pasado, lejos de consagrarse como un monumento histórico, El Eco inicia una nueva etapa de vida como lo hubiera deseado su creador, a quien siempre le dolió la inminente pérdida del edificio.

Se volvió a presenciar otra vez en este espacio una experiencia artística, que en esta ocasión involucra la obra de tres destacados creadores contemporáneos de prestigio internacional: Gabriel Orozco, artista egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y sus invitados: Damián Ortega y Carlos Amorales, todos en franco diálogo con la arquitectura singular del inmueble.

Animaciones geométricas, balones de fútbol usados y trabajados plásticos, así como piezas escultóricas de distintos materiales y formatos, además de una gran estructura

de papel, madera y alambre que semeja un cráneo humano, interactúan entre sí y plantean un diálogo con la arquitectura de un espacio que, en principio, fue concebido por el joven Mathias Goeritz como quien esculpe un edificio: muros paralelos que se vuelven más angostos, líneas oblicuas que se alejan del ángulo recto; la experiencia de lo monumental que sobrepasa la escala humana y provoca un sentimiento de elevación espiritual.

Ayer, los asistentes todavía podían percibir los olores de la pintura fresca, del concreto que no ha terminado de secar, característico de los edificios nuevos, y pudieron transitar por los corredores y pasillos sobre la duela impecable de esta simbólica construcción, donde observaron su gran muro amarillo, el cual nuevamente parece saludar, desde el interior, a quienes se encuentran en su interior y a los transeúntes de la calle de Sullivan; ese famoso “muro de las lamentaciones”, donde Mathias Goeritz incrustó su “poema plástico”, escrito con letras de su propia invención y compuesto de tres estrofas: la escultórica, la pictórica y la emocional.

Los espacios de singular trazo arquitectónico que concibió fueron recuperados con la mayor fidelidad por los arquitectos Felipe Leal y Víctor Jiménez, responsables del proyecto de restauración.

En tanto no menos digna de ser admirada la obra de los artistas invitados ocupa el patio interior del edificio y parte de la sala de mayor dimensión.

Concebido por su creador como un templo para la experimentación artística, El Museo Experimental el Eco, dotado ya con los recursos tecnológicos más avanzados, en congruencia con el espíritu del autor, habrá de convertirse, de acuerdo con Gerardo Estrada, en uno de los espacios más importantes de las artes

plásticas y visuales de nuestro país. A cargo de la Dirección General de Artes Visuales de la Coordinación de Difusión Cultural, el espacio se perfila, según su director, el curador y comunicólogo Guillermo Santamarina, como un lugar de vanguardia para el diálogo de las artes visuales que conservará un lugar especial: la Sala Daniel Mont, en homenaje al personaje que financió y solicitó el proyecto a Mathias Goeritz.

Ahí, se presentarán exposiciones formales y revisionistas de la obra de artistas relacionados directamente con Mathias Goeritz o de las escuelas de vanguardia que influyeron en el trabajo del escultor y arquitecto alemán.

Finalmente se concreta un proyecto que durante varias décadas fue demanda constante de un destacado grupo de investigadores del arte universitarios, encabezados por la doctora Ida Rodríguez Prampolini, viuda de Goeritz.

También se recupera para el patrimonio de la Universidad Nacional y del país una de las pocas obras del expresionismo mundial que, junto con la Casa de Frida Kahlo y Diego Rivera, construida por Juan O’Gorman en el tradicional barrio de San Ángel y la Casa de Luis Barragán, en Tacubaya, forman la trilogía de edificios emblemáticos del arte arquitectónico del siglo xx, como bien lo señaló Felipe Leal.

El Museo Experimental el Eco —ubicado en Sullivan 43, col. San Rafael— abrirá sus puertas al público a partir del 9 de septiembre, de martes a domingo, de 10:00 a 18:00 horas, y la entrada es libre.



Melo

—

2005	RECUPERACIÓN, RESTAURACIÓN Y REABERTURA DEL MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO (UNAM)	7 de septiembre: reinauguración del Museo Experimental el Eco. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) compra el inmueble en Sullivan.	Creación del Plan Integral de Trabajo en Museos, DIGA-UNAM.	OTROS ACONTECIMIENTOS RELEVANTES EN LA CIUDAD DE MÉXICO
2003	ABANDONO DEL PREDIO EN SULLIVAN		Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal decretada por Andrés Manuel López Obrador.	
2002			Proyecto MUMAL 2000, INBA: readaptación del edificio realizado en el siglo XIX por Silvio Contri.	
1993			Ex Teresa Arte Actual, INBA, proyecto de adaptación del Templo de Santa Teresa, por el arquitecto Luis Vicente Flores.	
1990	CENTRO CULTURAL TECOLOTE	Terminan las actividades del Tecolote, dentro del predio en Sullivan 43. Muere Mathias Goeritz.	Se incorpora a los museos del INBA la Sala de Arte Público Siqueiros.	Poema Plástico y Salvador de Auschwitz, Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, UNAM.
1986			Ley general de Museos presentada por el Ejecutivo Federal al Congreso de la Unión en México y la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA.	Energía, Parque de la Tercera Edad, Bosque de Chapultepec, Ciudad de México.
1984				
1983		Enero: se rebautiza el lugar como Foto Tecolote.		Los Torres ENER, Aragón, Edo. Mex.
1982	CLETA (CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA)	Diciembre: se declara la asociación de Tecolote y Los Chidos en el acto de cierre de actividades.		
1981		Exposición de CLETA, quedando el grupo de Los Chidos y Tecolote.	Apertura del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Diseño de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky.	Centro del Espacio Escultórico, Centro Cultural Universitario, C.U.
1980				
1979		Congreso de CLETA, en el que se establecen 4 grupos: Zumbón, Zapilote, Compartidos suelos (después Los Chidos) y Tecolote.		El Coco, Tecamachalco, Edo. Mex.
1978				
1975		16 de enero: se edita El canto del fancho literario, de Peter Weiss, por Carlos Giménez.	Inauguración del Museo Universitario del Chopo, en el edificio diseñado en 1902 por Bruno Möhring.	Edificio Laberinto de Jerusalén, Israel.
1974			Inauguración del Museo de Arte Carrillo Gil, Diseño arquitectónico de Augusto Álvarez y Enrique Carral.	
1973			Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.	
1972	CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO (FOBO ISABELINO)		Apertura del Polyforum Cultural Siqueiros, diseñado por David Alfaro Siqueiros.	
1971				
1969			David Alfaro Siqueiros, inaugura la Sala de Arte Público.	Escultura Tu y Yo, para la Agencia de automóviles Renault. Ahora en C.U.
1968				Mito de la Amistad: La Osa Mayor dentro del conjunto del Palacio de las Deportives.
1967		Agosto: inauguración del Foro Isabelino con la puesta en escena de La higiene de los placeres y de los dolores, escrita y dirigida por Héctor Azar.		Reja para el Hotel Camino Real, Ciudad de México.
1965	PRIMER PLAN DE MODIFICACIÓN DEL EDIFICIO		Apertura del Museo Nacional de las Culturas, dentro de la antigua Casa de Moneda.	Estrella de David, Sinagoga Maguén David, Ciudad de México.
1964			Apertura del Museo de Arte Moderno y del Museo Nacional de Antropología, diseñados por Pedro Ramírez Vázquez. Reconfiguración de la galería del Palacio de Bellas Artes, por Fernando Gamboa.	Escultura viriana para la fábrica de VAM (desaparecida), Toluca, Edo. Mex.
1963				Vitrales de la Catedral Metropolitana, Ciudad de México.
1962		La Dirección General de Obras de la UNAM presenta el proyecto para la construcción, en el patio de El Eco, de una sala de teatro.	Apertura del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), dentro del Campus Universitario, UNAM.	Vitrales de la Catedral de Cuernavaca, Mor.
1961				Los Torres de Saville, Ciudad de México.
1960	EL INMUEBLE CERRADO Y CLAUSURADO		Creación del Museo del Instituto de Geología de la UNAM, en un edificio del Arq. Carlos Herrera López.	Torre de Temixco, Cuernavaca, Mor.
1958	RESTAURANTE BAR EL ECO	Se presenta Alicia Luna en El Eco.	Apertura del Museo Anahuacalli, Diseño de Diego Rivera, supervisión de la obra por Juan O'Gorman.	Vitrales de la Iglesia San Lorenzo Mártir, Ciudad de México.
1955	MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO	Septiembre: inauguración de El Eco. Octubre: muere Daniel Martí. Noviembre: cierre de El Eco. Marzo: Mathias Goeritz inaugura una exposición de pintura y escultura en la Galería de Arte Mexicano. Julio: Mathias Goeritz y Daniel Martí inician la construcción de El Eco.		Alter para el Convento de las Capuchinas, proyecto de Luis Barragán en la Ciudad de México.
1954				Relieve mural de la Iglesia San Lorenzo Mártir, Ciudad de México.
1953				
1952				
1951			Apertura de la Galería José María Velasco por el INBA.	Animal del Pedregal, Ciudad de México.
1946			Creación del Salón de la Plástica Mexicana.	
1947			Creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, por el presidente Miguel Alemán.	
1939			Apertura del Museo Nacional de Historia, dentro del Castillo de Chapultepec, diseñado por el ingeniero Francisco Babiloni.	

Bibliografía

- Altshuler, Bruce, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History*, Vol 1: 1863-1959, Londres, Phaidon Press, 2008.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum*, Nueva York, Routledge, 1995.
- Cuahonte, Leonor, *El Eco de Mathias Goeritz*, México, IIE-UNAM, 2007.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Nueva York, Routledge, 1995.
- Eder, Rita, *Mathias Goeritz. Una biografía, 1915-1990*, México, CONACULTA-INBA, 1998.
- Garza Usabiaga, Daniel, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una revisión crítica (1952-1668)*, México, Vanilla Planifolia, 2011.
- González Gortázar, Fernando, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, México, Universidad de Guadalajara, 1991.
- Giebelhausen, Michaela, *The Architecture of the Museum*, Manchester, 2003.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, "Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México", en *Relaciones 111*, verano de 2007, vol. xxviii.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana, fuentes para el estudio historiográfico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Departamento de Historia, UIA, 1994.
- Monteforte Toledo, Mario, *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, Siglo XXI, 1993.
- Museum Für Moderne Kunst Frankfurt/Main, *Frederick Kiesler: Art of This Century*, Hatje Cantz, 2002.
- Rodríguez Prampolini, Ida y Asta Ferruccio (coordinadores), *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, tomos I y II, México, IIE-UNAM-Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1997.
- Rodríguez Prampolini, Ida, "La experimentación en el arte contemporáneo", en *Anales IIE-UNAM*, vol. XIII, núm. 50, tomo 2, 1982.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Coordinación Editorial
Macarena Hernández Estrada

Diseño
Jesús Cruz Caba

Corrección de estilo
Diana Goldberg, Claudia Priani

Textos ©
David Miranda
Mathias Goeritz
Mauricio Gómez Mayorga

Fotografías ©
David Miranda, pp. 8, 20, 72, 73, 83, 118-119, 126
Museo Experimental el Eco, fotografías de Ramiro Chaves y de Rodrigo Valero Puertas, pp. 13, 15, 87, 92, 93, 94
Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, INAH, pp. 18
Archivo CENIDIAPHNBA, pp. 27, 30, 44, 66 (fotografía del *Excelsior*), 67
D.R. © 2017 Mathias Goeritz
Bajo licencia de L.M. Daniel Goeritz y Galería la caja negra, Madrid
D.R. © RMN-Musée du Louvre/Jean-Gilles Berizzi, pp. 38
Archivo de la Dra. Lily S. de Kassner, fotografía de Marianne Gast, pp. 41
Frederick and Lillian Kiesler Foundation, pp. 48, 49, 53, 55
D.R. © 2017 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena
Kurimanzutto, Ciudad de México, pp. 77, 79, 81, 82
Estudio Macías Peredo, pp. 87

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. César Iván Astudillo Reyes
Secretario de Servicios a la Comunidad

Dra. Mónica González Contró
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales

MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

Paola Santoscoy Fernández de Lara
Directora

Begoña Inchaurrendieta Aramburu
Subdirectora

David Miranda Flores
Curaduría y programación

Macarena Hernández Estrada
Publicaciones

Guillermo Rosas Sánchez
Difusión y prensa

Jesús Cruz Caba
Diseño

Gabriel Escalante Dávila
Producción y montaje



David E. Miranda Flores
(Ciudad de México, 1977)
Artista y curador

Su trabajo artístico ha sido expuesto en diversas instituciones culturales de México, Colombia, Chile, España y Estados Unidos. Desde 2005 combina su actividad creativa con su labor como curador en el Museo Experimental el Eco, donde ha curado proyectos de artistas como Abraham Cruzvillegas, Georgina Bringas, Roberto Turnbull, Ricardo Rendón, Miguel Monroy, Javier M. Rodríguez, entre otros. David Miranda es miembro fundador de la Plataforma Arte Educación (PAE).

Ha desempeñado una intensa labor en el campo de la educación y la enseñanza de las artes, en diversas instituciones culturales de México y es profesor del área de docencia de las artes de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda.

Fue coordinador del proyecto de Educación Estética en la Ciudad de México, por parte del Instituto Mexicano del Arte al Servicio de la Educación (IMASE) en colaboración con el Lincoln Center Institute de Nueva York (2003-2005).

The Dissonance of El Eco

An essay
by David Miranda

MUSEO
EXPERIMENTAL
EL ECO

*To the creative, restless and dissonant
who have been part of El Eco,*

To Begoña, Guillermo and Enrique,

To Iraís

The Dissonance of El Eco

132	Inside “Emotional Architecture”
135	Homeland and Museum
139	The Dissonance of El Eco
144	A Dissociated Modernity
147	Conceivable Scenarios, or Architecture without End
152	The Search for <i>Freedom of Creation</i>
156	El Eco: A University Museum
167	An Open Conclusion

Appendices

172	Contract between Mathias Goeritz and Daniel Mont, 1952
173	<i>Manifesto of Emotional Architecture</i> , 1953
176	On Freedom of Creation, 1954
184	Press Release – DGCS-697, 2005

* Timeline and Bibliography, pages 120 and 123.

Inside “Emotional Architecture”

Days, weeks, months and years have passed, and the jacaranda trees still flower in the springtime, even though the seasons aren't the same anymore and it rains around here any time of the year. The best-known image of this place is the inner courtyard that separates us from the city through the layout of its walls, which only provide us with a glimpse of treetops that are unquestionably over fifty years old. You can see them clearly in some photos, in front of the building's façade—recently planted saplings looking like rods. They're an indication of the intentions of whoever planted them, depositing their wishes of transforming architecture into future by thinking of the place as a living organism, as a venue with its own celebrations, beyond our presence. If you return to this courtyard between March and April you'll notice that the floor is covered with purple flowers—as if it were a part of Easter

1 Coined by Mathias Goeritz in the text *Estoy harto* [I'm Fed Up] in 1960—a manifesto read and distributed in exhibition “The Realism of Mathias Goeritz” at the Antonio Souza Gallery in November of that year—the notion of “visual prayer” concludes its central idea as follows: “All established values must be rectified in depth, believing without asking what you believe in! Have the work of mankind become a VISUAL PRAYER, or at least attempt it.”

mourning—that evoke the image of the polychrome wood sculptures inside catholic parish churches, covered with a veil of the same color in sign of respect and bereavement, in a “visual prayer” of sorts.¹

The tower in the courtyard's corner is a yellow column that supports nothing. In any event, it's a truncated obelisk of sorts that connects the floor and the sky and reminds us when we enter just how small we are. It's the same thing that happens in gothic architecture, but without its decorative allegories, because in this case all walls have a rock-hard, rough, geometrically coarse character, with the same charm of a pre-Hispanic vestige that evokes its splendor from deterioration and generates the mystery of its past. This might be why contemporary society is so interested in archeological sites, because they incite us to imagine something alien yet close in anthropological terms; because each wall, texture, roof or element we see in these kinds of places had to be the work of hands like ours. In this sense, time is shortened, as the fact takes place in a similar dimension to the present. This courtyard could be an interpretation of the pre-Hispanic system known as *talud-tablero*² used in the central highlands. The difference is that these

This text was published in Olivia Zúñiga, *Mathias Goeritz*, México, Ediciones Continental, 1963, p. 45.

2 *Talud-tablero*, or slope-and-panel, is the construction pairing that creates distinct chiaroscuro progressions with sunlight, with two horizontal planes that cover the pyramids' base, where the lower plane, known as *talud*, rests with an inclination of nearly 45 degrees,

elements are crossed: by replacing the *talud* with only the diagonal direction of the wall, which makes the architecture a non-orthogonal system, it's as if we could see the inverted *talud* on the ground rather than elevated. All the lines, relationships and angles in the building's walls aim to break with 90 degrees and offer irregularity in their perspectives and vistas, alluding to the singularity of a natural, organic universe from and abstract configuration.³

This closed, mysterious world,⁴ guarded by a tower that articulates the vestibule of one of the venue's entryways, breaks its gray-and-white atmosphere with its own yellow glow, as if a ray of sunlight fell from the sky or a spark rose from the floor. In any case, it's a space that changes its appearance as the day goes by, just as in Kukulcan's temple, in Yucatán, when a serpent's shadow slithers down the pyramid as an effect produced during equinoxes and solstices.

A serpent lived here too, a primary structure composed of several volumes of black steel plaques; its shape was similar to the peaks of an electrocardiogram or the up-and-down shapes of a temperature chart, an “aggressive and restless” structure⁵ that gave the place a mystical sense,

and the upper one, called *tablero*, lies straight on top of it, projecting chiaroscuro effects.

