

ECOS DE UN LUGAR

ECOS DE UN LUGAR

Fiep van Bodegom
Verónica Gerber Bicecci
Zara Khadeeja Majoka
Nashilongweshipwe Mushaandja
Ligia Nobre
Emilia Pardo Bazán
Amanda Parmer
Paola Santoscoy
Salomé Voegelin

Editado por Andrea Ancira y Jorge Munguía

Este proyecto fue posible gracias al apoyo de:

Museo Experimental el Eco, UNAM

Fundación BBVA

Graham Foundation

ÍNDICE

8 Puntos de partida
Andrea Ancira / Jorge Munguía

17 Tenemos un problema
Paola Santoscoy

31 Carta desde un suelo común
Ligia Nobre

45 La gramática de las ruinas
Fiep van Bodegom

77 Lo que las sombras pueden
Zara Khadeeja Majoka

103 La cabeza de Teo a recomponer
Verónica Gerber Bicecci / Emilia Pardo Bazán

119 Construir un lugar efímero a partir
del volumen indivisible de palabras
Salomé Voegelin

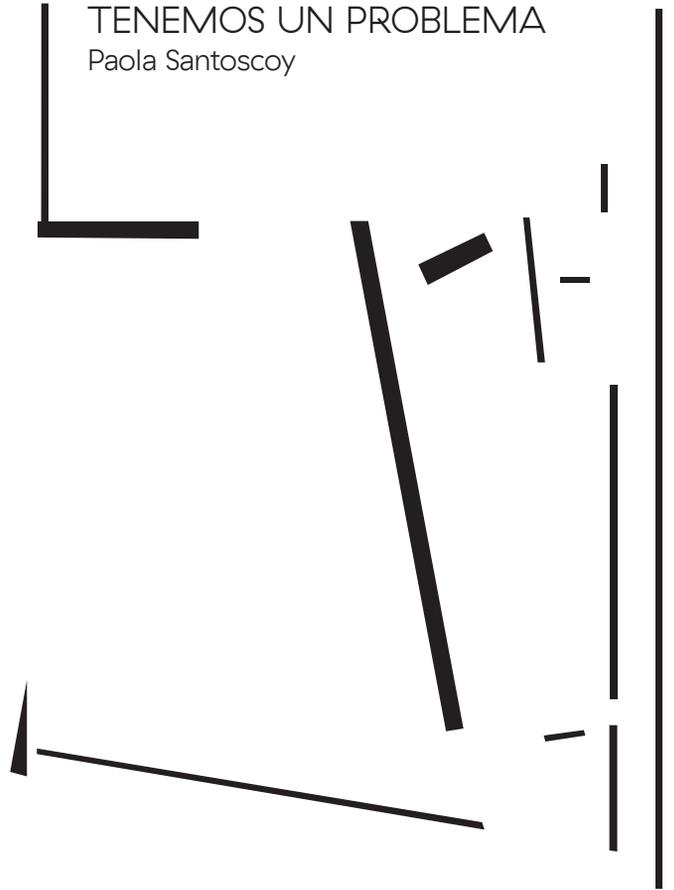
137 Respons–habilidades de la visión
Amanda Parmer

151 Cajas negras y cubos blancos
como campos de concentración:
sobre la violencia institucional y
el trauma intergeneracional
Nashilongweshipwe Mushaandja

168 Semblanzas

TENEMOS UN PROBLEMA

Paola Santoscoy



“Tenemos un problema”, escuché. A lo que respondí: “sí, ¿cuál es?” Y es que siempre tenemos un problema, o casi siempre. ¿Qué es un problema al fin y al cabo sino una idea a desafiar, unos ideales a cuestionar, un mundo a resolver o simplemente algo que tratamos de entender? Y es que cuando tenemos un problema también es en plural, en pareja, en familia o en conjunto, extensivo a otros. Así que resolver o plantear alternativas a algo también depende de eso: de asumir un problema juntas.

