

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

EL ECO DEL ACONTECER
EL MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO DE MATHIAS GOERITZ
DESDE EL ACONTECER DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

MARÍA CRISTINA KARLA VACCARO CRUZ

**TUTOR: DR. PETER KRIEGER
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS
DR. DANIEL GARZA USABIAGA
MTRA. RITA EDER
DR. CUAUHEMOC MEDINA**

FEBRERO 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. EL ECO DE MATHIAS GOERITZ	4
2. EL MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO	11
3. EL ACONTECER DEL ECO	17
CONCLUSIÓN CRÍTICA	33

INTRODUCCIÓN

En el libro de ensayos y testimonios *Los ecos de Mathias Goeritz*, Rita Eder nos describe como ese artista alemán, siempre traía consigo un pequeño libro negro del filósofo y artista dadaísta Hugo Ball, *La huida del tiempo*, de 1927. En la primera parte de este texto, Ball emprende una lucha contra la estandarización¹ y la utilidad práctica,² que ha dado a todas las mujeres y hombres, “una función determinada y con ella, un interés y un carácter propio”,³ así como la búsqueda de un sentido para nuestros actos e ideas desde Dios. Lo anterior, en un momento en que el autor no observa otro camino, en una Europa desesperada y destruida por la guerra y por la falta de “un arquetipo incontrovertible y un modelo de conducta para la vida”,⁴ que la religión y un regreso a los orígenes, ya que “sin la vuelta a una autoridad cristiana clara, no puede existir una vida superior auténtica”.^{5*}

Hugo Ball analiza, como la racionalización de la Ilustración ha limitado la experiencia, eliminando cualquier rastro de lo particular o de lo individual,⁶ haciéndose cada vez más extraña la espontaneidad, al afirmar, que son los acontecimientos los que “ponen en cuestión el sentido de la existencia en su conjunto”,⁷ al relacionarnos con una realidad material que nos afecta constantemente. Gran parte de su texto, es una lucha contra la formalización kantiana, al declarar que “Kant..., éste es el enemigo jurado al que todo se remonta. Con su teoría del conocimiento, puso todos los objetos del mundo visible en manos de la razón y del poder”⁸ y es en esta discusión, donde el acontecer toma importancia, al ser un momento que no puede ser

* El pensamiento de Hugo Ball está influenciado por los textos y los planteamientos de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Para un estudio más profundo de *La huida del tiempo* y su relación con la obra de Mathias Goeritz, revisar el texto de Rita Eder, “Ma Go: visión y memoria” en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (México: IIE, 1997).

aprehendido por nuestra imaginación, que se enfrenta a todas nuestras estructuras y que nos hace tomar conciencia de ellas y por lo tanto, de nosotros mismos.

... nuestros debates son una búsqueda ardiente, cada día más flagrante, del ritmo específico, del rostro soterrado de esta época. De su fundamento y esencia, de la posibilidad de conmoverla, de despertarla. El arte es sólo una ocasión para ello, un método.⁹

Todo lo anterior adquiere relevancia y se hace presente en el Museo Experimental El Eco del artista Mathias Goeritz y además, está intrínsecamente relacionado con la emoción a la que hace referencia, cuando afirma, en el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, que “esta obra fue comprendida como un ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción”.¹⁰ Una emoción que está estrechamente relacionada con lo sublime, categoría estética que, desde los griegos hasta nuestros días, ha sido base para estudiar fenómenos que no se dejan atrapar, por la lógica o la razón.

En la década de los ochenta, se publica el libro *L'inhumain. Causeries sur le temps* de Jean-François Lyotard (1927-1998), recopilación de diecisiete ensayos escritos para diferentes conferencias y seminarios con un tema en común: el tiempo, en particular, el acontecimiento. Lyotard trabaja la idea de que lo que está en el centro del arte moderno no es la belleza, sino lo sublime y, es mi intención analizar la relación y el paralelismo conceptual que me parece existe, entre lo sublime de Lyotard y la emoción de Goeritz.