3 In “The ‘La Serpiente de El Eco’ Sculpture: A Primary Structure of 1953”, Mathias Goeritz expressed his interest in El Eco's irregular architectural shapes, and highlighted the following: “I tried to avoid 90-degree angles in the building's floor plan, to project a nearly imperceptible asymmetry like the one found on a face

even more threatening than it is now, because according to its author, that structure expressed the anguish of man in the universe, in the midst of the courtyard's tranquility. Today, only the calm of the place remains, waiting for someone to contemplate or transform it with the act of their presence. To reach the courtyard, you have to undergo other architectural experiences that are just as singular and precede its glow. Therefore, to notice the possibilities of light on the architecture you have to experience darkness, and such contrasting phenomena continually appear to anyone who moves through its spaces.

As you wander down James Sullivan Street in Mexico City there is silence, a black wall that breaks with the architectural catalogue of the place. An outdoor wall suppresses the line of buildings on the street and widens the sidewalk, framing an almost square entrance that provides space for a revolving door built of sheet metal, which alters the experience of local traffic because of the curiosity it provokes as an eternally half-open screen—a sculptural invitation to enter, transgress and change atmospheres. What can be seen from the street is a hallway that plays with our visual perception and rouses a sense of profound distance, because its rough white walls begin to close

or on any living soul.” This text was published in *Leonardo*, vol. 3, London, Pergamon Press, 1970, pp. 63-65.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

in until they reach a point of relief, perceived through a well-lit finishing at the end. Contrasts between light and shadow are experienced in a single space, and even at that moment you don't know what you'll find at the end of the path. From its occupation and transgression, this entryway—which evolves into monumentality from a limited space—has been an invitation to surprise for many years.

Museo Experimental el Eco (Echo Experimental Museum) is a penetrable and habitable sculpture waiting to be traveled through and occupied in ways different from those that current utilitarian urban models are used to, for it's a meeting place and a platform for generating knowledge and cultural expression that has, in many ways, contributed to venting the concerns of actors and participants in the artistic and cultural scene it represents.

This essay stands as a specific reflection on the implications of an experimental art museum in our days, starting from a critical analysis of its immediate context and signaling Museo Experimental el Eco as a cultural space expressly for the speculation on artistic and social events, accepting it as an architectural device created to provoke "emotion" in its visitors. This text presents some

6 In the years that El Eco has been a University museum, the project's mission and vision have been revised three times, and its interests have been updated to fit the times it is developing in. In 2012, El Eco's mission was redefined during a meeting. The following people participated as part of the review between DIGAV and the El Eco team: Graciela de la Torre, Claudia Barrón, Jorge Reynoso Pohlenz, Patricia Sloane, Paola Santoscoy,

of the facts related to the history of so unique a museum and suggests it as a cultural and artistic event that contrasts with consumer society's production models in today's world. At the later end, it coincides with the European spirit of vanguard that appeared on the art scene in the early twentieth century, but its place of birth is a territory where the construction of artistic statements was subjected to the narrative issued by the local imagery of the Nation-State: Mexico City. El Eco, then, presents itself as an occurrence in the history of Mexican art that must be considered a consequence of Western avant-garde thought and at the same time as a work that absorbed its foundation from the germ of artistic freedom and modern aspiration that already resounded in Mexico since the beginning of last century.

In its current life, Museo Experimental el Eco is a place that "constitutes the resonance box and tension between the contributions of modernity and contemporary culture."⁶ El Eco is a cultural space that was taken over by the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, National Autonomous University of Mexico), in 2005. In the last decade it has forged its vocation from continuous collaborations and dialogue among the people in charge of directing the space and a community

Begoña Inchaurrendieta, Macarena Hernández, David Miranda and the members of the museum's current board, Tatiana Cuevas, Jorge Munguía and Luis Felipe Ortega.

interested in the possible relationships offered by its artistic and historic legacy.

I titled this analysis of the building's distinction and singularity *The Dissonance of El Eco*. Structured with seven chapters plus its corresponding documentary appendices, the purpose is to provide a general explanation of the history, influences and actions that until this document went to press state UNAM's current commitment, which, through the Difusión Cultural Department (Cultural Affairs) and the Dirección General de Artes Visuales (DIGAV, Visual Arts Office), has returned this extremely special project to the field of Mexican art. This all aspires to add new genealogies and conceptual reading nodes that will complete the story of this sculptural event. As part of its documentary research, the Spanish version of the essay has a timeline to help readers see how El Eco coincides time-wise with other relevant architecture projects; along with the other parts of the text, this tool is a device for diverse historiographical analysis.

May this document serve, then, as testimony of those who over the past ten years have participated in the resurgence of one of the most important cultural projects of the second half of the twentieth century, allowing us to echo our own excitement.

Homeland and Museum

Museums traditionally preserve, that generally being understood to be their purpose. Their classic conception is linked to the interest in restoring a people's past through an existing connection between museography and historiography—derived from thoughts triggered when collecting images and objects, which have been granted a symbolic, material and singular value—, thereby bringing together and distinguishing the community they belong to and generating spaces for anthropological, historical, artistic or scientific reflection.

The aesthetic value of pre-Columbian collections gained importance during the Porfirio Díaz era in Mexico, when emphasis was placed on a nascent generation of foundational myths that helped the State to create a national identity. At the same time, they established the guidelines for the appearance and co-existence of two working models for museums:

the temple museum and the forum museum.¹ These models evolved into an institution called the Museo Nacional (National Museum), which in practice promoted the modern veneration of vestiges and stories that helped shape the notion of an ancestral origin for late nineteenth-century Mexican citizens. Since then, Mexico has perceived itself as a country with a secular society that overcame its colonial and European heritage through the creation of symbols promoted by the Nation-State in its separate periods of independence and revolution.

Created in 1825, the Museo Nacional de Mexico underwent several modifications in the twentieth century, having had its name changed to Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (National Museum of Archaeology, History and Ethnography) in 1909 and later becoming the Museo Nacional de Antropología (National Museum of Anthropology), in 1945, which it would remain for nearly half a century. The most recent renovation, which involved the construction of its current structure, designed by architect Pedro Ramírez Vázquez, took place in 1964. The idea behind the architectural project was carved in marble and made it clear that as

1 Both models belong to one same process of formation of the modern state, because the Museo Nacional de Mexico, created in 1825 and the precursors of Mexican museums, played a silent role in the process of secularization from devout gaze to curious gaze. Luis Gerardo Morales Moreno, "Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México", in *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, México, no. 111, vol. XXVIII, summer 2007, p. 33.

an institution, the museum would continue to be grounded, to a degree, in the notion of "political museum", despite the many discussions around that time aimed at reconsidering the paradigm of the institution:

The people of Mexico erect this monument to honor the cultures that flourished during the pre-Columbian era in regions that are now the territory of Mexico. Today's Mexico pays homage to indigenous Mexico with the testimonies of those cultures, in whose example it recognizes the essential features of its national originality.²

Mexico's national project of modernity is represented by political imagery. Thus, we can speak of the way in which the emergence of the museum as a "sacred temple" during the 1887-1967 period sought neutrality *vis-à-vis* scientific intention, identifying it as the subordination of museography's conceptual knowledge to monumentalization and superimposing civic ends on scientific knowledge.³

The history of art museography in Mexico, on the other hand, cuts across that of anthropology and natural history. Inaugurated on November 29, 1934, the Museo de Artes Plásticas (Museum of Plastic Arts) was the first museum in the country to exhibit art objects

2 President Adolfo López Mateos, Mexico City, September 17, 1964, Museo Nacional de Antropología. Engraved on a marble wall at the museum entrance.

3 For more on the concept of *museopatria* ["museum/homeland"], see: Luis Gerardo Morales Moreno, "Museopatria revolucionaria", in *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*, Mexico, Gobierno de San Luis Potosí/INEHRM, vol 1, 1991, pp. 398-411.

for aesthetic contemplation, with only the galleries in the San Carlos Academy as a precedent. Pieces belonging to periods beginning with the sixteenth century up to murals by Diego Rivera and José Clemente Orozco were exhibited in a building designed years earlier by Adamo Boari, without there actually being much difference in the way sample selection was treated in terms of the nationalist model previously described in the anthropology museum project. It included a Mesoamerican sculpture hall and another one for Mexican prints, as well as a folk art museum containing the Roberto Montenegro collection. In 1947, when the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, National Institute of Fine Arts) was created, Fernando Gamboa, Julio Prieto and Julio Castellanos modified the museographical project, turning it into the Museo Nacional de Artes Plásticas (National Museum of Fine Arts) and assigning it the mission of displaying an overview of the processes of national artistic creation at the time. This led to an educational program and the establishment of a publication plans to promote the country's artistic values beyond the limits of Mexico City's local scene.

Despite the singular effort made by Mexican museology at the time,

art museums continued to operate with a conservation orientation, and cultural expressions exhibited in the official institution were still constrained to the languages of European classical arts, leaving the artistic event as a sentence in the past tense—as something presented in halls after the artist's workshop experience, disconnecting the history of the work of art from its original context and enveloping it with the aura of a sacred object. This was different from the new painting salons and independent galleries that were then organizing activities parallel to those taking place in the large museum halls. An example was the Mont-Orendáin gallery, a space devoted to exhibiting works by artists of the time, known for hosting events that were more open in terms of format. Located at 154 Puebla Street, Mont-Orendáin was, in its day, one of the most prominent alternatives to the art museum. It was the brainchild of entrepreneurs Daniel Mont and Gabriel Orendáin, who also owned restaurants and bars in town, giving them the chance to get to know many of the contemporary artists and, along with other spaces such as the Galería de Arte Mexicano (GAM), to create a commercial sphere that would help creators develop a parallel vision to that provided by the State.

When the Mont-Orendáin partnership ended in 1949, museographer Fernando Gamboa and the commission formed by the head of the Departamento de Artes Plásticas (Department of Fine Arts) the director of the Escuela de Pintura, Escultura y Grabado (School of Painting, Sculpture and Engraving) the director of the Escuela Nacional de Artes Plásticas (National School of Fine Arts) and the president of the Asociación de Críticos e Investigadores de las Artes Plásticas (Association of Fine Arts Critics and Researchers) chose to open the Salón de la Plástica Mexicana on the very same property. Here, Mexican artists accepted by the commission would benefit from the sale of artwork.⁴

In general, the configuration of Mexican gallery space (with the exception of the Galería Mont-Orendáin and GAM) tended to bend to the needs of state propaganda, which were reflected in the attempt at sacralizing the “temple” or “classroom” with the social and civic values of federal power. Whereas in the United States market and economic speculation ensued when new models for exhibition and artistic production were introduced through the promotion of private collections within a liberal state, in Mexico the promotion of a nationalist ideology determined the formal narrative

of artists in the post-revolutionary period and greatly constrained the identification of local artistic practice as a social and partisan gloss that removed public importance from the explorations of vocabularies and formats by the local vanguard in the first half of the twentieth century. As for the problem of museum space within this scenario, it served as a mechanism to “whitewash the past”, while also attempting to control the future by resorting to forms of power intended to suggest transcendental narratives. However, by referring to transcendental principles, such models explain that by definition their spectrum of symbolic relationship indicates another world rather than this one. Although specialization in museum space design did not exist in Mexico until after the sixties, we can venture to say that exhibition space limits were not exclusively spatial in nature, and formal explorations by many of the artists in the first half of the last century in Mexico were not related to an interest in transgressing the space of signification and reception of exhibition devices. At most, the interest—it seems—was to sacralize and become part of it so as to achieve recognition in the future.

4 According to the text by Raquel Tibol written for *Homenaje a los miembros fundadores* (commemorative catalogue for the 25th anniversary of the Salón de la Plástica Mexicana), 1974, the artists that began this project were: Ignacio Aguirre, David Alfaro Siqueiros, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Dr. Atl, Abelardo Ávila, Angelina Beloff, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Celia Calderón, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado,

Erasto Cortés Juárez, Olga Costa, Dolores Cueto, Germán Cueto, Gonzalo de la Paz Pérez, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, Arturo García Bustos, Jorge González Camarena, Jesús Guerrero Galván, Xavier Guerrero, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Amador Lugo, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Gustavo Montoya, Francisco Mora, Nicolás Moreno, Nefero, Luis Nishizawa, Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, Carlos Orozco Romero,

The Dissonance of El Eco

Mathias Goeritz came to Mexico in 1948, from Spain, after an invitation by engineer Ignacio Díaz Morales. He lived in Guadalajara, Jalisco, where he started off working in the Escuela de Arquitectura (School of Architecture), teaching a course called “Visual Education” and catching the eye of the local cultural scene. Consequently, he met the engineer Luis Barragán and painter Jesús Reyes Ferreira, with whom he undertook several projects over the next few years that were significant within the development of Mexican art and architecture. Among them were the *Satélite Towers* and the Convent of Capuchin Nuns in Tlalpan, both in greater Mexico City.

Mathias Goeritz met Daniel Mont at an exhibition of his paintings and sculptures in the Galería de Arte Mexicano, in 1949. At the opening, Mont made the German artist one of the riskiest, most unusual offers. Later on, Goeritz would recount how

Luis Ortiz Monasterio, Feliciano Peña, Fanny Rabel, Everardo Ramírez, Jesús Reyes Ferreira, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Antonio Ruiz, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, Héctor Xavier, Desiderio Hernández Xochitiotzin and Alfredo Zalce.

Daniel Mont approached him to offer a plot of land on Sullivan Street, in Mexico City, and a crew of workers, so he could do “whatever he felt like”.¹ Goeritz replied that he was not an architect, and that would be a problem, to which Mont responded that was precisely why he wanted him to be the person to undertake such a special enterprise. They would speak subsequently about the function of the space. Some time later, after endless conversations about the project, they came up with the idea of creating an experimental museum whose activities, or experiments, started off with the building’s own design and construction. As a doctor in art history, Mathias was fascinated by architectural works that inspired all the arts to converge, and the notion of a sanctuary for artistic creation was a constant in the project’s conception. He was interested in cathedrals, pagodas and mosques, spaces where architectural space allowed other artistic expressions to happen in the present, where choir voices could reinterpret the place’s painting and dance could move in synch with its configuration, unlike stages and theaters. Goeritz then decided to create Museo Experimental el Eco. The name suited its intention of being a space that resonated with the artistic expression of its times.

1 “¿Arquitectura Emocional?”, in *Arquitectura*, no. 8-9, Mexico, May-June 1960, pp. 17-22.

He began with a series of drawings he named *ideogramas* or “ideagrams”, exercises that allowed him to visualize the space he was going to build. Because Goeritz was not an architect, he decided to develop his own system of planning and construction that would help him understand this work not as a building but as a livable sculpture. In the future, this difference would shed light on why Goeritz and Mont never wanted to see the structure as a conventional exhibition hall or an aseptic museum gallery. Everything was to be related, so that—as Goeritz himself said—“emotion” would be a main function of the place.²

Goeritz began the construction by putting up walls that separated the plot of land from the city’s urban image. This created an inner patio where only a tower could be seen, indicating the place where artistic creation would take place. The hallway that was the venue’s main entrance would close in as one walked down the corridor, due to the inclination and irregularity of the ground plan—a distinctive element of an architectural approach that constantly tried to avoid 90-degree angles and create a bold interplay in the space, as well as perspectives and effects of monumentality within a small area. It was an attempt to appeal to

the experience visitors had as they moved around while distancing itself from the functionalist trends of the time that restricted interaction with architectural space to a single, specific use.

Goeritz introduced a metal sculpture of a snake. This “base structure”, as he termed it, would provide some scale to the patio and serve as a frame for the ballet that would be performed there. The snake led to many broad reflections and, like other elements of the museum, would become part of the country’s modernist legacy. In fact, years later, the snake structure would be adopted as the logo of Mexico City’s Museo de Arte Moderno (Modern Art Museum).³

Like a cathedral builder, Goeritz invited other creators to join the project, in order to broaden his exercise and not have utter control of the final result. He invited more experienced artists that he greatly admired, such as sculptor and painter Germán Cueto, who had participated earlier in avant-garde and experimental movements such as *estridentismo*, recognized as one of the most important in Mexico within the fine arts, literature and political activism. For the hallways that led to a small room upstairs, Cueto suggested a pair of *esculto-pinturas*

or “sculpture-paintings”, the name they gave the stone relief work that projected out off of the walls.

Daniel Mont’s sole condition for Goeritz in the project was that it have a bar, a place where people could meet and move back and forth between socializing and esthetic emancipation. The effects of light and shadow here should follow the layout of the inner walls and their creation of a passageway. For the bar design, Goeritz invited another personality of note within the cultural scene at the time, whose very presence would, as was the case with Cueto, mean another approach, one much closer to abstraction. Carlos Mérida was commissioned to do the intervention on the bar walls. His geometrical figures of fishes and faces that got lost among triangles and trapezoids of polychrome wood hugged the walls of the bar in El Eco, providing movement to their rough linear surface. Mérida knew just what to do, since several years earlier he had carried out some major projects to expand the architectural experience through geometrically reconfiguring motifs from Mexican culture without, however, reaching Diego Rivera’s Apollonian depictions. Mérida, like Goeritz, always understood that Latin American mother cultures were more closely related to the geometry of

images and the abstraction of the world than what was grasped by the European vanguards later on.

With Mont, Goeritz had decided that all the surfaces should have a rough texture, an element that would separate it conceptually from the grand painting salons and also relate it to the stucco walls that had surprised him so much when he visited Teotihuacan in 1948.