El problema o la pregunta aquí es ¿qué determina la vocación de un espacio? Uso la palabra espacio para pensarlo de forma ampliada y no decir —al menos por ahora— patio, museo o institución. Pues es esto lo que traza una serie de líneas de acción que van definiendo tanto un camino como una personalidad; una razón de ser. En el caso del Museo Experimental el Eco, pensar su vocación actual sería imposible sin ir al momento que le dio origen, pues a diferencia de otros espacios, su naturaleza cambiante se debe a un planteamiento lo suficientemente abierto como para poder transformarse.

Son numerosos los casos de museos o espacios de exhibición que adaptan una arquitectura que no fue hecha para exhibir arte. Los hay otros, diseñados expresamente para tal función. No es el caso de El Eco. Su historia se remonta a 1953, y revisarla es significativo dentro de un panorama actual en el que este sitio sigue ejerciendo, en cierto sentido, una vocación “original” —con una larga pausa de 52 años—, y por otro lado ha adoptado una nueva dimensión: la del museo universitario.

El Eco es un sitio que se cuestiona repetidamente su misión. No por necesidad diría yo o por falta de una misión, sino por la manera en que cada proyecto que ocurre trae nuevas preguntas a la mesa y pone en jaque otras. Para tratar de desmenuzar esto mejor, las razones de este cuestionamiento tienen que ver con una búsqueda constante por abrir rutas de exploración de ideas a partir de articular ejercicios de transformación del espacio. De este espacio, que es muchos.

EL LUGAR

Cuando Mathias Goeritz concibió el Museo Experimental El Eco, lo hizo como respuesta a la invitación que le lanzó el joven empresario mexicano Daniel Mont para construir “exactamente lo que deseara” en un terreno de la céntrica y antigua colonia San Rafael en la Ciudad de México. Dicha invitación le sirvió como una perfecta provocación tratándose de un edificio, algo que en escala y funcionalidad Goeritz nunca había hecho antes, de tal modo que se aproximaría al problema desde la escultura, creando así una “escultura arquitectónica” o “escultura funcional” como él mismo llamó a este proyecto. Sumamente visionario dentro de un contexto como el mexicano, y resultado de una comisión de naturaleza especial, El Eco se constituyó como un proyecto contestatario en dos vías. Por un lado articulando un planteamiento artístico desde el geometrismo y trayendo a la mesa un legado europeo que va desde las vanguardias históricas, sitios como el Cabaret Voltaire hasta la Bauhaus, pasando por referencias locales tanto

de arquitectura moderna como prehispánica, en un contexto de principios de los años cincuenta en donde el programa del muralismo mexicano se imponía con tonos de arte oficial. Por otro lado, El Eco surge en abierta oposición al funcionalismo de la arquitectura moderna y a la manera en que la lógica y la utilidad habían “deshumanizado” la arquitectura según su creador.

En palabras del propio Goeritz, quien había llegado a México junto con su pareja, la fotógrafa Marianne Gast, tan solo tres años antes para incorporarse a la recién creada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara: “El propósito principal era crear un museo experimental que fuera una institución viva y renovadora de todas las artes. Así fue como nació El Eco.”¹ Empezaron así la construcción de un lugar *sui generis*, más cercano a la noción de un espacio de proyectos combinado con los intereses en el arte y la vida nocturna de Daniel Mont que a la noción tradicional de un museo. Un lugar —una escultura habitable— en donde sucederían todo tipo de cosas; a saber, por su breve vida en ese momento: danza, exposiciones de arte, música, eventos...

¿UN MUSEO EXPERIMENTAL?

Se dice que a la inauguración de este nuevo “museo” llegaron tres mil personas, un número que incluso hoy día resulta inverosímil, más no

1 Adriana Valdés Krieg. “1986, Sigo harto”. Entrevista con: Mathias Goeritz. en *El eco de Mathias Goeritz*, Compilado por Leonor Cuahonte (Ciudad de México: Turner, 2015) 97.

imposible. Sea esto cierto o no, lo que es verdad es que la apertura de El Eco provocó bastante revuelo dentro del medio artístico. Sin aspirar como primer objetivo a coleccionar y resguardar una colección, El Eco se convirtió en un campo dispuesto para lo efímero, para lo no duradero. De ahí la genialidad de su nombre; “museo experimental”: un museo sin colección, un bar, un espacio para la sociabilidad y las manifestaciones artísticas de su tiempo. ¿Qué es lo importante detrás de este querer fungir como “el eco de su generación”? Probablemente la comprensión de este lugar como una caja de resonancia capaz de dar cabida a diferentes voces e ideas. ¿El museo como un ensayo para la vida?