1. EL ECO DE MATHIAS GOERITZ

Mathias Goeritz fue un filósofo, historiador y artista, que nació en 1915, en los inicios de la Primera Guerra Mundial, en Danzig, ciudad a orillas del mar Báltico y frontera, entre Alemania y Polonia. En 1916, su familia se traslada a Berlín, ciudad en la que estudia filosofía e historia del arte, en la Escuela de Artes y Oficios, donde se relacionó, según su autobiografía,¹¹ con pintores expresionistas como Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Käthe Kollwitz, con la que tomó clases de grabado y litografía. De pintura con Schmidt-Rottluff y de escultura con Ernst Barlach. Además, visitó la Bauhaus de Walter Gropius, Johannes Itten, Oskar Schlemmer y Paul Klee y en París conoció a Georg Grosz, Vasili Kandinsky y Pablo Picasso.¹² Es decir, propuestas vanguardistas europeas de inicios del siglo XX como el expresionismo, el dadaísmo, el neoplasticismo o el cubismo, no le eran lejanas y formaron parte de su desarrollo académico y artístico.* Ejemplo de lo anterior, es la influencia del expresionismo alemán en el interés por las torres, que caracterizó la obra de Goeritz.¹³ Basta citar en México, las Torres de Ciudad Satélite de 1957, que realiza con Luis Barragán o la torre amarilla que se ubica en el patio del Museo Experimental El Eco, de 1953.

Llega a México en 1949, invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales, para impartir la cátedra de historia del arte en la nueva Escuela de Arquitectura de Guadalajara, Jalisco, después de las experiencias de Marruecos y de España.**

* Un estudio más completo sobre la influencia y la relación de Mathias Goeritz con las vanguardias se puede encontrar en el texto Ferruccio Asta, "La ética del expresionismo" en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (México: IIE, 1997).

** Se instala en 1941 en Marruecos donde, para vivir, da clases de alemán en la escuela de los marianistas y comienza de forma autodidacta a pintar y ensamblar objetos. En España, vive de 1945 a 1949, donde realiza exposiciones colectivas e individuales, además de impulsar publicaciones sobre el arte de vanguardia como la colección *Artistas Nuevos* de 1948; véanse Hilda Urréchaga Hernández, "Mathias Goeritz, promotor de la renovación artística de España. La escuela de Altamira" en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios* (México: IIE, 1997) p. y 47, y; Leonor Cuahonte, *El eco de Mathias Goeritz*, (México: IIE, 2007), p. 19.

De este exilio en África y Europa, por causa del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, es de especial importancia la Escuela de Altamira, la que funda en 1948 con Ricardo Gullón y con el apoyo de Ángel Ferrant, de Eugenio d'Ors y de los pintores de los Grupo Pórtico de Zaragoza, Dau al Set y Cobalto e incluso, de Miró,¹⁴ quiénes pretendían “regresar a los orígenes primitivos de la pintura y así recapturar la inocencia del hombre salvaje, un poco al estilo de Joan Miró”.¹⁵ La Escuela de Altamira, tenía como fines, la organización de exposiciones de los artistas que pertenecían a ella, así como la publicación de monografías de arte y la convocatoria a concursos.¹⁶

Todas estas vivencias, que le permitieron ser como un mensajero que cargaba consigo las experiencias europeas¹⁷ del expresionismo, el dadaísmo, la Bauhaus y la Escuela de Altamira, determinaron su obra y le sirvieron de soporte para construir el concepto de arquitectura emocional y de darle materialidad, a través del Museo Experimental El Eco.

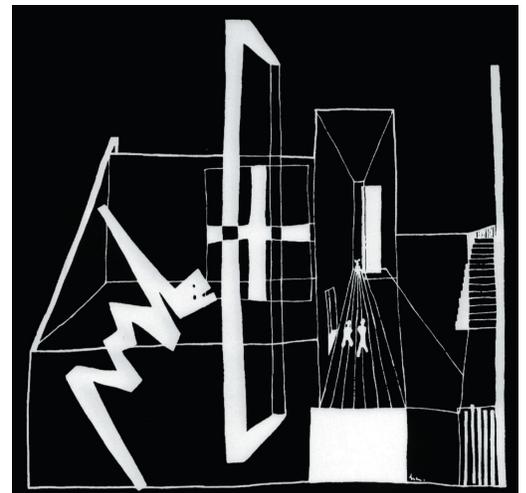
No es de extrañar que sea la ciudad de Guadalajara, en el Estado de Jalisco, el lugar al que Mathias Goeritz llega en primera instancia. Hasta ese momento, en esa ciudad, sólo existía la Escuela Libre de Ingenieros, donde habían estudiado Ignacio Díaz Morales (1905) y Luis Barragán (1902-1988), conociéndose y entablando además, una amistad.¹⁸ Dado lo anterior, es que el gobierno del Estado de Jalisco impulsa la formación de una Escuela de Arquitectura, en la década de los cincuenta, que formara a los arquitectos que ayudaran al gobernador Jesús González Gallo a modernizar dicha entidad.* Este impulso se vio reflejado en la remodelación que se