In fact, Mathias Goeritz’s project with Daniel Mont was very far from the notion of preservation or custody of a collection: El Eco had been made for other artists to occupy, and the works that accompanied its opening were conceived as devices for provoking the anticipated emotion in the spectator, although never as autonomous elements, and probably not permanent. According to Goeritz, this would connect the museum with works of antiquity, where the main goal was to exalt the community through works with a shared purpose—the notion of considering it as a meeting place between human beings.

Museo Experimental el Eco opened on September 7, 1953, with great expectations from its guests. A ballet, directed by Walter Nicks with music

2 In his research, Dr. Daniel Garza Usabiaga has suggested linking the term *Emotional Architecture* with the idea of the *sublime* developed by Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*), which helps us delve into the different concept of museum held by Goeritz and Mont, which was more related to the intention of generating an experience of awe that could also be understood as mystery.

3 Mexico City’s Museo de Arte Moderno was inaugurated in 1964.

by Lan Adomian, was performed, and small wood sculptures designed by Goeritz and carved in Guadalajara by maestro Romualdo de la Cruz, were displayed. During its first month, the venue welcomed an array of renowned personalities from national and international cultural life and offered its visitors a range that went from concerts and art shows to the tribal rituals that so intrigued Daniel Mont.

On October 26, 1953, Daniel Mont suffered a fatal heart attack. From then on, having lost the core of the operation at such an untimely moment, all the projects related to the experimental museum petered out. Goeritz published the “Manifesto of Emotional Architecture” in 1954, a justification of sorts for all those who had questioned the project in that year and never understood the intentions of such an enigmatic venue.

El Eco did not live up to expectations and changed course more than once. It became a restaurant and cabaret and is even known for having been the city’s first gay bar. Later, it was rented by UNAM and housed the Centro Universitario de Teatro (CUT, University Theater Center), thanks to maestro Héctor Azar’s initiative. It was taken over afterwards by a group of activists that had it for the next 25 years,

and when the Centro Libre de Experimentación Teatral (CLETA, Free Center for Theater Experimentation) split up due to disagreements among its leaders, the place became El Tecolote, a center for a variety of events where cultural offerings had more to do with political propaganda and urban rock. Finally, in the late nineties, the place fell into disrepair. In all those years, Goeritz could never do anything for the project that he felt had not only changed his way of doing art forever but influenced other subsequent works, such as the *Satellite Towers*, the *Route of Friendship*, the *Sculptural Space* in the UNAM and the *Jerusalem Labyrinth*.

In 2004, on the verge of being demolished by its latest owners and turned into a parking lot, the property was rescued by UNAM, with an eye to restoration. On September 7, 2005, 52 years after it was first inaugurated, Museo Experimental el Eco reopened, with the original intention of its creators—as a space that would resonate with the expression of the artists of its time. Once again it has brought to the fore the question of whether experimentation in art implies distancing from the notion of the finished object and therefore from its consumption as a product and financial exchange value. Museo

Experimental el Eco is a project that in the early twenty-first century is barely beginning to test out the framework of activities for which it was built. Time and its current artists will find out what it’s like to inhabit and exist within a livable sculpture, and what, if any repercussions the “Emotional Architecture” created by Goeritz has on models of artistic production in the future within their sphere.

Strangely enough, today we could speak of El Eco as a space that recovers the essence of Mexico’s modernist period, and we could claim that its exhibition spaces—which have never been strictly run as a “white cube”—agree with the explorations of formal languages of narrative that the vanguard inherited from the fifties as an aesthetic product. This is the opposite of the controlled, flat, aseptic and artificial spaces of contemporary museum galleries that currently devote their efforts to the technology of aesthetics applied to an accurate reading and visualization of the artistic event. Right now, what can be said of El Eco (and other sister spaces as well, as far as the institution is concerned, given its university connection) is that it has the opportunity to expand interest in the cultural practices it takes part in, as long as it makes sure it

remains primarily a site of ephemeral, location-specific situations and production, as it has been doing since 2005. As “transitory museum” production, El Eco can achieve extensive dissonances in its field, generating creative distances in terms of our immediate present, broadening our Mnemosyne’s paths of reflection as a collective, dramatic act—because after all, perhaps all we can preserve is what gets fed within our memory.

A Dissociated Modernity

Why was Charles Baudelaire so captivated by the infernos painted by Eugène Delacroix? Maybe it was Dante and Virgil's drama on a single canvas as they admire the misfortune and calamity of the world—of all the worlds—as *an* “experience of time” that can only be understood from an emotional perspective. Perhaps he was fascinated by the feeling of superiority triggered by the depiction of the salvation of the individuals led by Charon and making their way through a swarm of people who throw themselves at their boat, provoking surprise among salon spectators in 1846, as if they were among those condemned to eternal darkness. A delight in the finite quality and sublimeness of witnessing the world of the dead is perhaps the consciousness of humanity represented by Dante's image, horrified by the misfortune of the damned but also thankful for being the enlightened one in the world of darkness. In Baudelaire's

view, those that shaped the fleeting instant could be considered “modern”, sparking off their own experience and that of others through their actions in a “successive instant” and generating abysses in everyday life. This kind of consideration assumes there is a “field of reception” that makes this term pertinent, bringing together the forms of vital experience in societies in constant transformation that we could identify as “modernity”.¹

For philosopher Marshall Berman, modernity can be understood as a paradoxical unit, a “unity of disunity” that threw all humankind into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal by yearning for and rejecting past situations, as a superlative act. This paradox distinguishes twentieth-century modernity from other times in human history and highlights it in virtue of its anxiousness to define a fatality that justified questions in the present and abstracted its forms, concluding its stories in narratives that suggest the predominance of the unconscious over our acts by exacerbating the contrasts of humanity in a duality that could represent the world, not only in myths, but also in events and fictions. They were no longer Dante and Virgil dragged by Charon; now they could be Jane kidnapped by

the sleepwalking Caesare, under the spell of Dr. Caligari. This depiction of modern anguish conceived by Robert Wiene in the 1920 film *The Cabinet of Dr. Caligari* suggests an expressionist atmosphere defined by the contrast of its urban and rural landscape blended in irregular, chiaroscuro shapes that express the tension between a traditional world and one consumed by a psychiatric perversion personified by Caligari. While imagining a sleepwalker induced to commit crimes, the screenwriters were denouncing the German state's acts during the war. Caligari, then, stood for the regime that manipulated a docile people to commit crimes, the most critical being during World War II.

German expressionism, together with other avant-garde movements, led to many other reflections and ways of understanding the world that looked at modernity as a series of attitudes regarding the present, as criticism of the past, by representing the environment as a malleable, constant form that was never fully defined. Possibilities for artistic expression of modernity grew through the sophisticated poetry of a language that centered on mystery, screams and attacks on industrial society.

One of the most unique heirs to the poetic forms of German expressionism

was Mathias Goertiz, with his early sculptural work. From the fifties onwards, he developed an artistic vocabulary rooted in forms charged with modernist principles, adapting his practice to a developing Mexican cultural scene. “Emotional Architecture”, as he termed it in *El Eco*, was one of the most significant attempts in Mexico to shake up the cultural scene of the day by proposing a museum that would not preserve or collect objects but rather experiences derived from situations that took place there.² Marianne Gast recorded that interest in action during a photo session where Goertiz directed dancer Pilar Pellicer, demonstrating the multidisciplinary possibilities of the cultural space. The artist is simultaneously genius and sleepwalker and temporarily kidnaps the damsel—this time, from the meaningful experience of the place they are in, in a shared time and space, where the “work's” solidity vanishes into the air of the situation generated by their actions.

El Eco emerged as a rift within the realm of cultural institutions, not resolved merely as a project defined by its history and narrative but conceived as a living organism growing out of the activities that could take place there. In Goertiz's words, *El Eco* was opened to offer a place for present-day concerns,³

¹ Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Verso, London, 1983.

² In this sense, *Emotional Architecture* tried to join in with the principles of German expressionism that fixed its postulates in the alteration of forms of nature in order to express human subjectivity, thus contrasting with nineteenth-century positivists thought.

³ See *Manifesto of Emotional Architecture* in the appendices to this book: “EL ECO was opened to the artistic concerns of the present world.” positivists thought.

where the integration of visual arts was not understood as a program but as a natural act of the spatial-architectural situation. Conceived as a penetrable sculpture, El Eco is a work that rewrites itself each time it is intervened and inhabited—thus the justification of the museum-experiment antonym, in a deliberate search to define the preservation of the memory of human expression and not only its products.

It was built on a small piece of land, its walls ranging from 23 to 36 feet tall, and its anguished, tight-fitting, runaway lines propose a dramatic, non-utilitarian visit that contrasts with the idea of an aseptic, stable space known today as “white cube”. Emerging as one of the cornerstones of modernism in Mexico, El Eco saw itself as a surprise, a place of encounter that presents its spaces as containers of contrasting light and darkness, thinking always of the emotive circumstances of contemporary humankind, sequestered by functionalism and the logic and utility of functional architecture.

In slightly more than 60 years, and due to the untimely death of its prime mover, Daniel Mont, the structure underwent a series of different existences over time, given its reality as a building stranded in a place

like Mexico City. In its most recent stage, after 13 years (1990-2003) of neglect and faced with the prospect of becoming a parking lot, the UNAM, sponsored its rescue in 2004, restored its original architecture and gave it back its initial vocation—the search for human emotion linked to interdisciplinary art practices. In the past 10 years (2005-2015), the Mexican art scene has been able to witness its efforts, always looking forward to dialogues with new visitors, transforming them, leading them by the hand as Virgil did with Dante, transported by Charon, looking straight at the reality of the dark world with the boat open to whoever wishes to climb in and briefly abandon the darkness of the spectacular world that consumes us; a place where emotion is not paid for, collected or speculated on: it is experienced.

Conceivable Scenarios, or Architecture without End

Where did the search for emotion in Mathias Goeritz’s architecture and work begin? Much can be said about it, but we must not ignore possible relationships with international processes, personalities and projects prior to El Eco regarding ideas about exhibition spaces and in terms of the underpinnings of Goeritz’s work as a livable sculpture. The influence of German expressionism and vocabularies connected with avant-garde development in art and design on Goeritz’s production models is well known and has been broadly cited. The Mexican arts scene, however, must be situated within the context of others that were concerned with creating national museums. Rather than viewing this project as an “open institution” emerging out of a businessman’s desire for a venue with cultural offerings, we might step back a bit to discover what may have

been behind Goeritz’s decisions in conceiving of the venue as a medium for emotion.

Although Goeritz trained as an art historian and was particularly interested in analyzing the art phenomenon in its classical forms—as reflected in his doctoral thesis on the work of painter Ferdinand von Rayski, published in 1942¹ (*Ferdinand von Rayski und die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts [Ferdinand von Rayski and Nineteenth-Century Art]*)—, his interest in exploring vanguard movements such as German expressionism, too, can be understood as a result of his travels through several European cities and the sudden disavowal of esthetic patterns promoted by the German state after World War II, as he disassociated himself from that regime. Around 1945, Goeritz not only left his post as delegate with the German Consulate in Tetuán, appointed by the German Cultural Institute in Madrid, and stopped teaching German, he decided to take up art as a trade. He would put his experience in art viewing to use, now as a producing artist. He set aside earlier influences and devoted himself to various activities that enabled him to leave his country.

¹ In her thesis on Mathias Goeritz in Spain, researcher Chus Tudelilla proposes this document as a counterpoint for his interests in avant-garde art before meeting the Spanish artists with whom he worked in Santillana del Mar.

By 1948, Mathias Goeritz had married photographer Marianne Gast and traveled with her to Altamira, to see the cave paintings, on an assignment to document its significant cultural legacy through images. This, plus his friendship with artists Ángel Ferrant, Ricardo Gullón and Pablo Beltrán de Heredia, led to a major shift in the direction of Goeritz's gaze on fine art and made him redirect it to the spectrum of prehistoric representations of the world. The result was visual complexity that started from abstraction and the appropriation of forms, similar to other artists who were then defining the path of pictorial art in Europe and had taken American esthetic tendencies by storm. This was sparked off by the influx of works from the Paris art scene, framed by abstract art shows by artists working in what is identified today as the last of the avant-garde in Europe.

Meanwhile, in the United States, a year before Goeritz, Ferrant, Gullón and Beltrán de Heredia announced their Escuela de Altamira (School of Altamira)² project in Santillana del Mar, in New York City, one of the galleries that had done the most for art at the time was closing. Its main goal was to show the world the greater breadth of sophistication in

2 The educational project known as Escuela de Altamira emerged in the community of Santillana del Mar after a collective painting exhibition. Years earlier, Mathias Goeritz had shown a keen interest in pedagogy as a broad process of artistic production parallel to the art academy's classic techniques; he sought to compare philosophical concepts with the lessons he learned when studying European avant-garde movements, where emotion and mystery of

the languages of international art compared to the restriction of esthetic freedom in Europe during World War II. Known as *Art of This Century*, collector Peggy Guggenheim's art endeavor had, by 1947, presented various aspects of artistic expression from her times. For over five years, she had promoted the work of artists who stand today as the symbols of twentieth-century art history.

Artists such as Jean Arp, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marx Ernst, Alberto Gironella, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, André Masson, Roberto Matta, Joan Miró, Pablo Picasso and Yves Tanguy had explored American horizons, providing a breath of fresh air that produced many relevant initiatives on the New York scene. They all, at some point, showed their work in Guggenheim's gallery, which shaped one of the most pivotal periods for art history in the area by means of a unique concept for presenting artists' work. The gallery's approach contrasted with the conceptual and architectural lines that were then reshaping the mission of New York's Museum of Modern Art (MoMA), which opposed discourses on art geared toward analytically reviewing artistic production, and were reflected in aseptic architecture whitened with zenith lighting aimed

form could evolve into a mood that connected human beings with artistic events, starting from their experiences. The war had destroyed a large part of the world's tranquility and did not leave space for much other than notions of progress and modernity. "Isms" and the vanguard spirit were transformed into humanitarian desires that contributed greatly to the dissolution of linearity in art history. One of the main missions in this educational project was the expansion of languages, techniques and models of representation for artists' expression in a provincial setting, and it is not surprising that its motto was: "All men, brothers at last, become artists." A sector of academia perceived the joy of several local painters after participating

at making artworks visible through their deconstruction. The work of art was distinguished from architecture and the museum considered a sort of conservation chamber—shadowless, white, clean, artificial—, entirely focused on the function of architectural space and on the technology of esthetics. This was all consistent with the philosophy of MoMA director at the time, Alfred H. Barr, who believed that art museums should be spaces that concentrate the languages of their times, at the service of society as a whole and thus ensure their inclusion in the most relevant events. Furthermore, their educational motto should be: "Prepare the masses to deal with contemporary civilization".

Peggy Guggenheim had transformed her interests in art into a position that contrasted with Barr's by investing part of her inheritance in art collecting and promoting an avant-garde gallery at 30 West 57th Street in Manhattan. To plan it, Guggenheim called on Austrian-born stage designer, sculptor and architect Frederick Kiesler,³ who welcomed the assignment of transforming a commercial space (formerly a tailor shop) into a unique art exhibition facility. Kiesler started from a particular notion of the concept of "unity",

in Goeritz and his comrades' undertaking, considered at the time to be a project that would revitalize artistic practice in the region.

3 Frederick John Kiesler (Austro-Hungarian Empire, September 22, 1890–New York, December 27, 1965). A stage designer, artist, theorist and architect, he studied at the Technische Hochschule from 1908 to 1909. Between 1910 and 1912, he studied painting and printmaking at the Akademie der Künste Bildenden, in Vienna. Kiesler produced theater, art and design exhibitions in the 1920s in Vienna and Berlin. In 1920, he began a brief collaboration with architect Adolf Loos. After being invited to participate in the National Theater Exhibition, he

translating the project's spatial design into a social reflection on human "emotional conscience" regarding everyday surroundings. The aim was to reintroduce the humble act of receiving and accepting the vision of others to people's act of seeing.

This position starkly opposes Barr's notion of educational instruction, if we consider that the space Kiesler designed completely affected the works exhibited, presented through a staging device that warped the architecture and separated artists' works from the walls and floor as a constant disruption of conventional ways of exhibiting them. In contrast with the museum experience, visitors were not mere spectators; they also participated in real-time experiences, in an atmosphere designed expressly to link artistic expression with the spatial experience of on-site movement, trying to unite the experience of the image with that of human reality, as a single thing once again, thus recovering the emotional charge that Kiesler claimed primitive man may have experienced. Kiesler split the space into different areas revolving around the Guggenheim collection's needs, such as a hall for abstract art, one for surrealist art, another for kinetic art and one with natural lighting conceived as a

moved to New York in 1926, where he lived until his death.

4 In his gallery design notes, Kiesler emphasized different aspects he considered fundamental for building the project: 1. Mobility of museographic installations and their possibilities depending on the exhibition; 2. Systematizing mounting methods as a model of specific exhibition that promoted resource economy; 3. "Spatial coordination" by means of a mounting device that allowed for two- and three-dimensional works to blend their qualities within a single space, intervening the site in a way that was different from the logic of the salon, thus promoting a type of sensorial/environmental

painting library; an exhibition system was also specifically designed for each of the venue's segments.⁴

The Guggenheim-Kiesler pairing hoped to go beyond merely exhibiting artwork. It considered the creation of a space for esthetic recreation and social exchange on several levels, which would result in an attractive, unique meeting place for the art scene at the time by suggesting broader uses of art exhibition venues and disrupting the aura built up over centuries around the art object in the West. This was all based on expanding the possible uses of architecture in a sense that was conceptually distant from what had been proposed until then in the field of museography.