La forma en la cual Goeritz concibió este espacio contempló la presencia de otras obras e intervenciones como “dispositivos para provocar emoción”². Entre sus aliados de la escena de artes visuales en aquél momento se encontraban personajes como Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Henry Moore, Germán Cueto, Alfonso Soto Soria y Pilar Pellicer. Todos ellos contribuyeron de alguna manera a crear un programa de integración plástica más cercano a la noción de *Gesamtkunstwerk*. Al tratar de describir los impulsos que lo llevaron a hablar de arquitectura emocional, Goeritz habla de la estructura arquitectónica como una parte esencial de la experiencia, y también habla de la admiración que le causaban “las grandes obras que reunían

2 David Miranda, *La disonancia de El Eco*, Museo Experimental el Eco (Ciudad de México: UNAM, 2015) 30.

todas las artes”; lo llamó “responder automáticamente” a la integración plástica.³

Es desde ahí que propone un “ambiente total, donde las obras de arte se relacionan entre ellas y, en su conjunto, con el edificio y su programa”.⁴ La idea de ambiente o *environment*, que era una palabra que Goeritz también usó en varias ocasiones, resulta productiva para pensar en este proyecto desde el presente, con el deseo de envolver al espectador y convertirlo en participante de una atmósfera total: un “arte integral del porvenir”, decía. Como un ejemplo de esto, para el evento de inauguración se presentaron un grupo de bailarines que formaban parte del Ballet de Walter Nicks, con coreografía del cineasta Luis Buñuel, vestuario de Rosa Rolanda y música de Lan Adomian.

Un año después de su inauguración en 1953, Mathias Goeritz estaba desligado del proyecto por consecuencia de la muerte de Daniel Mont a causa de un infarto fulminante, y la familia tomó decisiones sobre el futuro de El Eco que no contemplaron mantener el lugar con la visión con que se había concebido. A lo largo de los años que siguieron fue restaurante-bar, cabaret, bar gay, foro de teatro y foro de música underground. Estos años están llenos de anécdotas y momentos importantes

3 Mathias Goeritz “Arquitectura Emocional: El Eco”, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 1, Guadalajara, 1954.

4 Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la Arquitectura Emocional. Una revisión crítica (1952-1968)*. (Ciudad de México: Vanilla Planifolia, 2013) 35.

para este lugar y para su papel cultural en la zona, mismo que ha sido documentado en ocasiones y en otras no. Dando un salto en el tiempo, a inicios de los dos miles la arquitectura del lugar había sido visiblemente transformada y poco quedaba de la escultura funcional de Mathias Goeritz. Es en el 2004 que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), asesorada por varios miembros de la comunidad artística y de arquitectura, y con la Dirección de Artes Visuales a la cabeza, toma la importante decisión de comprarlo y restaurarlo. Y es en 2005 que el Museo Experimental el Eco reabre sus puertas con la misión de rescatar las ideas que le dieron origen para devolverle un aura vinculada con su primera vida y de ahí lanzar nuevas líneas de trabajo.

Hay otra historia de El Eco que me interesa, aquella que tiene que ver más con la especulación de lo que hubiera sido y no fue. Por un lado la relación de la noción de sitio específico con este lugar y sus formas de operar. Por otro lado, los vínculos y complicidades que se hubieran generado desde el interés por las artes vivas o *performing arts* que claramente se manifestó desde su concepción; algo que hace mucho sentido con un espacio cuya vocación se centró en el suceso artístico.

LA SERPIENTE DE EL ECO

Un elemento clave de El Eco es una gran escultura negra de metal que Goeritz realizó para el patio, y que con sus casi seis metros de alto dialogaba compositivamente con la torre y la fachada.