* Jesús González Gallo gobernó el Estado de Jalisco de 1947 a 1953.

llevó a cabo en el centro histórico de Guadalajara, así como en la construcción de nuevas carreteras, entre otros.¹⁹ Goeritz, fue uno de los profesionistas europeos que Díaz Morales trajo para que impartieran diferentes cátedras en la nueva Escuela de Arquitectura y me parece importante resaltar la relación que Mathias entabla primero con Díaz Morales y después, con Luis Barragán, el que conoce, después de su mudanza a la Ciudad de México, gracias a Ida Rodríguez Prampolini y Juan O’Gorman (1905-1982), estableciéndose una relación de más de quince años, en los realizaron en conjunto obras como los accesos a Jardines del Pedregal de 1951. Otro encuentro que determinó el posterior pensamiento y obra de Goeritz, fue su visita a las Pirámides de Teotihuacan.*

Ya instalado en la Ciudad de México, el publicista tapatío Daniel Mont, invita a Goeritz a realizar, en un terreno de su propiedad, en la calle de Sullivan, una obra en la que el artista alemán tendría una total libertad de creación, El Eco. La inauguración ocurre el 7 de septiembre de 1953.

No existió un proyecto con planos, fachadas y cortes en el que se basara la construcción, sino que se llevó a cabo a través de una arquitectura de dedo,²⁰ ya que Mathias Goeritz en el sitio, iba dando indicaciones a los trabajadores sobre la ubicación de los muros, de los vanos, etcétera. Lo que sí elaboró, fue un ideograma conceptual, en el que identificó las



* Sobre las relaciones de Mathias Goeritz al llegar a México véase de Lily Kassner, *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*, (México, UNAM-INBA, 2007).

Mathias Goeritz, *Dibujo ideográfico de El Eco*, Tinta sobre papel, 26 x 21.6 cm, Col. Particular, México, 1953. Foto: *Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*, México, IIE, 1997.

ideas espaciales, que darían forma al proyecto: un área cerrada perspectivada, que succionara al visitante; un espacio abierto, en el que existirían tres elementos fundamentales, una serpiente, una torre y una cruz y un lugar independiente de lo anterior, donde se ubica una escalera, precedida por una reja.

Tras su construcción, Mathias Goeritz escribe “como justificante teórico de su obra y para responder de antemano a los previsibles ataques e incomprensiones”²¹ su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*. En el, pugna por dar a la arquitectura una función, además de la utilidad práctica que en ella podemos encontrar, lograr que las mujeres y los hombres, inmersos en una cotidianidad formada desde la razón, entren en espacios que los afecten y les provoquen una emoción.

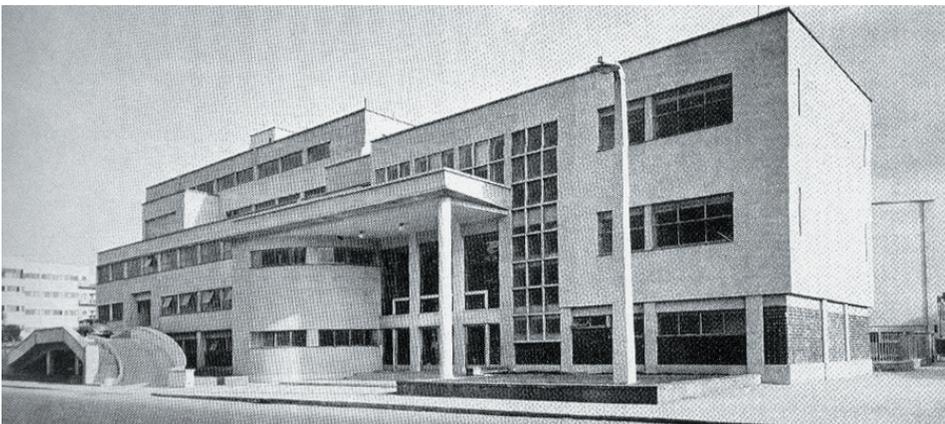
El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces -quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad- al querer 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.²²