Where do visionary interests on the extended relationship of humans with space come from, and what have their consequences been? At the 1925 International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts held in Paris, Frederick Kiesler was in charge of setting up the Austrian pavilion. That is where he first presented his notion of "the city in space" (*Raumstadt*), following the ideological lines developed by the Dutch De Stijl group and expanding on the issues of the study of space, its design and manipulation in

and less monographic experience; 4. Interpreting exhibition space through lighting design (similar to designing a *mise en scène*), for ultimately, creating an atmosphere depends greatly on its lighting; 5. Promoting different ways of using exhibition halls. In this case, it became a figurative archive by devoting one hall of the gallery to a library or consulting room for paintings, where visitors could observe in detail the work that interested them, as they sat or stood;

relationship to the arts and as applied knowledge in everyday life. Kiesler proposed different approaches in his architectural and stage design projects, with the concepts of "correlation", "correalism" and "biotechnique"⁵ and his intention to expand on his notions of "dynamism", "infinity" and "continuity" in his work. His obsession with space design, which originated from the study of scales and time related to environmental design, made it possible for him to transform his concept. The shape of his projects did not develop formally from the evolution of esthetic vanguard but rather grew out of processes of interdisciplinary integration in many of the aspects that concerned the multimodal use of architectural space, as a thought related to the transience of its inhabitants. These interests took shape in the utopian design of the *Endless House*, a project that began back in the 1920s (with multiple versions) yet wasn't presented publically as a proposal until 1964, in the famous "Environmental Sculpture" architecture exhibition held in New York's MoMA by architect Philip Johnson, who had founded its Department of Architecture and Design a few years earlier.

Years before, Kiesler first coined the "endless" concept—linked to the

they could move the piece around and enjoyed unheard of proximity to the work; 6. To prevent fatigue among visitors, furniture design included three types of seats that gave the space a domestic dimension and let artists modify the venue's internal structure, generating zones for personal relationships different from those in museums, especially during opening events for each exhibition. One of the seat designs could also serve as a partition or screen for easel work, thus taking into account savings for future exhibits; 7. In one of the project rooms known as "The Surrealist Gallery", the flatness of the walls was broken up by adapting a series of metal arms that could hold the paintings to be shown. This further allowed for pieces to be tipped

design of other projects to present his concerns in architecture, science and arts to the world, he made many references to possible affectation in his works, understood as unfinished statements—which coincided with the Duchampian position of the "definitively unfinished" art product and also positioned a new use for exhibition spaces in the artistic and architectural scenes, parallel to the spatial explorations that avant-garde movements had carried out previously. When Kiesler noticed that the development of constructive architecture is paradoxically contained by its functionality, he tried to compensate that constant of the times by comprehensively tackling the utilitarian function of architecture as a core theme in the decrease of artistic capacity to be a real spatial solution. This resulted in different shape design alternatives from those of his contemporaries. Kiesler then came up with the concept of "psychofunction" in architecture, derived from the premise that he described by saying: "Only function and efficiency cannot create works of art. Psychofunction is that supplement beyond efficacy that can turn a functional solution into art." This also required that material values in architecture be bolstered; in the end, they affect the perception of the people when inhabiting it:

as spectators wished, so they could gaze at them sitting or standing. Exhibition of the pieces thereby adapted to visitors' position and body types. Plus, the interplay of lighting incorporated the background of the walls into the reading of the pieces, generating different playful contrasts of lights and shadows with each piece; 8. Suspension columns were placed in the abstract art area. This system of tensors that held artworks in space doubled the exhibition area and possible formal combinations among the pieces shown and allowed for changing their order with each project, making for endless combinations for mounting, and finally, 9. In the fourth hall of the gallery there was a spiraling system aimed at displaying two-dimensional work

values of scale, color, texture, weight, mass, lighting and so forth, related to the *raison d'être* of designed spaces. For years, Kiesler speculated on the inner space of his *Endless House*, with the intention of creating a fluid and continuous area without interior dividing walls, thinking of the possibility of organically extending the use and function of the parts to the lifetime of the inhabitants, like a living being within itself, symbiotic with its inhabitants.

The unique thing about reviewing Guggenheim and Kiesler's project to discover a possible influence on El Eco is mirroring both examples as projects that initially came about in a similar way. *Art of This Century* emerged from a collector's commission to transform a business; by combining commercial with legitimately avant-garde interests, a revolution took place in terms of scenarios of visibility and conceptions of art of the times, in the development of platforms where social trends produced in different spheres by this phenomenon could take place. Notions of the "unfinished" and the possibility of "the infinite" in Kiesler's architectural and sculptural works coincide with the lines expressed by Goeritz on the possibility of triggering genuinely "human" experiences within architecture,

to the taste of visitors, automatizing the work's presentation while expanding the number of works exhibited in a single place, without having to sacralize the artwork-spectator relationship. This last device led to a broad review of works: the point of reference for activating this machinery was the presentation of a series by Paul Klee and later the work of Marcel Duchamp.

⁵ In his research on the "notion of space" (*La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, 2008, p. 61), Javier Maderuelo Raso proposes Kiesler's relationship with the "correlation" resulting from the idea of a "space-time" continuum, by describing this principle as the backbone of his thought

signaling “emotion” as a new premise for architectural conception: “emotion” as a substance that would then link an architectural piece with those who will temporarily inhabit it, and not as a value developed by the architect for his users—Goeritz’s “Emotional Architecture” can be understood in this sense—is a statement that differs from the architectural projects of its era, especially in terms of the use and function of spaces inside El Eco, which do not emerge from a search for esthetic effects from the atmosphere to make a postcard or from decoratively coloring the place. The “emotion” Goeritz refers to coincides with the present-tense use of the place that goes beyond its physical preservation. Gothic cathedrals are not magnanimous simply because they are formally awesome;⁶ they are so because they continue to be ritual places and are still inhabited as they were designed to, with the same premises, evolving alongside their visitors’ reason and thought, as well as the time of their materials. In his essay “Sobre la libertad de creación” (On Freedom of Creation)⁷ Goeritz states:

Real art is alive, even if its creators died thousands of years ago. A work of art is recognized because it has a life of its own. A work that is lifeless is not a work of art.

in terms of his architectural projects. According to Maderuelo, Kiesler defined “correlation” as any significant relationship between ideas, objects, people or spaces; “correalism” as an exploration of dynamics of continuous interaction between people and their natural and technological environments, whereas biotechnique he defined as the application of knowledge of “correalism” to specific problems of architecture.

The Search for Freedom of Creation

Mathias Goeritz concurred with Frederick Kiesler on his architectural production premises in terms of continuous and emotional space and time. He also agreed on the economy of formal resources to execute them, aided by the clarity and specificity of their function. In Kiesler’s case, this ideal of production and abstraction of form resulted from the influence of writings by architect and theorist Adolf Loos¹, whose assistant he had been in his youth. Loos had a decisive impact on the twentieth-century modern movement’s postulates on architecture, seeking “de-ornamentation” as a rupture of sorts with architectural historicism and forever revolutionizing the construction models of the time. His concept of *Raumplan*—which meant providing and pointing out the particular, distinct importance of each space in a building, for its optimal habitability—led him to a system for

6 In his *Manifesto of Emotional Architecture*, Mathias Goeritz assumes that today’s creating individual demands something more from architecture than the esthetics from its materials. He demands a notion of spiritual elevation during its conception; an “emotion” as humans were given from pyramid architecture in its time, or a Greek temple, a Romanesque or Gothic cathedral: “Only by receiving true emotions from architecture can man consider it to be an art once more.”

7 *Ideales*, year 1, no. 5, Guadalajara, 1950. Reproduced by Leonor Cuahonte in 2007 in a compilation of texts on Mathias Goeritz, in the book *El Eco de Mathias Goeritz* published by IIE-UNAM.

dividing and organizing space in the architectural plan through a series of connecting rooms. To depict the space in a home, the living room, for example, he articulated an imaginary axis around it that defined differences in heights and scales in the rooms, giving them specific functions based on the atmosphere sought for each, like an imaginary spiral in which the movement of the inhabitants were more in tune with the space.² Kiesler adopted this concept and revolutionized it by imagining his *Endless House* sculptural architecture as a continuous space with subspaces placed on different levels with various lighting effects and also by creating areas with distinct character, as in the case of *Art of This Century*. All these ideas had already permeated the languages of architecture around the world and had also provoked reactions regarding the rationalization of architectural spaces in their most utilitarian version, since Loos’ times, as these approaches served as pretexts for the austerity of post-war spaces, pointing to the trend as part of the decadence of architecture in general and separating it from the problem of art. This was part of what groups of the movement’s detractors thought,³ criticizing the rational, utilitarian shape of the spaces. We know today, however, that these issues are not

1 Adolf Loos (Moravia 1870–Vienna 1933) revolutionized Viennese architecture in 1899 with the construction of the Café Museum, and in 1908 he wrote *Ornament and Crime*, a text in which he announced architecture’s esthetic evolution and its separation from adornment and ornament. This kind of progressive thinking came from Karl Marx and Frederick Engels’ postulates on social justice, where ornaments were criticized for being badly paid work, structurally unnecessary and for accentuating social differences. Referring to ornament, Loos said: “Because ornament is no longer linked organically to our culture, it is also no longer the expression of our culture.”

specific only to contemporary architecture but rather to consumer society in general, which dilutes any artistic postulate and trivializes and dissolves its predecessors’ substance of thought.

As for Mathias Goeritz in Mexico, he faced a similar conflict when inaugurating Museo Experimental el Eco with Daniel Mont, as a group of artists led by David Alfaro Siqueiros disparagingly referred to the project as “School of Paris, imperialist abstractionism and ‘neo-Portirism’”⁴ because of its clear opposition to Mexican muralism’s “plastic integration” model, from the perspective of building a nationalist narrative. They requested participants from the local scene to spurn the project, as it belonged to a false artistic concept. In El Eco’s case, the dilemma of “plastic integration” in architecture was overcome by conceiving architecture from a sculptural rather than utilitarian approach, allowing—as with Kiesler’s projects—greater user interaction within it, in a “total atmosphere” conceived for visitors’ sensorial and social experience.⁵ When reviewing both proposals of spatial production and conception—“Endless Architecture” and “Emotional Architecture”—the difficulties the medium itself causes

2 As an example, see the design for Romanian-born French writer Tristan Tzara’s house, built in 1926.

3 The group of Vienna Secession architects.

4 Mauricio Gómez Mayorga gives his opinion on the mood of the time in his article titled just as Goeritz’s text “Sobre la libertad de creación” [On Freedom of Creation], published in *Arquitectura México*, no. 45, March 1954, pp. 38-45.

5 “Nuevo enfoque al problema de la integración plástica”, *Arquitectura México*, no. 80, December 1962, pp. 294-295.

are made evident when a project infringes on the surplus value of an artistic object, when proposed as a participative experience and not merely as an act of contemplation. The search for the “total experience of art” and not “the total work of art” implies shifting the figure of the artist to that of mediator and promoter of the artistic event in ways that are much more open than what was allowed by guilds and associations in the avant-garde movements. Goeritz the historian and Kiesler the stage designer constantly boycotted their own artistic egos to promote initiatives in which their management and design of exhibition platforms and devices became prominent only after providing space for the works and opinions of others, in favor of transience and the construction of fields of reception for their ideology and practice. In accordance with this, Goeritz stated in one of his many warnings:

Seen from another planet, man must seem like a mobile sculpture that lives, thinks, and acts. Among his many productive capacities, related in one way or another to thought, his greatest one is his ability to elevate himself spiritually. This strength is what made him create metaphysics and art.

In all senses, art has been useful for him to adapt, and therefore his artwork

reflects, better than anything else, the history of man through the ages. Today’s art must, therefore, reflect the present era. It remains to be investigated what that “art of today” is and where it is.⁶

The question of “present-day” art posed by Goeritz resembles Kiesler’s premises on the function of art and architecture, and both creators definitely referred to more than “present-day art” in terms of the novelty of languages of form or technical efficiency. For Kiesler and Goeritz, “present-day art” meant perceiving artistic expression as an act in the present, an open statement whose fundamental purpose is waiting to be executed by others. “Today’s” art would then have to be a constant search contemplating that very premise as a legitimately human event: to co-exist in broader ways than those marked by the consumption of contemporary society. Linking both “modernist” processes today is relevant, because it means rationalizing the social character of thought of the period that, in our days, appears as a possible response to the paradoxes outlined by the art system and its material production, as a result of the current alienation of consumer societies.

Besides other well-known influences quoted by specialists in the tangle of Mathias Goeritz’s trajectory in

the Mexican arts scene, another line of reflection must be made visible. Consistent with Frederick Kiesler’s creative gaze and giving vent to the artistic vanguards that took place in Europe, it somehow served Goeritz as a way of linking other actors into El Eco’s project, who in due course represented the resistance to the designs of the muralist movement in Mexico, starting from its postulates and models of production. Mathias Goeritz observed and recovered part of Kiesler’s proposals as a point of reference for his multidisciplinary production, doubtlessly affecting what we would later know as “Emotional Architecture”, and he broadened the scope of reception of his artistic work to a sphere beyond the visual arts. Mathias Goeritz wrote the editorial for issue 93 of the magazine *Arquitectura México* (March 1966), dedicating his efforts and those of his colleagues to the memory of Frederick Kiesler, who had passed away not long before. He worded the text as follows:

Architect, sculptor and painter Friederick Kiesler, one of the major visionaries of modern architecture, died on December 27, 1965 at the age of 75, in New York City.

Kiesler was relatively unknown and even less valued, despite the fact that he

proposed “horizontal skyscrapers” much earlier than Le Corbusier conceived and built them. He also invented the “building spiral”, considerably preceding Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum in New York.

In the 1920s, he belonged to the Dutch group *De Stijl* and was a friend of Mondrian. However, his conceptions were unlike his friend’s: in other words, he created spaces without angles, without corners (the *Endless House*, see *Arquitectura* no. 73, March 1961) where there was “neither beginning nor end, like in the human body”.

He fought his whole life for architecture to become an art again. He was the most lyrical and perhaps the boldest of architects: a solitary poet, creator of spaces, shapes, environments. In a sense, he was the spiritual father of numerous efforts attempting to be revolutionary today.

I would like to dedicate this special issue of *ARQUITECTURA MÉXICO* magazine to the memory of my admired teacher and dear friend Frederick Kiesler.

As for El Eco, after Daniel Mont’s unfortunate death in 1953, it underwent a hiatus—which lasted over five decades—as an experimental museum. As a cultural space, however, its life was constant and to a point organic, with the changes generated by

6 Fragment of *Advertencia-cuestionario*, published in *Arquitectura México*, no. 85, March 1964.

7 Here I am referring concretely to the participation of Rufino Tamayo, Carlos Mérida, and Germán Cueto in the El Eco Experimental Museum project in 1953, considering that before Goeritz arrived in the country these personalities already had noteworthy careers within Mexico’s avant-garde developments.

its immediate contexts, leading to many events understood today as part of our country's cultural and contemporary history.

Mathias Goeritz died in 1990 sure that his riskiest project had not fully materialized, as the conditions for its reception never took place in a country where constructing an official justification of affronts to the people has always been more important than collective emancipation from its conflicts. El Eco became the constant narration of everyone interested in Goeritz's work and his legacy as a promoter of multidisciplinary projects, thus producing a history parallel to the official story of art and modernist architecture in Mexico.

EL ECO: A University Museum

Esthetics without ethical foundations can surely produce interesting, even beautiful frameworks, but not art. Art is a service, and when art does not have a spiritual function, all our efforts are condemned to lead to egocentric art made by intellectuals for intellectuals.

MATHIAS GOERITZ, *El arte es un servicio (Art is a service)*, 1964

From Elizabethan Forum to Experimental Museum

In 2004, anyone who knew the history of Museo Experimental el Eco eagerly awaited the property at 43 Sullivan Street, in Mexico City, to be rescued. The initiative was meant to recover the building that had, at some point in the fifties, stood for the vanguard's reconsideration of avant-garde concerns *vis-à-vis* models of visibility for art, as well as a multidisciplinary platform for

a community that represented different generations brought together by their creative endeavors and by challenging the principles that the Mexican muralist movement insisted on promoting in society.¹ For the UNAM this rescue meant contributing to the city's history and reactivating an important space for modernist art initiatives from the first half of the twentieth century and one of the most significant emblems of modern architecture of the period, designed, in this case, by a sculptor.

In every aspect of its history as "sculptural architecture", El Eco was *sui generis* but also familiar to many University officials, due to the occasions the museum was involved with Mexico's oldest institute of higher learning, such as when it became a theater, during Héctor Azar's administration, in 1967. Azar himself inaugurated what was at the time the Centro Universitario de Teatro—known later as the Teatro Isabelino—with a play he directed, *La higiene de los placeres y de los dolores*.

Also in 1967, the University stepped in and used Goeritz's architecture to create a forum in the courtyard, adding a roof to define a performance area. The original architectural plan was altered to accommodate a cultural

program that included plays, as well as theater courses and workshops; the uses of the premises were combined, devoting sections to a classroom, a staging design room and a space for theatrical projects.

The University always recognized the importance of the place as a cultural center, and its revival at the time for theater study and experimentation did not seem to contradict what was known about the original El Eco project. Notwithstanding, years before the CUT University project, in 1960, Goeritz had already written an opinion regarding changes to his project, when he republished his *Manifiesto of Emotional Architecture* and added his feelings on the issue, in the magazine *Arquitectura*:

With few changes or décor refurbishing, the same building could have worked perfectly as a decoration shop, car showroom or even an architect's studio. From what I've heard, very little is left of the building. Following the property owner's refined lead, cabaret owners managed the complete destruction or cheapening of my illusions. Of course, the work was not and did not wish to be more than an experiment.²

The CUT project was also short-lived, in relation to its subsequent history.