Una serpiente de ángulos geométricos duros, que describe como una “estructura primaria” compuesta de varios volúmenes de placas de acero negras que compensa la austeridad del patio. Dice al respecto: “No la concebí como una obra de arte independiente, se concibió como un elemento de una ambientación especial”. Esta idea se manifiesta en su función como escenario para el ballet en la inauguración del lugar y no como una escultura a contemplarse únicamente. La serpiente es el contexto para otro tipo de prácticas, un escenario no en el sentido tradicional, lo que en inglés sería un *backdrop*. Pieza clave del programa de arquitectura emocional de Goeritz, la serpiente no se conservó en el lugar. Esto se debe a lo efímero de la vida de este lugar en los años cincuenta y al devenir de sus actividades en años subsecuentes en los que la escultura y sus cuidados no fueron una prioridad.

Esto nos ayuda a pensar cómo el lugar y la arquitectura misma propician una serie de situaciones y ambientes. Es verdad que no podemos saber qué hubiera sucedido de haber permanecido el dúo Goeritz-Mont a cargo de este lugar, pero no es descabellado pensar que su historia muy probablemente se hubiera desarrollado cada vez de forma más cercana a nociones como la de *Happening*, que por esa época estaba surgiendo también en Estados Unidos, o en conversación con otras escenas. Sin embargo, también hay que decir que Goeritz no propició este tipo de prácticas en otros lugares en los que intervino y sus intereses se consolidaron más hacia la relación entre el arte y la arquitectura,

la escultura pública, el urbanismo. Y digo esto pues estirando la liga e intentando trazar una genealogía para este tipo de prácticas, El Eco bien podría entenderse como un precursor en América Latina de las ideas asociadas más adelante con la noción, también norteamericana, de sitio específico.

Si el proyecto de restauración del lugar no contempló a la serpiente, esto se debe a que no había planos o indicaciones para su reconstrucción, de tal modo que esta gran ausencia reinauguró el patio del museo como un espacio más para la realización de proyectos de diversa índole. Así, la ausencia hoy en día de la escultura de Goeritz en el patio ha dado paso a una composición cambiante de emplazamientos y situaciones que ha respondido a los programas curatoriales que se han sucedido dentro de un nuevo territorio de especulación, en ocasiones relacionándose con esta historia y en muchos otros atendiendo otros intereses.

TOCAR LA HISTORIA

Una de las preguntas que ha estado presente desde la reapertura del espacio es la de exhibir arquitectura y el cómo hacerlo, es decir, cómo dentro de un esquema de trabajo que apuesta por la flexibilidad y el cruce de disciplinas, tiene cabida un proyecto de naturaleza más estructurada como el Pabellón Eco.

El pabellón temporal, uno de los paradigmas de la modernización industrial, se ha mantenido presente en el panorama de la producción arquitectónica

contemporánea, proporcionando la base para programas de instituciones de arte y bienales. Dentro de estos esquemas, el pabellón se erige como un punto en donde arte y arquitectura se aproximan. El Pabellón Eco sugirió en el 2010 como parte del programa curatorial del museo, en colaboración con Jorge Manguía⁵ bajo la premisa de abrir en el panorama local un espacio para la experimentación y la reflexión espacial. Heredero por un lado del formato de “pabellones” que instituciones como Serpentine Gallery en Londres o PS1/MoMA en Nueva York habían lanzado alrededor del año 2000, este programa se plantea como un concurso a realizarse anualmente para intervenir temporalmente el patio y llevar a cabo allí actividades de diversa índole durante la primavera. Por otro lado, responde al espíritu más Goeritziano de funcionar como un dispositivo dentro El Eco y dialogar con su historia y sus intereses actuales, planteando una nueva experiencia o provocación que, en ocasiones, ha trastocado no sólo el edificio sino la lógica de las fuerzas institucionales.

A lo largo de esta década, el Pabellón Eco pasó de ser un concurso por invitación a lanzar una convocatoria a nivel nacional en la que se establece un esquema de selección, se invita a un curadore para definir líneas de investigación, y finalmente establecer una alianza con la Facultad de Arquitectura de la UNAM para el programa

5 Asesor del museo quien desde el 2010 está involucrado en el diseño y desarrollo del Pabellón Eco. Inicialmente colaborando desde Tomo: un suplemento de arte, arquitectura y diseño del periódico Excelsior y a partir de 2012, como Buró-Buró, una oficina de proyectos y estrategias culturales.

público. En muchos sentidos, este concurso abrió brecha en una escena local que se ha ido nutriendo cada vez más. Sin duda, los más de cuarenta proyectos que se han presentado a la fecha también han hecho evolucionar el concurso y han dejado alguna huella o pregunta por responder.