Y es que la arquitectura mexicana, en la década de los años cuarenta y cincuenta, estaba inmersa en un racionalismo en que el programa arquitectónico (o su función) era el elemento clave de la composición. Basta citar, de 1947-1949, el Centro Urbano Presidente Miguel Alemán, de Mario Pani (1911-1993). Lo anterior fue resultado de un gobierno posrevolucionario, que pretendió dar rápida solución a algunas de las demandas que habían dado origen a la Revolución mexicana, como son la salud, la educación y la vivienda, por lo que modificó la práctica arquitectónica de nuestro país desde las escuelas y con la formación de la Escuela Mexicana de Arquitectura,²³

hacia un diseño racional, donde la actividad del edificio debía determinar la forma, la orientación y el sistema constructivo.

En la academia, este impulso se vio reflejado en las lecciones impartidas en México por el teórico de la arquitectura de esos años, José Villagrán, quién defendía una arquitectura basada en el programa.²⁴ Expresión de lo anterior, son todos los conjuntos hospitalarios, educativos y habitacionales, realizados en la segunda década del siglo XX, como el Hospital para Tuberculosos en Huipulco (1929-1936).

La arquitectura racionalista pronto se convirtió en la imagen de un gobierno, que se proyectaba como revolucionario y austero. Sin embargo, como afirma el investigador Jorge Alberto Manrique, “el nacionalismo es el gran fantasma que recorre la cultura posrevolucionaria”²⁵ y la arquitectura, al igual que las otras artes, debía hacerse eco de este espíritu. Esto se llevó a cabo con tres elementos: con el uso de materiales autóctonos, como son el tepetate o la piedra volcánica; con el redescubrimiento de formas, contornos y espacios prehispánicos, que serían absorbidos por la arquitectura moderna y, por último, con la integración plástica, es decir, con una arquitectura en la que debían existir espacios diseñados, para que en ellos se ubicaran los murales



José Villagrán García, *Hospital de Cardiología*, México, 1937. Foto: archivo Cristina Vaccaro.

y esculturas, que crearían los integrantes de la llamada Escuela mexicana. La idea fue “mexicanizar la arquitectura racional”²⁶ y el principal ejemplo

de este pensamiento, fue el diseño y la construcción de la Ciudad Universitaria, que se inaugura en 1952.

Sin embargo, desde la década de los veinte, cierto sector de la arquitectura mexicana reacciona ante el funcionalismo que tanto Villagrán, desde la Escuela de Arquitectura de la Academia de San Carlos como el Estado mexicano, venían impulsando. Por ejemplo, a partir de la influencia que ejerció en nuestro país la Exposición de Artes Decorativas celebrada en París, en 1925, se desarrolló la llamada Arquitectura Decó, a través de las obras de Alfonso Pallares y cierta etapa de Juan Segura, entre otros.

En la década de los cuarenta, fueron principalmente Luis Barragán y Enrique Del Moral (1906-1987), los que propusieron una arquitectura moderna pero emplazada en México. En la obra de Luis Barragán observamos construcciones modernas que incluyeron formas vernáculas, como los espacios de las haciendas de su natal Jalisco, los colores de las artesanías y el uso de ciertos materiales locales. Lo interesante es que Barragán no se limitó a utilizar materiales mexicanos, como las losas de barro, en una arquitectura que seguía las formas y las organizaciones espaciales traídas de Europa o Estados Unidos, sino que construyó una obra que defendía la intimidad de las áreas privadas, con espacios contenidos por gruesos muros y ventanas pequeñas hacia la calle y jardines interiores ocultos de la mirada extraña.²⁷ Es decir, son obras que más que romper con la arquitectura moderna, partieron de ella para construir obras arquitectónicas enraizadas en México.