¹ As a movement, Mexican muralism sought to consolidate the Revolution's social ideals: esthetic nationalism that stood out formally in its lines of plastic representation and a reassessment of local signs and emblems in the context of foreign conquests in the colonial period.

² "¿Arquitectura Emocional?" in *Arquitectura*, nos. 8-9, Mexico, May-June 1960, pp.17-22.

After barely six years operating as a University facility, the project was to take its leave in mid-1973, with the arrival of another group that marked the final split between the modernist principles that inspired El Eco and the qualities of the space representing them. The artists' organization known as CLETA moved in and, in February 1974, managed to organize as a political theater troupe, with a group of art students and support from people who had previously done independent theater.³

After eight years, in the midst of internal differences within the group at the helm of the "Foro Isabelino", the decision was made to wrap up CLETA's activities at Sullivan 43.⁴ Two groups, Los Chidos and Tecolote, took over and expanded the venue's realm beyond theater, incorporating socio-political events. By January 1983, it was known as the Tecolote Cultural Center and sponsored a variety of cultural activities. Throughout the entire time the place was occupied by artistic and theatrical initiatives, the UNAM collaborated by funding projects. The relationship ended, however, when there was a break with academic interests in the venue by these last two groups, who no longer had theatrical offerings, cutting the final ties with the CUT's direction.

3 Years before, in 1960, the pioneering collective Los Mascarones (the organization that CLETA emerged from) convinced dozens of young people to form theater groups, perform street theater and go against the formal languages of the scene at the time. Their aim was to seek "the political and social transformation of the country" through their acting work, according to statements by the group in different media at the time.

In September 1983, the newspaper *Excélsior* published an article on the thirtieth anniversary of El Eco's inauguration.⁵ The narrative began by pointing out: "Thirty years ago, El Eco was inaugurated on Sullivan Street. It's a shame to see what it has become [...]."

The article by María Idalia emphasized the loss of vocation of the structure built thirty years earlier and mentioned damages and changes made to the building by the actors using the place at the time, singling them out as "barbarians" for violating and scorning the project. Recognizing the importance of the artistic and architectural values lost in the transition from one project to the next, Idalia noted the changes made to Daniel Mont and Mathias Goeritz's project; however, she left out the building's first stage of transformation by the University and considered the actors occupying the space as directly responsible. Those accused responded by publishing their opinion in the same paper a week later in an article titled "We Are Not Barbarians," where they set forth their concerns about being evicted due to lack of support for the project and rumors that the venue would be restored as an experimental museum. They denied responsibility for

4 The separation of the groups directed by Luis Cisneros and his brother Enrique Cisneros, also known as "Llanero solitario" ["The Very Lonely Ranger"] is particularly noteworthy.

5 María Idalia wrote the article that made reference to the state of El Eco's building and project: "Hace 30 años se inauguró el Museo Experimental 'El Eco', de Mathias Goeritz, hoy destruido", in the newspaper *Excélsior*, Sección B, 1-12, September 7, 1983.

6 The young people that protested in the Sunday "Sección B" in the newspaper *Excélsior* were Luis Cisneros, Margarita Argott, Jesús Cancino, Alejandra Álvarez, Amada Quintero, Alejandro Montes, Margarita Camacho and Francisco Muñoz.

alterations to the place and attributed the modifications to architect and stage designer Alejandro Luna. The rest of the text published on September 14, 1983 stressed that the changes in the cultural center's courtyard had taken place during Héctor Azar's administration, years earlier.⁶ The article clearly summed up the process through which the features of El Eco's space were subjected to transitions in direction that altered its habitability, and explained how the theater's fluctuating institutional character determined its morphology and character in the context of the community that had been loyal to the venue then under dispute. The final point in the young actors' newspaper spread stated:

For the building's occupants, the greatest concern and anxiety is that the suggestion made by Sociedad Defensora del Teatro Artístico de México (Mexico's Society of Defense of Artistic Theater) become a reality—that Museo Experimental el Eco, designed over thirty years ago by Mathias Goeritz, will be re-created, since in that case, Tecolote could be thrown out into the street.⁷

In 1991, Tecolote closed its doors, due to lack of resources and the depletion of its organization. Thus began a period of neglect for the property

7 *Ibid.*

that lasted over a decade, leading to a series of conjectures about the piece of land, framed at the time by the area's decline and the noticeable deterioration of the park next to it and of other streets in the zone.

The University's Gamble

Encouraged by rumors of the building's demolition to build a parking lot, the time and memories of many specialists on the subject motivated the first steps taken toward recovering the property and acquiring it for UNAM. There were many discussions on how to define the vocation of the space in line with the reality of the moment, 2003. By suggestion of art historian Olivier Debrouse and as part of Graciela de la Torre's first work program as head of the DIGAV, a proposal was made to the rector Juan Ramón de la Fuente and the coordinator of Difusión Cultural Department to buy and revive El Eco museum. The architectural recovery initiative was accepted straightaway, and a search for the building's owners ensued. Administratively, the recovery of the museum was challenging. In 2004, UNAM's Special Projects Department, led by architect Felipe Leal, began restoring El Eco, under the supervision of Víctor Jiménez, who had been

Mathias Goeritz's student in the Design Workshop, at the Faculty of Architecture, and had extensive experience in the restoration and study of buildings from the modernist period in Mexico.

All the necessary work was carried out in record time, throughout 2004, and formal decisions for restoring the property were based on documents provided by INBA's Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP, National Center for Research, Documentation and Information on Plastic Arts) and other archives related to Mathias Goeritz's career, which architect Víctor Jiménez's restoration team consulted. With only one possible date for reopening the venue—the commemoration of the original opening in 1953—Museo Experimental el Eco was reopened on September 7, 2005, with an event that brought together government, educational and cultural authorities from institutions around the country, who attested to the importance of rescuing the museum as cultural heritage. With this act, they recognized the need to reactivate this platform of artistic experimentation and social exchange and collaborate in diverse cultural expressions and reflections

⁸ UNAM's Dirección General de Comunicación Social (DGCS, General Social Communication Office) documented this information in a press release on September 8, 2005 (UNAM-DGCS-697).

⁹ Guillermo Santamarina (México, 1957) has been an artist and contemporary art curator since 1980. Ever since the outset of his career, he has collaborated in the projection, emergence

of contemporary society. Among the participants in the opening ceremony were UNAM rector Juan Ramón de la Fuente; secretary of Public Education Reyes Tamez Guerra; Mexico City mayor Alejandro Encinas; the UNAM general coordinator of Difusión Cultural Gerardo Estrada; the UNAM general director of DIGAV, Graciela de la Torre, and the architects in charge of the restoration project, Felipe Leal and Víctor Jiménez.⁸ Sari Bermúdez, president of Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA, National Council for Culture and the Arts) also attended. Amidst speeches recognizing the importance of the new University building, Graciela de la Torre recounted the various activities that held in the venue since 1953; she recalled Mathias Goeritz's work and also declared the museum would be a poetic space and a place for encounters, reunions, discussions, experimental practices and "anything that may be imagined for these endeavors in the future." De la Torre also introduced the person selected to start up the keenly awaited project, curator and artist Guillermo Santamarina,⁹ who described the character of the place through its history and legacy and recalled Daniel Mont's important role in project decisions. He also declared that the new University space would

and promotion of artists, mainly in Mexico and Latin America. He has organized over 200 exhibitions in institutional and independent spaces and several music, performance, sound art and theory events and festivals. He currently teaches art history, theory and interdisciplinary studies in several universities and art schools. He was the director of Ex Teresa Arte Actual (INBA) from 1998 to 2004, and is now curator in chief of the Carrillo Gil Art Museum. His participation in Museo Experimental el Eco (2005-2009) was key to understanding the institution today.

¹⁰ *Proyecto inaugural*, by Mexican artist Gabriel Orozco in collaboration with creators Carlos Amoraless and Damián Ortega, was the first dialogue with which the museum's space opened in 2005.

stand out on the scene as being on the cutting edge and would promote dialogue in the arts and also preserve its essence and memory by studying it. He noted that historical analysis and review projects would be carried out in the first floor hall of the museum, to be named for its original sponsor Daniel Mont. With nostalgia for the past in its favor rather than weighing it down, and distancing itself from the intention of being established as a historical monument, El Eco reopened as a living institution with an unerring desire to comply with the original vocation for which it was built in 1953. Strangely enough, while a good many of the transitions and architectural changes to El Eco took place through UNAM initiative, the very same institution took on the responsibility of restoring and following through with the project comprehensively and sensitively. The idea behind the place, as imagined by Daniel Mont and Mathias Goeritz, would begin once more on September 7, 2005.¹⁰

A Return to Experiments

The greatest challenge for Guillermo Santamarina was beginning El Eco's life again after its history and much talked-about reopening. The impact of Gabriel Orozco's work had placed it in the limelight; Orozco had decided to transform the invitation to collaborate

into a collective statement: he called on artists Damián Ortega and Carlos Amoraless, as he wasn't interested in doing an homage to Goeritz's memory or a reflection that began from the history of the place—he wanted to work with the University on updating the museum's statements and provoke a thrust towards a possible future, rejecting nostalgia as an alternative for the project. In a transcribed conversation on the *Proyecto inaugural* (Opening Project) that Guillermo Santamarina and Gabriel Orozco had on August 1, 2005, they brought up the initial points through which the current concept made sense for El Eco; the approach for occupying it was in sync with the experience of the architectural space, but not as an act of commemoration. Orozco closed that conversation with the following comment:

I am enthusiastic about participating in its reopening because of sharing the experience of a unique, complex space where right when you enter, you perceive architecture that is thinking about art. Evidently the great protagonist is El Eco's architecture, but I think it leaves room for possibility, for new work. It seems to be a good move that allows twenty-first-century artists to communicate with a space that is still current. We should keep

in mind that this does not always happen. Architecture is also specific as a container for artworks and can stop functioning at a particular time. But right now we will be able to experience how far this architectural space that calls itself emotional, esthetic and mystical (three terms that I would rather not apply to my work, by the way) keeps working. Certainly, El Eco is an exciting experiment, and I don't see why its emotions should not go on, especially if it continues to be proposed as a space for artistic contemporaneity and not as a mausoleum of architectural rescue or a site museum condemned to turn to dust.¹¹

Orozco's critique had been clear with regards to other museum models, and Guillermo Santamarina was just the one to propose a work model that would free El Eco from the constant demand for exalting the memory of the place's immediate past. Years earlier, Santamarina had successfully created a work method with conditions that were completely unrelated to conventional museology or preserving a collection. Between 1998 and 2004, in the Santa Teresa la Antigua Church,¹² known then as Ex Teresa Arte Actual (literally, Former Teresa Current Art), Santamarina created a series of programs and activities, as director of the cultural

center, that helped expand the offerings of INBA's museums; these were followed by documentation and the study of performance and process art passed on by previous directors, and ensured the creation of more platforms for research and the expansion of present-day art languages by means of film programs, conferences, concerts, exhibitions, artistic residencies and especially on-site festivals, each one attended by hundreds of people.¹³ This experience, alongside many other art projects undertaken by Santamarina, meant that the direction proposed for El Eco revolving around experimentation processes of expanded art practices within a unique, emblematic, site-specific architecture made sense.

In this case, the fresh air breathed into Mont and Goeritz's legacy had been placed in the hands of someone who combined a profound knowledge of the venue's history with very similar experiences to Goeritz's in terms of cultural management and artistic creation. Santamarina promoted (and has continued to do so) different synergies that envision collective creation, spatial experiments and the expansion of poetic languages in our time, constantly fostering events where different disciplines collaborate together on a single project.

it still has today, thanks to the intervention of architect Cristóbal de Medina y Vargas. The austere design is in keeping with the principles of the Barefoot Carmelite religious order that lived there at the time. Luis Juárez created the first oil paintings that hung on the walls. After the Reform Laws were applied, the convent closed and was occupied by the first Normal School, the School of Dentistry and University Initiation, successively. The Santa Teresa la Antigua Church was closed to worship in 1930 and has been remodeled and used for various purposes ever since. As of 1993, it has housed the INBA cultural project known as Ex Teresa Arte Actual and in 1994 was refurbished, providing it with the adequate spaces and equipment for presenting

Despite everything Orozco said in his conversation with Santamarina, and the formal and emblematic contributions of works exhibited in this project, a rhythm of interests in the place began to emerge, confirming the building's possible uses by proposing it as a platform for sensitive experience. The works placed in the space for subsequent projects did not have a static museum aura but rather felt temporary and transitory, consistent with the idea of art as an event derived from site-related sensorial experience, which proposed Goeritz's "Emotional Architecture" as a dynamic container for the human body and its shifts, and not only "art objects."¹⁴ Thus, during this administration period, a variety of multidisciplinary and social events took place successively, alongside temporary exhibitions—an escape valve of sorts from the impositions of institutionalized cultural machinery—, and they began to shape the character, vocation and mission of this new "University museum."¹⁵ Guillermo Santamarina directed Museo Experimental el Eco from 2005 until mid-2008, when the DIGAV summoned him to join the team for their new contemporary art museum: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC, University Contemporary Art Museum). Santamarina left behind

art in the manifold ways it is expressed today. Architect Luis Vicente Flores designed the light steel and glass structure that was attached to the building without affecting the original structure.

13 The Festival de Arte Sonoro (Sound Art Festival) is one of the most noteworthy examples of Santamarina's administration, created in collaboration with Manuel Rocha Iturbide in 1999-2002.

14 One of the many ideas that Santamarina had for El Eco was the creation of a publishing house by the same name that would reflect Mont and Goeritz's interests when they tried to launch their own publishing imprint in 1953,

a museum mission and vocation consistent with Mont and Goeritz's original notion, an institutional identity connected with the University spirit and the expansion of the venue's facilities: as part of the DIGAV and the Difusión Cultural Office projects, he promoted a competition for expanding the museum into an adjacent lot that the University had been able to purchase a few years earlier, with features consistent with the needs of a contemporary museum.¹⁶

After this period, questions regarding the direction El Eco would take as a University museum project implied greater contents and needs after Santamarina's active administration. The University began to consider successors that could expand the museum's endeavors and build upon Santamarina and his team's achievements from the previous years.

Temporary Abstraction

In late 2008, DIGAV announced its interest in American curator Tobias Ostrander¹⁷ as director of Museo Experimental el Eco, a choice meant to connect the museum's lines of action with a network of international relations consistent with (and inspired by) the one created by Mathias Goeritz throughout his life as an artist and

which only published a poetry collection by Olivia Zúñiga, inspired in Goeritz's sculptures and sketches, called *Los amantes y la noche* (Lovers and Night). Santamarina published an essay by Miguel González Virgen, proposed as a speculation around the 2005 *Proyecto inaugural*, which Santamarina claimed would help identify the "site-specific dilation" that El Eco would focus on in its projects. This essay is a network of phenomenological speculation and avant-garde art history, situating the museum in a transition consistent with Merleau-Ponty's postulates.

15 For this function, Santamarina convened a team of collaborators, among them Begoña Inchaurrendieta, current assistant director

11 Fragment of the conversation between Gabriel Orozco and Guillermo Santamarina, August 1, 2005, published in the context of El Eco's Proyecto Inaugural.

12 The San José Convent and Santa Teresa la Antigua Church (now Ex Teresa Arte Actual) were built gradually beginning in the early seventeenth century. From 1678 to 1684, the architecture took on the baroque appearance

administrator of cultural projects in Mexico. For Tobias Ostrander, it was important to contribute contents for El Eco's public, for he understood his job of director as mediating and bridging events that took place on the international scene and production possibilities that Mexico could offer people outside the country, along with the museum's previous administration's gains in the local community. Not intending to internationalize per se and aware of the service vocation a university institution must have, Ostrander proposed a program, within the outline he put together, based on a calendar for museum activities divided into four seasons a year, each encompassing two exhibition ventures and a series of parallel events to help contextualize the museum's endeavors in a conceptual framework. Ostrander's idea was that each year the museum concentrate on answering specific questions, based on the exhibition schedule and its parallel activities, thus achieving a series of statements that would eventually form a conceptual reading of curatorial decisions at El Eco and its operation as a contemporary university institution. For Ostrander, it was very important to articulate a critical reading of Goeritz's artistic legacy and come up with

a structure that could identify the connection between contemporary art vocabularies and other areas of cultural production related to creating sense today and to the history of the place, in a dialectic between the memory coming from 1950s Mexico and what had taken place in other major art scenes in the world. Tobias Ostrander designed a program that included site-specific artistic projects, as well as one of residencies and another of intersecting activities. They encompassed a range of actions for a varied offering of contents production. This made project results visible in a structure that was much clearer for the public. During this administration period in El Eco, Ostrander sought to create a zone of visibility outside the museum facilities, obtaining and devoting financial and human resources to the construction of a website that allowed him to insert activities within a wider collaboration network. Besides projecting images of artistic ventures that had taken place there, the institution's operational character was also established in relation to other similar endeavors the world over, in step with its dimensions as a young institution and its way of producing contents. Also, part of the history of the venue could be presented and consulted by those who knew

of El Eco and responsible for many of the museum's decisions regarding the direction and order of space—a fundamental bridge between University administration and the program's needs to date. David Miranda, author of this article, is in charge of supporting curatorial process and supervising the production of exhibitions, and Christian del Castillo is an architecture student who did his social service in the museum and gave guided tours of the venue. Months later, they were joined

by Andrea Ferreyra, responsible for creating spaces of reflection for the public, and Enrique Minjares, in charge of designing and producing the museum's image, who also worked on the Foro de Selección Musical (Music Selection Forum) with Santamarina.