En muchos sentidos, podríamos decir que la serpiente de El Eco es el primer pabellón de este espacio, entre comillas claro está, pero a la luz de esta mirada y de nuevas interrogantes también toca pensar en nuevas maneras de nombrar, y tal vez ‘intervención’ no sea lo más adecuado o inclusive ‘pabellón’ tampoco. ¿Cómo podríamos llamarlas entonces? ¿escenarios? ¿escenarios de resistencia ante la cultura espectacular? ¿ambientes? ¿ambientes arquitectónicos temporales? ¿arquitectura emocional? De acuerdo con Sylvia Lavin, “hay mucho por ganar en el cruce entre la arquitectura y las artes que enriquece la ecología cultural contemporánea, pero el pabellón, que ahora no es más que un producto profesionalizado sin un proyecto, ha alcanzado su límite.”⁶ Nos dice que la proliferación de pabellones o “pabellonización” indica no solo un cambio de orden cultural sino también un cambio en la disciplina de la arquitectura.

Lisette Lagnado en cambio, propone hablar del papel que históricamente han jugado las escuelas de arquitectura en la formación de artistas e identifica cuestiones interesantes para pensar en el

6 Sylvia Lavin, “Vanishing Point: The Contemporary Pavilion”, *Artforum*, octubre 2012. [En línea]

potencial de la relación entre estas dos, desde los procesos de enseñanza. Los códigos que un arquitecto adquiere para analizar formas de estructuración social, se traducen en herramientas que trascienden la dimensión artística y que permiten el surgimiento de una mirada crítica sobre el significado de un espacio público y común.⁷ Extrapolando esto al caso de El Eco, esta conciencia de estar en un espacio público y común juega un papel muy importante con respecto a las posibles dinámicas a generar y también ayuda a entender el museo como un territorio para pensar creativa y críticamente, capaz de incidir en el entorno y en quienes interactúan con él.

¿Cómo se articula la criticidad de proyectos de esta naturaleza cuando surgen de un contexto institucional? ¿Qué posibilidades tienen estas prácticas de aportar cambios a la institución o por lo menos promover ejercicios de autocritica capaces de incitar transformaciones en sus conductas, destacando el potencial de este tipo de prácticas para repensar las dinámicas institucionales, sus modelos de trabajo y de vinculación?⁸

El interés aquí está puesto en abrir un espacio para una polinización cruzada, tanto desde los textos

como desde lo que significa polinizar lo específico del espacio. Y es que cuando “tenemos un problema” es posible que no siempre tengamos las mejores respuestas, pero sí inquietudes por arriesgar y descubrir alternativas a espacios para reconocernos, una curiosidad a favor de oportunidades comunes.

7 Lisette Lagnado “A museum in movement, an architecture without construction”. 33 *Panorama da Arte Brasileira*. (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013) 19.

8 En relación a estos cuestionamientos es relevante consultar la investigación realizada por Fernanda Albuquerque, *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em ambito institucional*, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Tesis de doctorado en Artes Visuales, 2015.

Ecos de un lugar

Fiep van Bodegom, Verónica Gerber Bicecci,
Zara Khadeeja Majoka, Nashilongweshipwe
Mushaandja, Ligia Nobre, Emilia Pardo Bazán,
Amanda Parmer, Paola Santoscoy y Salomé Voegelin

Editores: Andrea Ancira | Jorge Munguía
Coordinación Editorial: Andrea Ancira
Diseño Editorial: Isabel Sierra
Traducción Inglés-Español: Alejandro Arras

Buró—Buró
Primera edición, 2020
© Buró Buró Oficina de proyectos culturales S.C.
y autores de su texto

ISBN: 978-607-98419-7-3

Buró—Buró
Jalapa 27, Roma Norte
Ciudad de México, 06700

Impreso en la Ciudad de México