En el caso de Mathias Goeritz, la arquitectura emocional es el concepto con el que se enfrenta a toda la racionalidad y al nacionalismo mexicano, que era apoyado

por las instituciones gubernamentales. Lo anterior, a partir de su contacto con Díaz Morales, Jesús “Chucho” Reyes, Luis Barragán y las Pirámides de Teotihuacán y de la apropiación hecha de algunos de los postulados vanguardistas. Ejemplo de lo anterior, es su interés por las propuestas teóricas y artísticas de Hugo Ball, así como el uso del cine expresionista alemán, en particular, de los escenarios de *El Gabinete del Doctor Caligari* de 1920 de Robert Wiene.²⁸ En esta obra, parte fundamental de los ambientes son las escenografías, en las que por medio de contrastes entre luz y oscuridad, así como con perspectivas que generan zonas angustiantes y fugas espaciales, la historia es acompañada por espacios que dialogan con ella y que intensifican la experiencia del espectador. En *El Eco*, no sólo son importantes los contrastes de luz, sino que el juego con las perspectivas, es parte fundamental de la obra, como veremos más adelante.

La búsqueda de ciertos ambientes místicos, donde el ser humano puede reencontrar la fe perdida y buscada, tanto por Ball como por Goeritz, es también fundamental para entender el concepto de arquitectura emocional. Elementos religiosos, como la cruz formada por la herrería de la ventana, que da al patio principal, es expresión de esto, lo que además tiene en la casa de Luis Barragán en Tacubaya, de 1947, en la Ciudad de México, una clara referencia.* La arquitectura emocional buscaba crear unos espacios, que tienen por objetivo, causar “afecciones sensibles”²⁹ en el espectador.

* Sin embargo el misticismo y la religiosidad de Mathias Goeritz, son referencias que en este ensayo sólo son nombradas y no desarrolladas, ya que me he concentrado en hacer un análisis fenomenológico de *El Museo Experimental El Eco*.

2. EL MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

En el número 53 de la calle de Sullivan, en la Ciudad de México, El Eco se nos presenta, como una construcción que niega y rompe con el contexto urbano en el que está emplazado, dada la diferencia explícita que existe entre su silueta y los edificios que lo circundan. Está rodeado de edificios residenciales y comerciales modernos, de volúmenes cúbicos y líneas perpendiculares, con estructura de concreto y muros de colores lisos, que en la planta baja cambian de uso, a comercial, con grandes escaparates o accesorias, típicos de la arquitectura racionalista, de la segunda mitad de la primera parte del siglo XX. En frente, tiene El jardín del arte, parque con el que tampoco establece relación directa alguna.

Su fachada es un muro negro con dos alturas diferentes, ya que hacia la derecha cubre una doble altura y, aproximadamente a la mitad, reduce su tamaño a un nivel, lo que permite que se asome una torre amarilla de cerca de once metros que, en su ascensión, supera todo lo demás. Esta colindancia a la ciudad, es en realidad un muro ciego, con excepción de la puerta principal y de un acceso secundario, en la esquina inferior derecha. Si la puerta principal se encuentra cerrada, dado su diseño, pasaría en primera instancia imperceptible, a diferencia de la de servicio, que en realidad es una reja negra que nos permite observar un pequeño patio y que, en una primera mirada, sería el único punto de contacto con el exterior. La torre amarilla es el objeto más alto de la obra, lo



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Fotos: Cristina Vaccaro, 2006.

que el autor intensifica con el contraste no sólo de altura sino de colores, entre un elemento bajo, horizontal y negro contra la torre amarilla, lo que nos remite al uso de los colores y de la dirección de los elementos, que usa el arquitecto holandés Gerrit Rietvelt, en la neoplasticista casa Schröder, de 1924.

Inmediatamente después de cruzar el acceso principal, nos topamos a mano



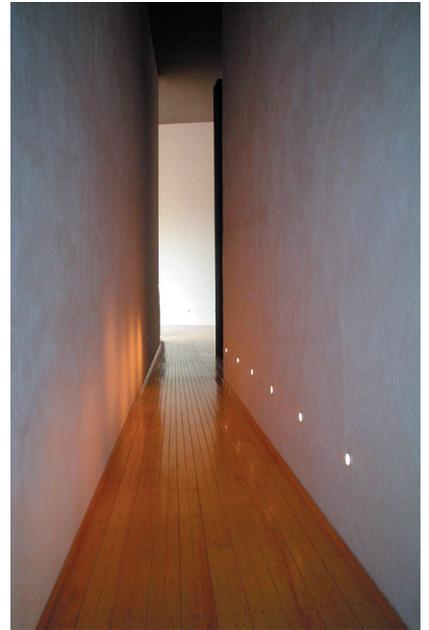
izquierda, con un vano, que nos conduce a otro espacio, del que no podemos más que inferir sus características, porque la visión es interrumpida por la torre amarilla, en la que se ubica una obra de poesía concreta de Goeritz. Lo que hace dicho objeto vertical, es comprimirnos el espacio para que después se nos abra un gran patio con piso de barro rojo, en el que, en su primera etapa, se ubicó la serpiente de Goeritz. Esta continuidad espacial nos remite a los términos empleados por el