16 The design of the museum annex came about as the result of an architecture contest promoted by the Difusión Cultural Department and DIGAV through the University's Special Projects Department. The winning project was created by LAR + Fernando Romero and Juan Pablo Maza's FRENTE Arquitectura in 2007. The annex consists of an office area, a meeting room, auditorium, workshop and temporary workshop and storage area for temporary exhibitions. These spaces freed

nothing about the museum, without aspiring to proclaim itself a modern art museum but rather as a museum of the "memory of the modern spirit within contemporaneity", putting together a live narration of its processes.¹⁸ Ostrander was also able to associate the museum's modes of operation with other emerging spaces, such as the New Museum in New York, with which El Eco shared the Museum as Hub program,¹⁹ involving an exchange of networks of visibility for the work of both institutions by placing a virtual consulting station somewhere in the museum in order to take note of the exchange of exhibition proposals in both spaces. The aim was to expand offerings for a diverse, specialized public in terms of present-day curatorial exercises. Known to date as Pabellón Eco (Eco Pavilion), this space of visibility and learning in relation to other similar models of production practices is perhaps the most visible concept in Ostrander's work program.

Another accomplishment during this period's administration was the incorporation of models of exhibition and analysis of site-specific production beyond those belonging to the contemporary art arena. In this case, Ostrander—along with the board of advisors he convened as

up areas in Goeritz's structure for the administrative needs of a present-day museum, helping preserve the building for its original function.

17 Since 2011, Tobias Ostrander (Boston, United States, 1970) has been chief curator of the Miami Art Museum-MAM, which was renamed the Pérez Art Museum Miami (PAMM) in early December 2013, when it moved into a new complex designed by Swiss architects Herzog & de Meuron. Ostrander is also member of CIFO's Advising Committee. From 2001 to July 2009, Tobias Ostrander was contemporary art curator for the Museo Tamayo in Mexico City. In his eight years there, Ostrander developed an extensive program involving international artists. His projects

the museum's academic committee²⁰—made a program possible for the community of architects within the context of El Eco's legacy as architectural heritage, promoting a competition for young architectural firms that could temporarily intervene the museum's courtyard with ephemeral, three-month architectural projects. The aim was to provide another Goeritz architecture activation niche, now as a laboratory of architectural production, something never before seen in a museum in Mexico and resembling the project analysis exercise at the pavilions in the Serpentine Gallery in London and MoMA PS1 in New York, institutions with activities consistent with El Eco's vocation for producing site projects. This last program remains to date and has been one of the museum's hallmarks for more than six years, since it contributes to reflection on the uses and practices of architecture today by serving as an experimental production platform for the discipline, with international projection.

All the processes discussed here, plus the interdisciplinary offerings in Ostrander's program were duly recorded in the website and in printed form, published at the end of each yearly work period and presented as a textual and visual essay that stated

included solo shows by Liliana Porter (2009), Jeff Wall (2008), Artur Barrio (2008) and Lisa Yuskavage (2006). Before working in Mexico City, Ostrander was associate curator for inSITE 2000 / 01, a site-specific art project in San Diego and Tijuana. He studied a Masters in Curatorial Studies at the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York. Furthermore, Tobias Ostrander was director of Museo Experimental el Eco from 2008 to 2010.

18 Tobias Ostrander devoted a space in the museum halls named Archivo Vivo, or Living Archive, to crosscutting memory and histories. Historical research was presented there, materialized in photographic and audiovisual documents that were part of different academic essays and had a

the key questions around which curatorial decisions had been made.²¹

Two books can be consulted as a result: *Abstracción temporal (Temporal Abstraction)* reflects on the work and conceptual intersections that took place at El Eco in 2010, where Ostrander sought to express different contemporary approaches to the problem of abstraction in present-day art practice, in relation to Mathias Goeritz's legacy; while *Arquitectura Emocional (Emotional Architecture)* includes the memory and intentions of different present-day associations regarding the term proposed by Goeritz in 1953 to name his architectural exercise. When this book was finished, Ostrander had already left El Eco and was working as curator in chief of the new art project in Miami, renamed the Pérez Art Museum Miami (PAMM).

An Evening of Joy

By 2012, El Eco had become a point of reference for contemporary art and architecture practices for other national and international institutions that consider it a place for proposing projects related to exhibitions and the development of multidisciplinary processes. The venue's historical atmosphere, connected to the memory of the 1950s in Mexico

space in a yearly print publication conceived as the museum's memory and end-of-year presentation. Ostrander linked different academic contributors for this program. The Archivo Vivo is considered a research and exhibition device centered on the museum's history and the legacy of its creator, Mathias Goeritz. It is an archive in development that will continue to grow, the idea being for it to intersect with other programs in the museum, such as Ediciones Eco (2013).

and the aura of late vanguard that covers its architecture, helped it avoid settling into processes that state-owned institutions normally fall into. Its own scene has legitimized its dimensions and scope as a platform for creation and reflection of the artistic statement, and it becomes increasingly more difficult to think what offerings it should cover in the context of the times in which its programs are carried out. The *diGAV* once again had to decide who would direct the project over the following years and still felt confident in the museum's team, which has worked since its reopening to safeguard El Eco's original spirit and vocation, helping new team members to see themselves in the logics of production established to date. The University proposed art historian and curator Paola Santoscoy as museum director.²² She already had ample experience with experimental production models in museums and had undertaken several projects identifying alternative art scenes in Latin America. Santoscoy arrived with a clear idea of establishing new routes of relations that would help El Eco link its history with other places that could enhance understanding of the project as a statement related to other collective processes of contemporary poetic language.

19 Museum as Hub is a new model for curatorial practice and institutional collaboration established to improve museum users' understanding of contemporary art. It is a network of relationships and a real physical setting on the fifth floor of the New Museum's education center, as well as a flexible, social space designed to attract the public through multimedia workstations, exhibitions, projections, colloquiums and events.

20 Ana Elena Mallet, Carlos Amoraes and Jorge Munguía Matute formed the El Eco academic committee convened by Tobias Ostrander.

Throughout this administration, doors began to open for full readings of specific case studies of recent art history in the area, within a network that has linked the museum with other art events from the "south of the continent" and "from the global south", understanding the latter idea as a relationship concept that could identify many of the artistic, historical and educational practices that were taking place in the field of art at the time.²³ Today, Museo Experimental El Eco is a space with a diverse offering of programs, such as exhibitions with international and local artists, artistic and curatorial residencies, publications,²⁴ an architectural reflection competition and a program for activating the museum's bar²⁵ as a way of expanding social and artistic relationship fields in an event that makes museum visitors participants in an atmosphere conceived by an art personality interested in the open processes of his or her practice. In many ways, the history of this last administration is still being written; its efforts have been directed to a horizontal platform with regard to the "construction of sense" within it, accepting what the artistic and cultural community has organically built for the place throughout the years, by increasing its resonance.

21 For processes related to networks and the museum's image, Tobias Ostrander invited Jesús Cruz Caba to collaborate with the museum. To date, he has been responsible for the museum's visual image and given character to the space at different times, depending on the interests provoked by the institution's own rhythm. Ostrander also invited Mónica Amieva to take charge of providing follow-up to the museum's networks and connect it with other spaces. After a few collaborations in the museum, Amieva left Macarena Hernández in her place. She has definitely enhanced work in the museum's networks and among her projects took on publishing the museum's annual memory, searching for contributors and contents that

An Open Conclusion

In an essay like this one, the suggestion of reading about such a special and history-laden space as El Eco ten years after its reopening presumes an understanding of how this work of architecture and sculpture gradually turned into a dynamic, open institution, constantly transforming its principles so as to safeguard them in a society where it is increasingly harder to exist alongside the machinery of spectacular consumption. In contrast with other spaces that make artistic statements visible today, El Eco as "work of art" has an inclusive relationship with the people who propose situations and projects in its space. It does so by substantially relating the precepts that Goeritz described in his manifesto, accomplished somehow throughout the history of the place's existence, despite the fact that for a long time the architectural venue was not associated with its author's original project. Because of its physical features, however, it embraced other cultural propositions.

went along with the programs taking place in the halls. She currently coordinates museum publications and is in charge of the Ediciones Eco project, which comprises publishing a file of prints in honor of the Concrete Poetry movement that Mathias Goeritz belonged to and emphasizes the ways in which his postulates permeate contemporary culture with different generations of artists.

22 Paola Santoscoy (México, 1974) was the curator of "La naturaleza de las cosas", the central exhibition in the first Biennial of the Americas in Denver, Colorado. She has been a curator in various exhibition spaces in Mexico City: "La Panadería" (2000-2001), Museo de Arte

In its different “lives”, El Eco’s architecture has offered myriad uses for its spaces. For the community it welcomes, the challenge lies in preserving its function with initiatives that manage to expand the formal, conceptual and historical codes within the place. In this sense, Goeritz’s architecture can be understood as a “device for emotion” concretely related to Kiesler’s work in his *Endless House* architectural concept, where he proposed architecture as a sculptural event, altering temporary dwelling modes by playing with the structure of all its surfaces in order to articulate a mood. This decision evolved into a rocklike appearance similar to the Altamira caves, where Goeritz would find inspiration for his experimental museum—which in this case also coincides with pre-Hispanic stone carvings from Mesoamerican cultures. The character and functionality of El Eco, then, could be read from a more ancient, phenomenological perspective of the architectural form, as well as its avant-garde lineage recognized by many experts on the subject and on Goeritz’s life. In this sense, a pre-Historic profile imbued in the building’s rocklike nature could be attributed to this project, in its various possible states of habitability and in the abstraction of nature’s

Carrillo Gil (2001-2003) and Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2004-2007). She began the curatorial project “111 (one day, one artist, one work)” with Willy Kautz and Sebastián Romo in 2005, with the mission of showing work by local and international artists in a domestic setting. Some of her exhibition projects include: “Todo va a estar bien” (2004); “Jesús Rafael Soto, Visión en Movimiento” (co-curated with Tatiana Cuevas); “Come closer” (2005); “Outside

forms, stressing a fundamental, constant aspect of humans: emotions.

By constantly identifying the whys and wherefores of a place like this, the work undertaken by all the individuals responsible for preserving the museum’s memory through their daily efforts and suggestions, has successfully drawn a model of cultural production on the Mexican art scene, consistent with the expressions of our times. A critical reading of the work carried out by the UNAM is thus established. From one of its sites, Museo Experimental el Eco, we are invited to think about how public institutions that are responsible for receiving and promoting the artistic accounts and expressions of people who now form a community willing to pitch in with their efforts can work to provoke significant experiences in others.

Because of the commitment it has ignited in the community that visits it, El Eco’s case is relevant by appearing as a platform of possibilities for spatial experimentation and for the confrontation of artistic languages, always aiming to be a place that resonates for its users. That is why the connection suggested in this essay with Peggy Guggenheim and

In, Robin Minard”; (2006). She has also created projects and curatorial essays for international institutions such as Künstlerhaus Bethanien (Berlin, Germany); Fundación Proa (Buenos Aires, Argentina); GAMeC (Bergamo, Italy) and Piano Nobile (Geneva, Switzerland) and regularly contributes to contemporary art publications. In 2007 and 2008 she participated as a curator of the Solo Projects section at the ARCO contemporary art fair in Madrid, Spain.

23 With this in mind, Paola Santoscoy expanded the work team at the museum once more and called on Mauricio Marcin Álvarez to participate in documentary research processes and carry out curatorships in the museum with David Miranda.

Frederick Kiesler’s *Art of This Century* gallery project makes sense in relation to Daniel Mont and Mathias Goeritz’s exercise, coinciding as they do in their intention of creating an apparatus for the “singular” reflection and visibility of artistic statements with different authors, in the manner of an architectural and scenographic device, as experimentation models within the field of exhibition and production of works of art.

Visiting El Eco means participating in one of the most important expressions of constant transformation and memory in the history of current art in Mexico (in terms of cultural institutions) and also in its “initial dissonance”, consistent with the encounters between people based on its artistic and social experiments in 1953. As the contemporary society to which it belongs has let go of many of the concepts of “work of art” and “museum” that existed on the scene, this space has begun to be understood. Along with it, many other structures related to the field of art in Mexico, as it is known today, have been set free. As a contemporary museum, El Eco can be understood then as a “living organism” that hosts life without preserving objects, that through its university role generates

Marcin did the “Los hartos (otra vez)” exhibition; with this, a new work system for shows was devised where case studies were reviewed, leading to a publication for the public interested in events and diversions related to the spirit of the place. This procedure has now been assumed by the museum’s methodology and has held its interest because of its value for transcendence. Gabriel Escalante, as head of project productions in halls, and Guillermo Rosas, in charge of outreach and projection in social networks, also joined the project.

24 Among them is the project cited as Ediciones Eco, developed as a strategy working on two fronts: as a artwork production project and a tool for financing and dissemination.

memory and knowledge for its users in the languages of today’s poetics, expanding categories around it that involve the term “museum” stated as an artistic institution, a meeting place for all those who wish to participate in the celebration of the collective through current art.

25 Barra Eco is a project for reactivating El Eco’s bar, a space originally conceived as a place for meeting and socializing. Barra Eco has been working since 2012 as an intermittent space for generating and exchanging ideas among creators, from an intervention that provides a specific character in each edition: for example, set design, music, performance, poetry, etc. This project is connected to the Cabaret Voltaire legacy that was so important to Mathias Goeritz.

Appendices

Contract between Mathias Goeritz and Daniel Mont, 1952

CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz

WITH REGARDS TO THE CONSTRUCTION OF EL ECO

CONTRACT established between Mr. Daniel Mont and Mr. Mathias Goeritz for the construction of a building (art gallery, restaurant and bar) at number 43/45 Sullivan Street in Mexico City, wherein:

Mathias Goeritz agrees to project the plans of the aforesaid building and supervise its completion with the greatest interest possible. (If necessary, he will employ the assistance of an architect or professional draughtsman.)

Mathias Goeritz also agrees to create two sculptural works related to said building and submit them to Mr. Mont.

Daniel Mont agrees to respect Mathias Goeritz's artistic plans in every detail, as long as they are achievable, accepting and undertaking all subsequent corrections that Mathias Goeritz considers necessary for esthetic reasons. Daniel Mont also agrees to pay Mathias Goeritz the sum of 18,000 Mexican pesos, to be divided into three payments: 5,000 (five thousand) Mexican pesos

upon starting construction (i.e., before June 30, 1952); then 5,000 (five thousand) Mexican pesos, to be paid when the first sculpture made by Mathias Goeritz is delivered (i.e., before December 31, 1952); and finally 5,000 (five thousand) Mexican pesos to be paid when Mathias Goeritz's second sculpture is delivered, or when the architectural work is finished (i.e., before March 31, 1953).

Apart from these payments, Daniel Mont agrees to cover the expenses of a professional draughtsman employed by Mathias Goeritz and all expenses that may be incurred through trips made by Mathias Goeritz between the cities of Guadalajara, Jalisco and Mexico City, as long as these trips are made due to the express wishes of Daniel Mont. The cost for each such trip is set at the fixed sum of 200 (two hundred) Mexican pesos.

Mr. Daniel Mont and Mr. Mathias Goeritz, the undersigned, agree to comply with each and every point established herein, and harmoniously coordinate their efforts for the project to be carried out as soon and as well as possible.

Mexico City, June 27, 1952.

Manifesto of Emotional Architecture Mathias Goeritz, 1953

Cuadernos de Arquitectura, no. 1, Guadalajara, 1954, no page no.

First read at the opening of El Eco museum in September 1953, the *Manifesto of Emotional Architecture* was not published until March 1954 in the article "Arquitectura Emocional: El Eco" by Mathias Goeritz, *Cuadernos de Arquitectura*, no. 1, Guadalajara, 1954, no page number.

MANIFESTO OF EMOTIONAL ARCHITECTURE

The new EL ECO "experimental museum", in Mexico City, begins its activities—in other words, its experiments—with its own building's architecture. This work was understood as an example of architecture whose main function is to evoke EMOTION.

Art, and architecture, of course, are generally reflections of the spiritual condition of man at a particular time. However, the impression exists that sometimes modern, individualized and intellectual architects (perhaps because they have lost close contact with their community) exaggerate by wanting to highlight the rational part of architecture. As a result, twentieth-century man feels crushed by so much "functionalism", so much logic and utility in modern architecture. He looks for a way out, but neither outside estheticism understood as "formalism" nor organic regionalism nor dogmatic confusion have delved deeply into the problem that man of our times, be it as creator or receiver, aspires to something more pretty, pleasant and adequate. From architecture and its

modern material and means, he seeks (or will have to someday) spiritual elevation—simply stated, an emotion, as the one provided in their days by the architecture of the pyramid, of the Greek temple, the Romanesque or gothic cathedral, or even the baroque palace. Only when architecture affords him real emotions can man consider it an art again.

Born from the conviction that our times are filled with high-flying concerns, EL ECO wishes only to express them, and aspires—not consciously, but automatically—to plastic integration in order to evoke the deepest emotions in modern man.

EL ECO stands on a small plot of land, but its seven- to 11-meter-tall walls and long hallway that narrows at the end (bringing the floor up and the roof down) are meant to create an impression of greater depth. The wood planks in the hallway's floor follow this same model, becoming narrower and narrower and almost ending in a point. At this final point of the hallway, which is visible from the main entrance, a sculpture will be placed—a SCREAM that must ECHO on a grisaille mural of approximately 100 m², possibly cast by the sculpture's shadow, that will be created on the main wall of the grand salon.