Mathias Goeritz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Fotos: Cristina Vaccaro, 2006.

arquitecto Humberto Ricalde sobre El Eco,³⁰ para quién después de una sístole, se nos presenta una diástole, que fortalece la vivencia espacial y afecta intensamente al visitante que lo recorre, ya que incluso la torre está ubicada, en relación al muro, como cuija, lo que deja un pequeño espacio de circulación y de contacto entre las dos áreas.

El acceso principal nos dirige hacia un área alargada que, a primera vista nos parece más largo de lo que realmente es, debido a las modificaciones espaciales que realiza Goeritz para potencializar la experiencia espacial, que de él, se pudiera tener. Las paredes que lo contienen, no son paralelas sino que se van aproximando, para lograr que hacia el fondo, la distancia entre los muros sea más pequeña, se angoste y de la impresión de compresión, intención que se reafirma con el engrosamiento que experimenta la pared derecha, con el adelgazamiento de las duelas del piso y con la inclinación del techo y del suelo, hacia arriba y hacia abajo respectivamente. Todo lo anterior, es una forma de enfatizar la perspectiva que en todo pasillo se crea y para ir angustiando la espacialidad que después, se abrirá en la galería del fondo del edificio, el espacio interior más amplio de la obra y donde se ubicaba el mural de Henry Moore. Dicho mural, cuando



Mathias Goeritz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953. Arriba: *Ensayos y Testimonios. Los ecos de Mathias Goeritz*, México, IIE, 1997. Abajo: *Cristina Vaccaro*, 2006.

existía, ya se podía observar desde el acceso, encuadrada una de sus secciones, por los cuatro planos que dan forma al pasillo principal.

El salón principal tiene acceso directo al patio de la torre amarilla, a través de un ventanal, donde el acero que sostiene los vidrios, está diseñado en forma de cruz, convirtiéndose así en un elemento de la composición que, además conecta de forma directa, el salón principal y el patio, por la transparencia del vidrio y porque también funciona como puerta. En la relación entre estas dos áreas, aunque no existe un movimiento de comprimido-expandido, el hecho de salir de un lugar interior a uno exterior, logra un cambio en la sensación espacial. No es gratuito que al centro de una obra arquitectónica moderna, Goeritz coloque un elemento religioso, casi como una cruz atrial,³¹ lo que nos dirige, otra vez, a la búsqueda de Hugo Ball, aunque en esta ocasión, de la elevación espiritual, más allá de las formas tradicionales del catolicismo.

Sin embargo, antes de llegar al salón principal, el muro este del pasillo se corta y da acceso a un pequeño recibidor a doble altura, pero flanqueado por todos sus lados, en particular por una torre negra que, aunque más baja que la exterior,



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Foto: *Cristina Vaccaro*, 2006.

en el interior se percibe como un elemento estilizado, ascendente e independiente. Esta área entonces, se puede leer como “abierta” en vertical, pero comprimida en su largo y ancho. Este espacio da acceso a los servicios del edificio, en particular a un bar, donde se reduce la altura a la mitad, lográndose así un lugar más íntimo, limitado hacia el oeste por un mural de Carlos Mérida y donde, como en toda la

obra, se vive el ritmo sístole-diástole. Es por esta área, que se logra acceder desde el interior a la galería “Daniel Mont”, a la que también se puede llegar desde la puerta secundaria de la fachada.