From a functional point of view, space was undoubtedly lost when the large courtyard was built, but it was necessary, to culminate the emotion evoked at the entrance. It will also be used for outdoor sculpture exhibitions. It must give the impression of being a small, enclosed, mysterious courtyard dominated by an immense cross, formed by the only window-door. While on the inside a tall, black wall detached from the other walls and ceiling has to create a genuine sense of exaggerated height beyond "human scale", the courtyard needed an even taller wall, conceived as a sculptural element and painted yellow that, like a ray of sunlight, would enter the complex where there are no colors other than white and gray.

In the EL ECO experiment, plastic integration was viewed entirely naturally, not as a plan. Paintings and sculptures were not placed on the building, as often done with movie posters or tapestries hung from palace balconies. Rather, architectural space was understood as a large sculptural element without falling victim to Gaudi's romanticism or empty German or Italian neoclassicism.

Sculpture—for example, the *Serpent* in the courtyard—had to become an almost functional architectural construction

(with openings for ballet)—while still being a sculpture—connecting with the smooth walls and giving them restless movement. There is almost no 90-degree angle on the building's floor plan. What's more, some of the walls are thin and wider on the opposite side. The strange, almost imperceptible asymmetry that can be observed in the construction of any face, any tree, any living being, was sought. There are no pleasing curves or sharp angles: the whole was created on site, without exact floor plans. Architect, bricklayer and sculptor were one and the same person. I repeat, all this architecture is an experiment. It is not intended to be more than that—an experiment aimed at creating psychic emotions in man once again, through modern architecture, without falling into empty, decorative theatricality. It aspires to be the expression of a free will of creation that does not deny the values of "functionalism" but tries to subject them to a modern spiritual conception.

EL ECO grew out of the unselfish enthusiasm of a few men who wanted to give Mexico its first "experimental museum", open to the artistic concerns of today's world. Architects Luis Barragán and Ruth Rivera offered valuable advice. Great stimulation also came from the "visual education" students in

Guadalajara's school of architecture. We wish to thank them all, as well as engineers Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero and Rafael Benítez, painters Carlos Mérida and Rufino Tamayo, musician Lan Adomian, bricklayers and painters, plumbers and many other workmen. They all spent their time there helping with advice or direct interventions whenever needed. I believe it wasn't a waste of time for them either.

On Freedom of Creation

By architect Mauricio Gómez Mayorga
Member of the Mexican Association of Art Critics
Arquitectura México, México, no. 45, pp.38-45

To write these lines, I very deliberately used the title of a brilliant talk Mathias once gave in Guadalajara. My purpose here is to speak about an art center created and promoted by Goeritz. Before that, however, I'm even more interested in using this open forum—yes, this one—to finally explain ideas that must be uttered. A great deal can be said about freedom of expression; grand ethical doctrines can be expounded on. Nevertheless, what must be said right now in Mexico is much more important than what can be dealt with generally and in theory.

I must draw attention to the fact that I am not alone. There are many of us—architects, visual artists, musicians and writers, art critics and theorists—who do not agree with the situation of the arts in Mexico. Better yet, we do not agree—and we must be very clear—with the direction in which a coterie intends to lead art in Mexico: from public architecture to lyrical poetry. In the same vein as the short pieces I wrote on the Museum of Modern Art in New York for this very magazine, I wish to follow up today with a very inspiring subject: that our center that the Museum of Modern Art could become in Mexico, which we need so much, not just to store and exhibit new work but also to keep freedom of expression alive, ablaze and held high; to sow rebellion, a combative and disobedient spirit in youth and anyone capable of certainty and artistic passion; and also to puncture, burn and shatter before them the idols, traitors, hollow piñatas and false

values that claim to have become the prophets and ministers of art in Mexico.

These lines are, then, the first stone, and readers can rest assured that it won't be the last.



When demagoguery, hiring and slogans make an artistic environment unbreathable; when the great original forces of creation and expression yield to convenience and opportunism, and those elements are used to prepare the set square that artistic production inevitably has to follow so that it agrees with a particular political "ideology", then the free man, the true artist, the impartial critic and the genuine observer yearn for rupture and liberation, and await a circumstance, group, magazine or movement to emerge that will throw doors and windows open and let in fresh air, making life and expression possible again.

Many things are drowning us in Mexico, at the moment, and many clever and well-financed forms of artistic demagoguery and dictatorship stand in our way at many turns. The Left's surprising traditionalism smothers us, in suspicious complicity with the Right (could what they say about the Jesuits and the Communists be true?). The nationalism, regionalism and chauvinism that emerge out of this smother us more: this nationalism is founded on infantilizing, dominical

and whiny provincialism that makes us lethargic; we are petrified by pre-Cortesian "archeologism", with its attempt to indicate the artistic routes to follow and its falsified traditions; 1938-style political leftism buys and sells us to its heart's content—even now!—using art at whim and expecting to hire and direct all artists for its own ends.

In this atmosphere, with the clear threat of a Party and State art, we attempt painting and writing, dancing and architecture, creating music and sculpture. However, when working freely and sincerely, and especially if it's successful—Tamayo's case—, then ten art "greats" (or a few small ones—generally very small—who live by nosing after the greats) get upset. Free creators are called dandies, outcasts, bourgeois, Falangists, *malinchistas* (xenophiles, of sorts), imperialists. If an artist experiments, invents or investigates through art; if (s)he sacrifices his/her time and personal earnings to go beyond and become more accomplished and breaks new ground into the future, the coterie brands him/her a formalist, Frenchified, frivolous and a traitor to the homeland; (s) he's reproached for not bearing a "social message" in *Zapatista* and *Cardenista* terms. And if (s)he states his/her own message, the one that emerges incorruptibly from the artist's conscience, then dictators and tailors of art condemn it for not being the one they approved and swore to obey and uphold during the last Party session.

They command—and that order must come from afar!—that architecture should imitate Toltec pyramids and the shapes of volcanoes; music must use popular themes with pentatonic and percussive compositions; in literature, *corridos*, regional stories and novels from the Revolution must be written; only ballets with subjects of *Zapatismo* and the oil expropriation must

be danced; the only option for sculpture is to continue to copy (less successfully all the time) the most accessible aspects of pre-Cortesian forms. Any other attempt is punished by excommunication, hurled out with strong financial support from high official positions and from the solid soapboxes of an eloquent, sizable Mexican Left. And if anyone insists on fighting or telling the truth, then the diligent gendarmerie of hired men makes sure that platforms are closed and freedom of expression is impossible. Oddly enough: this all happens in an artistic, democratic country that has flown the banner of freedom of expression very highly and through ruses and impositions always distinguished itself for its faith in the values of the spirit. The coterie gets its orders from elsewhere, however.

The previous lines, written very deliberately and with full awareness, denounce for the first time a state of affairs that is not new and that we know by heart. In Mexico there is no artistic freedom, insofar as any attempt at breaking with dominant orthodoxy is violently censored and drowned at birth, as the coterie of professional agitators that maintain that climate of threat and oppression has all the necessary resources to buy and control the means of expression and communication. Their ideal would be to establish a dictatorship of art with official State support, so that things could function as if it were the Soviet Union; and then we could truly return to *Porfirismo*, just as Russia returned to czarism, and the incredible bourgeois-Marxist paradox could seal itself off.

Then, once again, this drowning produces a vital, healthy desire to do exactly the opposite of what the dictators want and to do so violently. If terrestrials expect architecture to emerge expensively and

volcanically from the ground, we feel like creating weightless crystal-and-aluminum architecture that looks like it will take flight; if they want to force primitive indigenous music on us, we feel like launching into the boldest atonal or dodecaphonic counterpoint experiments; if these inquisitors consider that there absolutely should be no other literary theme than the revolution and its narrow regional limits, then we need to delve into Joyce, Kafka or Borges, and work on poetry that finally breaks free from the cloying and effeminate López Velarde and the minor composers of *corridos*, assuming for ourselves the grand universal currents opened by Mallarmé, Valéry and Rilke. And with sculpture and painting—especially painting—of these repetitive, academic and maniacal politicians of art, there is an urgency to go against them and march on ahead; to experiment, innovate, break new ground in abstract and cutting-edge art. And no matter what, free spirits: those who money cannot buy and will not exchange their human dignity for piecemeal work in the circle of directed art wish to express their independence and resolution of maintaining the eternal fire of true art, art from the spirit and above the opportunistic, calculated pseudo-creation of the managers.

In short, what we need is to create genuine art that is worth something on its own and opens routes to the future, transcending regional and national restrictions and overflowing far beyond concepts of class and party. That is what we want to happen in Mexico, and to go after it is like taking up arms.

Let's talk about an experimental museum, an "Art Cabaret". The impetuous David Alfaro Siqueiros—the only person worth anything in that bunch of traitors and piñatas, nevertheless—of course orders

you to express disgust at the mere mention of this artistic center. And that painter, with a glibness that may be deceitful but is enviable nevertheless, cursed it from the pulpit: "School of Paris, imperialist abstractionism: *neo-Porfirismo*." He explained that it opened the way for the oil companies to return, along with the downfall of the agrarian reform movement.

It's not as bad as all that. It's simply an almost modest, albeit ambitious, center of experimentation and vanguard: El Eco. "The Echo of Paris!", roared the preacher. No—the echo comes from here: from the youngest in our artistic scene; the echo of desires for breathing freely we mentioned earlier. Mathias Goeritz (the horror of it, a foreigner!), creator and presenter of this center, says: "We named it El Eco because it was an echo of present-day artistic possibilities and because of its resonance through constant attacks against modern art." In other words, it's a place of reflection and rebounding.

But let us allow this great experimental artist to speak here, as he expressed himself already in the pages of this very magazine (*ARQUITECTURA*, no. 40). Says the quoted sculptor Goeritz:

"In April 1952, Daniel Mont (who just passed away on October 25 last year) and Gabriel Orendáin sought me out to propose the construction of 'something', with total artistic freedom, on a plot of land on Sullivan Street in Mexico City. At the time, it wasn't certain yet that Daniel Mont, (*spiritus rector* behind the idea of giving an artist the opportunity to build 'whatever he wants') would be lent the land, which belonged to engineer Francisco Hernández Macedo. Yet with his spirit for coordinating, he had already managed to convince

several investors to trust their money to this madness, which nobody really knew what it would end up being.

"Then, during a trip to Fortín de las Flores, I made a few sketches of an 'Imaginary' or 'Experimental Museum' that did not yet exist in Paris, New York or Mexico. When I showed them to Daniel, they excited him, and he began to convince his investors about the work I had suggested. For that lunacy to produce money, a bar and a restaurant had to be included in the plan.

"The construction began very slowly in September 1952 and had to be interrupted for four months because of lack of money. I worked on the construction more as a bricklayer than an architect, constantly correcting the primitive ideas, fixing on-site, and specifying the position of each wall as we went along. In effect, I grasped the overall building as an immense sculpture.

"The lot was small, slightly over 500 square meters. Avoiding straight angles and using seven- to 11-meter-high walls, I tried to get the smallness of the lot to be forgotten. As an entrance, I set down a hallway that narrows towards the end, even heightening the floor and slightly lowering the ceiling. To accentuate the conical impression, the floorboards also narrowed to a vanishing point at the end of the hallway, giving a sensation of depth reminiscent of some of De Chirico's compositions. A sculpture of mine named 'El Grito' (The Scream) was placed there, echoed in a grisaille mural of some 100 square meters.

"This mural involved carrying out several projects. Painters Rufino Tamayo, Alfonso Soto Soria, Jesús Reyes Ferreira and I did some of them. I decided to accept Tamayo's, but we haven't had the money

to do it. Meanwhile, when sculptor Henry Moore was in Mexico last December, he made some sketches inspired in the Judas figures from Mexican popular art that he saw in Diego Rivera's house, and he gave them to me for El Eco. That's how the first mural by the world's most famous sculptor today was made in Mexico; one of the 'greats' of the School of Paris, so admired and reviled. I accepted Moore's mural only provisionally, until we had the money to undertake Tamayo's projected work. I hired Mexican painter Alfonso Soto Soria to make Moore's; he had worked on Carlos Mérida's frescos for the Multifamiliar Presidente Juárez apartment complex. I acted merely as a supervisor. Carlos Mérida also did a mural in El Eco's bar, a part of which is on one section of the door, a novelty as a concept of artistic integration. In the hallway leading to the exhibition gallery we have named Daniel Mont Hall, Germán Cueto created a sculptural object connected to the wall. In the hall itself is the mask of Daniel Mont made by Ignacio Asúnsolo with my help, and which will forever remind us of one of the most brilliant, vigorous individuals I ever met.

"This museum's work was understood from the outset as an example of architecture whose main function is evoking emotion. Art in general and architecture, too, naturally, are a reflection, an echo of the spiritual state of man of its time. Present-day architects, however, individualists and intellectuals, sometimes exaggerate, because they've lost contact with the community (as it was, for example, in the Middle Ages) and want to constantly highlight only the rational, logical part of architecture. The result is that twentieth-century man feels crushed by so much functionalism, so much logic and utility of what is shown as 'modern architecture', and seeks a way out. Yet neither exterior

estheticism nor formalism nor organic regionalism nor the dogmatic confusion of certain painters have been able to face the problem that man, as creator and receiver of our century, aspires to have more than something 'pretty', pleasant and adequate. He asks (or will have to some day, at least) that architecture and its modern procedures and materials also give him spiritual elevation (in other words, emotion), in the way pyramids, Greek temples, Romanesque or gothic cathedrals or even baroque palaces were able to do in their days. Modern architecture can only be considered an art again when it provides us with real emotions once more.

"Born from the conviction that our era is full of high-flown spiritual concerns, El Eco wishes only to be an expression of that and aspires—not deliberately or forcefully, but automatically—to 'plastic integration' as a way of producing the deepest emotional values in modern man.

"All this architecture was precisely understood as an experiment. In my opinion, an experimental museum had to begin its activities with an architectural experiment that produced human emotions within a modern concept, without falling into empty, decorative theatricality. El Eco aspires to be the expression of a free will of creation that does not deny the values of functionalism yet tries to incorporate and submit them to a modern spiritual conception.

"From a strictly functional point of view, useful space was undoubtedly lost because of the museum courtyard (see blueprint), but in my opinion this was necessary in order to finalize the series of impressions that start at the entrance. The effect of having a small, enclosed, mysterious courtyard dominated by the immense iron cross that is shaped by

the main hall's window-door was sought. This courtyard is also used for exhibiting sculptures outside. One of them is already a permanent part of the composition: a snake of soldered sheet metal that can be understood as an architectural object or a sculpture. A tall wall/column, painted yellow, completes the composition, contrasting with the white, gray and black used exclusively in the rest of the building. On one side of this wall, in front of a small door that opens to the entrance, I had my Plastic Poem applied in iron: a visual composition of abstract typography that addresses only the spectator's sensibility.

"In this experiment, plastic integration was *not* understood as a point in the program, but was allowed to happen spontaneously. It wasn't about placing paintings on walls, as tends to be done with movie posters. Architectural space was conceived as a large sculptural element with intrinsic value, without falling victim to Gaudí's romanticism or empty German or Italian neoclassicism."



Readers will clearly see what this art center is after. "To experiment" with freedom; to recover for the people of today and tomorrow the open field of invention. The great right is sought, the grave responsibility of breaking ground into the future, of not remaining where we are. To suggest that this is a new academism and new Porfirismo, as the communist painters would like, is to profoundly (and suspiciously) ignore the history of art and culture and sabotage with cruel persecution the ways of freedom. Academics and old fogies stereotypically insist on the repetition of formulas, themes and recipes that were good,

or at least tolerable, 25 or 30 years ago. And the bourgeois ad nauseam are the rich traffickers of those clichés and formulas they perpetuate against freedom of spirit, so their incomes do not diminish and their political and bureaucratic positions are not weakened.

That's it. The current enemies of modern art—infants terribles 30 years ago—are now nothing more than classic reactionaries that don't accept the coming of young generations, because they fear them; because they are well aware that the worthwhile among this latter group will do it better than they. How these revolutionaries of yesterday have deflated! The days when the artistic Left gave an example of strength, rebellion and a break with traditions and the past are long gone. Now they and the hired former rich kids that follow them whine about tradition, dig up the dead, collect idols and *tepalcates* [pieces of broken earthenware], dress up as *huehuenches* [traditional dancers], adore pretentiousness and get excited with tourist curios at village fairs. This is called menopause: had they been faithful to a virile path of authentic creation, it would never have happened to them.

Thirty years later, the mandate expects vanguard art not to matter anymore, for it to have gone out of style. They want us to believe that so-called neorealism—how original!—'integrated' with a social message and cosmically-tellurically emerging out of tradition and the earth, according to Party dogma, has nothing to learn, nothing to research. The subject has to be social, from the Left; the procedure, realist; the forms, pre-Cortesian; the characters, indigenous Lacandón people. There is nothing else to do: that is the absolute and eternal truth—anathema for those who believe the opposite.

Lets pause for a smile. After that, let's talk a little about abstract art, minority art, experimental and vanguard art—that valuable, necessary art that dictators of fashion forbid us to cultivate. Let's avoid nominalisms and subtleties: abstract art is opposed to realist art; the creation of forms for their own sake is the opposite of reproduction of things. Is that clear? Is there an imperialist trap in that? The idea and intention of abstractionism are not new: both in cubism and futurism, ideas about "intrinsic" art, non-figurative art are repeated, percussion-like. Thus, the concepts of an "absolute" painting or sculpture or "pure" poetry (expressed in many schools in Europe, America and Asia) have made their way over 40 years to a clarity of doctrine and conduct never before attained. As I write this, I think it is fitting to remember my experiments and discussions from nearly 20 years ago.

At the time, Alberto T. Arai and I thought we had discovered abstract art, and we devised a musical theory for it. We said then (and I quote this now to support that conviction) that copying, reproducing or imitating forms in painting and sculpture did not make "intrinsic" artistic sense. Faithful reproduction of the model did not belong to the world of creation (and even less so, of course, anecdotes or "messages"). We saw art then as the supreme model, as music; as the *ex nihilo* creation of beautiful shapes for their own sakes; significant and expressive on their own; endowed with intrinsic artistic currency within the framework of possibilities imposed by the painting or sculpture's limitations. Yes, we fell into hedonism and formalism, but is there art without form? And, isn't form the vehicle of expression for any idea? In those times, I even tried a few abstract pieces that I still have and am not ashamed of (one of them is in this

magazine). The ones I paint today are no less abstract, just freer and more passionate. As for doctrine, it has transformed from youthful opinion into an attitude full of militant certainty.

I have deliberately assimilated abstract, experimental and avant-garde art into a single concept. I think the climate of abstractionism is one precisely of search, a laboratory, and the only possibility for art's progress lies in experimentation, with all its risks. Because—oh, heresy!—we believe in the “progress” of art, understood as the exaltation of the capacity of sensing, inventing and expressing; as a delving into the forces provoked by artistic production. If in art there is no probing; if exercises are not done; if new formal, expressive problems are not posed; if no attempt is made to inventively transcend what has been said and done, however well said and done it may be, there isn't the slightest possibility of enriching human heritage with really new and valuable work. Because it is new, novelty contains a positive value: the possibility of being better, richer and deeper than what came before. Time is human life and does not exist outside man and is justly the bearer of that renewed possibility. That is why it is worth something; why it passes; is irreversible; must be used for creation, and not for copying acclaimed models. Anyone who returns to the classics is an impostor, or suicidal. It is now necessary to associate scientific invention with artistic creation, which are much more similar than might appear, and use the concept of the “desirability” of the passage of time for both. Just as in the physical universe entropy increases constantly, indicating the direction of time, in the universe of culture, wealth of spirit also increases continuously. All future art will be better. But experimental art—that art that feels it has the right and obligation to probe—is risky and difficult. Therefore, and due to

the responsibility it implies, it is—and has to be—by a minority. Anything that is new and advanced, be it in art or science, is the work of small, select groups. The obligation of inventing and revolutionizing, and educating the others about what is new, rests on them, and not on the masses. Have the endeavors of prophets and reformers, politicians and the pious ever been different? When have ideas that later became collective emerged otherwise, not from men that are alone—alone and solitary—or small minorities?

Most majorities, and even more our Indo-Catholic majorities, are conservative par excellence. Their classic rooting into their soil and their past is a terrible burden, a stone-like factor of immobility. The genuinely democratic—better yet, “demophilic”—attitude is to produce for them what they are incapable of creating—but to produce the best, not the worst; make them rise somewhat by force, through education; not lower them with demagoguery that flatters their instincts. Elevate them to Bach and to Mozart, as José Ives Limantour did in Poza Rica and Coatzaacoalcos, not keep them in the cellars of mariachis and *corridos*, as art populists would like. And let's not forget that all art that springs from minorities finally reaches the larger groups, in the same way that all pure science leads to technology. There lies the need for art laboratories where, with complete liberty and wholly free from dogma and prejudice, maestros and disciples can investigate with the passion, perseverance and imagination that scientific endeavor requires. The opposite intention, the one we are denouncing here, is called dictatorship: its bad enough in politics, without having to tolerate it—and in México!—in the arts.

Now, let's look at the work of Mathias Goeritz, the subject of this text. After all,

a painter created this architectural work, even if architects advised him, which forces us to understand it as scenography and not architecture. There's nothing unusual about this when fundamentally emotional ends are pursued, as Goeritz notes. It's bad when architects make scenography out of collective dwelling, hospitals or industrial plants. El Eco is thus “anti-functional”, a “great sculpture” that must not be judged as architecture in an orthodox fashion. Does it provoke emotion? Yes, in our opinion and using our own emotions as witness. The solitude of the shapes, the ascetic aridity of the fabrics, the palette's solemn tone, its glacial—and passionate—monumentality all evoke emotion. The influence of the great artist Luis Barragán is evident in Goeritz. The Franciscanism, the vertical humility and deep reserve come from him. Those laconic shapes are his, and (for those feeling nationalistic) they are profoundly Mexican, minus the anecdotes, the alcoholic scream and the green, white and red flag. Perhaps the final effect is sad and tragic: the artist felt it this way, and wanted to express it this way.

We do not agree with El Eco's creator that modern architecture in general lacks emotional and human values. It has them for anyone capable of perceiving them, even if they fend off immediate understanding, as happens with all the virtues of modern art as a whole. Many present-day productions of the spirit (including science) that appear cold and complex are warm and transparent when one relates intimately with the present day, with the profound forces that currently justify and shape the best human endeavors. On the other hand—and we insist on this—, present-day architecture is right in not suggesting merely artistic ends, barring exceptional occasions, for the solutions the world expects from architecture pertain to a wholly different domain.

These considerations, however, do not in any way prevent solely emotional works from being built every now and then—a monument, or a museum as special as the one we are discussing here.

Goeritz and his collaborators did not take plastic integration as an obligation or a banner for their experiment. Mathias the painter, as he stated in this very magazine, believes in it but trusts that it will develop on its own and hopes it will fulfill and achieve itself spontaneously in the course of the museum's life, more as a consequence of a flowing unity of feeling and a solidified maturity of purpose than as a ritual and dogmatic obligation. On the other hand—in our opinion—that much debated “integration” has reached a paradoxical extreme, causing a rift with architecture and failing scandalously enough that it can be left alone for a while, until artists with enough culture, enough spiritual quality, creative talent and passion for art emerge. This problem, intact until today, can be placed in their hands.



El Eco? No. It shouldn't have that name. And we do believe it's unfortunate if this place of art is to fulfill its designated mission and the one that we hope it accomplishes. We would have called it “The Scream,” or “The Outcry”. And, in honor of the future and everything proposed and the bravery of the gesture that this creation contains, we would hang a symbolic bell on its doorway, so its presence and ringing would invite revolts and freedom.

Press release
UNAM-DGCS-697
Museo El Eco

06:00 hrs. 08 de septiembre de 2005

Press release issued by the Dirección General de Comunicación Social (DGCS), UNAM, September 8th, 2005.
www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2005/2005_697.html

THE MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO REOPENS

- *Inaugurated by rector Juan Ramón de la Fuente, in the company of secretary of Public Education Reyes Tamez*
- *De la Fuente declared this space a true icon of culture and the arts and of the boldness of Mexican artists*
- *Reyes Tamez Guerra applauded the effort made by the UNAM to reinstate a project where top-level activities will be carried out*

Juan Ramón de la Fuente, rector of the UNAM, reopened Museo Experimental El Eco, closed for more than half a century. The National University thus recovered one of the most significant buildings of twentieth-century Mexican architecture and returned its original sense to it, as a space for dialogue among present-day visual arts.

Alongside secretary of Education Reyes Tamez Guerra and Mexico City mayor Alejandro Encinas, the rector stated that El Eco is a true icon of culture and the arts and of the boldness of Mexican artists who dare to experiment, convey intense emotions and recreate spirits.

He pointed out that this work proves that culture and the arts are fundamental for the University, like the humanities and other disciplines that are not always understood, especially when viewed from a strictly lucrative, commercial perspective.

De la Fuente reiterated that culture is essential for our daily coexistence, to understand each other better and understand its deeper dimensions, but that it also unites us and enables us to carry out joint projects.

He wondered what would have been of Mexico without its rich cultural history, its

artistic expressions and humanities, and what would be of Mexico City without El Eco.

For his part, secretary of Public Education Reyes Tamez Guerra applauded UNAM's efforts to reinstate a project that has preserved its spirit, where activities will take place that will produce top-level debates.

He stated that this development will exalt the University and Mexican artists, declaring that the institution is the best in research, teaching and cultural outreach.

Mexico City mayor Alejandro Encinas pointed out that the recovery of this space is of the utmost importance for the country's capital city. He added that it indicates the University's consolidation, allowing for the expansion of cultural activities in Mexico City.

The UNAM's General Director of Visual Arts, Graciela de la Torre, explained that during its 52 years of existence, Museo Experimental el Eco became a legend that ends today as it opens its doors nearly in its original shape.

After describing the range of activities that have taken place in this venue since 1953 and remembering its founder, artist Mathias Goeritz, she stated that the museum will be a poetic space and a place for encounters, reunions, discussions, experimental practices and "anything that may be imagined for these endeavors in the future."

She reported that to kick off the programming, Gabriel Orozco—one of the most dynamic, creative artists in contemporary arts—was invited to establish a first intergenerational and interdisciplinary dialogue between El Eco's architecture and

outstanding artists Carlos Amoraes and Damián Ortega.

After arduous restoration work, this reopening is the triumph of art in the context of neglect and the inevitable passage of time.

Thus, last night the UNAM opened the legendary museum once more, as German-born sculptor and architect Mathias Goeritz, author of the mythical building, did in 1953.

Also present were Sari Bermúdez, president of the National Council for Culture and the Arts; Mexico City mayor Alejandro Encinas; and Gerardo Estrada, the University's Cultural Affairs coordinator.

Far from establishing itself as a historical monument and setting nostalgia for the past aside, El Eco embarks on a new stage of life, as its creator would have wished, unhappy as he was with the imminent loss of the building.

An artistic experience was witnessed here again, this time involving the work of three outstanding contemporary creators of international renown: Gabriel Orozco, who graduated from the National School of Visual Arts, and his guests Damián Ortega and Carlos Amoraes, all in open dialogue with the building's singular architecture.

Geometric animations, used soccer balls and art work, sculptural pieces of different materials and formats, as well as a large paper, wood and wire structure resembling a human skull interact amongst themselves and suggest dialogue with the architecture of a space conceived by young Mathias Goeritz in principle as a sculpted building: parallel walls that become narrower, and

oblique lines that move away from straight angles; an experience of the monumental that goes beyond human scale and evokes a feeling of spiritual elevation.

Yesterday, as is usually the case in new buildings, everyone who was here noticed the smell of fresh paint and still damp concrete, and they moved through corridors and hallways on the impeccable floorboards of this symbolic construction. They observed its great yellow wall, which once again seems to greet those inside and passersby on Sullivan Street from within—that famous “wailing wall” where Mathias Goeritz embedded his “plastic poem”, written with words he invented and structured in three verses: sculptural, pictorial and emotional.

The uniquely drawn architectural spaces he conceived were faithfully recovered by architects Felipe Leal and Víctor Jiménez, who were responsible for the restoration project.

Equally worthy of admiration is the work by the guest artists in the building’s inner courtyard and part of the large gallery.

Goeritz conceived El Eco museum as a temple for artistic experimentation; in the spirit of its creator, it has already been equipped with the most advanced technological resources and, according to Gerardo Estrada, will become one of the most important spaces for plastic and visual arts in the country.

According to its director, curator and communication theorist Guillermo Santamarina, under the umbrella of the Visual Arts Office in the Department of Cultural Affairs, the space is profiled to be at the forefront of visual arts dialogue, and a special area: the Daniel Mont Hall,

has been set aside in tribute to the person who financed the project and commissioned Mathias Goeritz to create it.

Formal and revisionist exhibitions of works by artists directly related to Mathias Goeritz or the avant-garde schools that influenced his work will be presented there.

An important group of university art researchers led by Goeritz’s widow, Doctor Ida Rodríguez Prampolini insisted on the project for several decades, and it has finally taken shape.

One of the few works of global expressionism, it has also been recovered as part of the National University and the nation’s heritage. As Felipe Leal rightly pointed out, along with Frida Kahlo and Diego Rivera’s house (built by Juan O’Gorman in the traditional neighborhood of San Ángel) and Luis Barragán’s house in Tacubaya, it is part of a trilogy of emblematic buildings for twentieth-century architectural art.

Museo Experimental el Eco—located at Sullivan 43, Col. San Rafael—opens its doors to the public as of September 9, Tuesday - Sunday, 10 am - 6 pm, and admission is free.

No part of this book may be reproduced in any form,
except where authorized by the intellectual property
rights holders and the publishers.
No animals must be harmed in any case.

First edition: September 2015
2nd edition: August 2017
Ciudad de México, 2017
Printed and bounded in Mexico

Acknowledgements:

Issa Benítez, Patricia Brambila, Rodrigo Bazaldúa,
Daniel Garza Usabiaga, Jennifer Josten, Lily S. de Kassner,
Ana Xanic López, Jill Meissner y a la Frederick and
Lillian Kiesler Foundation, Mariana Munguía,
Ricardo Nikolayevsky, Juan José Ramírez Escarza.

We wish to thank for the support on this project to:
Patrick Charpenel
Patronato de Arte Contemporáneo A.C.
Fundación Jumex A.C.

The Dissonance of El eco
An essay by David Miranda

Edition
Macarena Hernández Estrada

Design
Jesús Cruz Caba

Proofreading
Lisa Heller

Translation
Sonia Verjovsky

Texts ©
David Miranda
Mathias Goeritz
Mauricio Gómez Mayorga

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretary General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretary of Institutional Development

Lic. César Iván Astudillo Reyes
Secretary of Community Service

Dra. Mónica González Contró
General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
General Director, Visual Arts

MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

Paola Santoscoy Fernández de Lara
Director

Begoña Inchaurrendieta Aramburu
Subdirector

David Miranda Flores
Curatorship and Programming

Macarena Hernández Estrada
Publications

Guillermo Rosas Sánchez
Media

Jesús Cruz Caba
Design

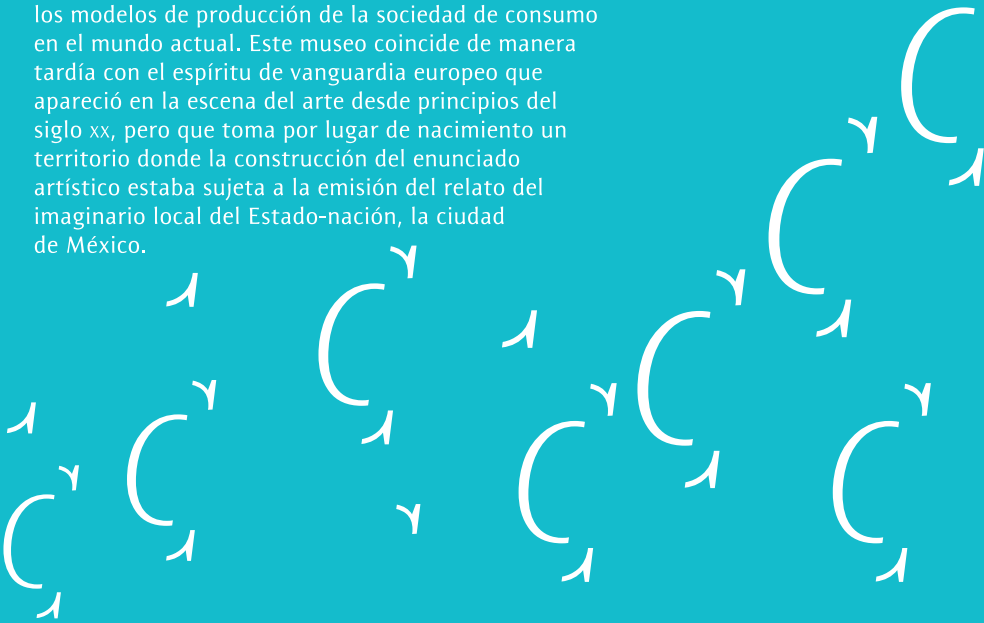
Gabriel Escalante Dávila
Installation

La disonancia de El Eco fue editado por la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM. Se terminó de imprimir en agosto de 2017, en los talleres de Tecnographics, Giotto 221, col. Alfonso XIII, C. P. 01460. Se tiraron 500 ejemplares sobre papel Bond de 90 g. En su formación se utilizaron tipos de las familias Futura y Resavska de 6-18 pts. Tipo de impresión offset. El cuidado de la edición estuvo a cargo del Museo Experimental el Eco.

The Dissonance of El Eco was published by Dirección General de Artes Visuales, UNAM. It was printed in August 2017 at Tecnographics, Giotto 221, col. Alfonso XIII, C. P. 01460. The edition consisted of 500 copies printed on Bond paper, 90 g. The composition and layouts were made with Futura and Resavska typefaces, 6-18 pts. Offset printing. The production was in charge of Museo Experimental el Eco.

¿Qué es un museo experimental? El presente ensayo se erige como una reflexión específica sobre lo que implica la antonimia entre el concepto de *museo* y el término *experimentación* en el campo del arte. Esto a partir del análisis de la historia de la *arquitectura emocional* de Mathias Goeritz, materializada en el proyecto cultural que llevó a cabo con Daniel Mont en 1953, denominado Museo Experimental El Eco, espacio creado ex profeso para la especulación del “suceso” artístico-social, pensado desde su origen como un dispositivo arquitectónico diseñado para provocar “la emoción” en sus visitantes. Hoy es parte del conjunto de museos de arte dirigidos por la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM.

La disonancia de El Eco es una investigación que presenta algunas de las situaciones relacionadas con la historia de tan singular “museo”, y se propone como un hecho cultural y artístico que contrasta con los modelos de producción de la sociedad de consumo en el mundo actual. Este museo coincide de manera tardía con el espíritu de vanguardia europeo que apareció en la escena del arte desde principios del siglo xx, pero que toma por lugar de nacimiento un territorio donde la construcción del enunciado artístico estaba sujeta a la emisión del relato del imaginario local del Estado-nación, la ciudad de México.



γ

γ