Fundamental también para un análisis formal, son los materiales y los colores que utilizó Goertiz. En el interior, El Eco está construido por concreto, acero, madera y vidrio, agregándose en el exterior, barro cocido, lo que se relaciona estrechamente con los colores. Estas restricciones buscan enfatizar una espacialidad construida, a partir de materiales y colores neutros, en especial al interior, donde encontramos, en los elementos de concreto, blanco en las paredes, gris en el techo y negro en esa torre que divide el recibidor del salón principal, además de la madera clara que cubre el piso y de los murales, donde el de Moore, era una grisalla. Ya en el exterior, utiliza el negro en la fachada y los tres colores primarios; el amarillo en la torre exterior, el rojo en el piso de barro y el azul, en el color del cielo. De esta forma, estarían jugando los tres colores primarios y los tres neutros de los que hablaba Piet Mondrian y el neoplasticismo y que en alguna época, fueron retomados por la Bauhaus.



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Fotos: *Cristina Vaccaro*, 2006.

Sin embargo, esta división concreta, donde cada plano está definido por un color, es desvanecida por la luz, elemento que en especial, en el patio exterior, entra

en juego, al hacer que las sombras vayan modificando los espacios y al permitir que el amarillo de la torre sea más un elemento reflejante que inunda con ese color los objetos que lo circundan, por ejemplo el muro negro y el cubo, que nos recibe desde el pasillo de acceso. Hacia el interior, es la forma del cancel del ventanal, el que por su sombra, modifica el espacio del salón principal.



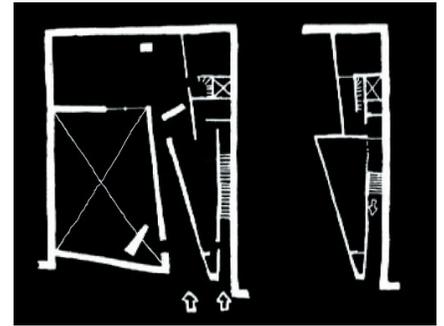
Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Foto: Cristina Vaccaro, 2007.

En El Museo Experimental El Eco, su autor está buscando rescatar la emoción para los espectadores, a través del juego espacial, que logra por las aperturas y las contracciones, durante todo el recorrido. Los espacios se presentan sorpresivamente y asombran a los visitantes que lo recorren, es decir, “nuestra lógica” no esperaría un gran patio cerrado detrás de un volumen vertical de color amarillo, que está ubicado ahí, como una escultura, que limita nuestra visión y nuestro sentido espacial. El concepto de sorpresa unido al de lo sublime, lo encontramos en el texto de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757, en el que el autor describe que para experimentar la pasión del asombro, el grado más alto de lo sublime, se requiere de una agitación mental y física causada, entre otras, por la sorpresa.*

Además, pone en diálogo otros dos conceptos: la profundidad y la cercanía de diferentes elementos. Por ejemplo, el pasillo de acceso tiene una perspectiva intensificada por las duelas, los muros y el techo que lo rodean, para así dar la

* En Burke, el ser humano vive en un estado de indiferencia que puede ser agitado por el placer o el terror y, esta tensión, es en parte resultado de la sorpresa que causa el que nuestro “estado natural” sea modificado de forma rápida. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Tr.: Menene Gras Balaguer: Madrid: Alianza Editorial, 2005), p. 115.

impresión de mayor profundidad, cuando en la realidad tiene una longitud de diez metros aproximadamente. Es así que la emoción que se genera en el espectador que penetra en el museo, también se consigue, a partir de una particular formación del espacio, que une la calle con el interior de la obra y de los elementos que le dan forma, como son el ancho irregular de los muros o la inclinación del techo.



Mathias Goeritz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953. Foto: *Ensayos y Testimonios. Los ecos de Mathias Goeritz*, México, IIE, 1997.

Sin embargo, me parece que aunque la relación que se crea a partir de recorrer El Eco es fundamental en el análisis de la obra, cada espacio también tiene importancia por sí mismo. El pasillo, que es el espacio más complejo, rompe con la caja perspectivada instaurada en el Renacimiento, como la única forma de representar el mundo de forma naturalista, al hacer patente que es una formalización de la mirada que la limita.

3. EL ACONTECER DEL ECO

Cuando el espectador se enfrenta y se interna en los espacios del Museo Experimental El Eco, la relación que se establece es entre él, el espacio y la materialidad con la que está construido: el concreto, la madera, el vidrio, el acero, el color y las texturas. En la entrada, al visitante se le presentan dos planos verticales blancos, de concreto armado que, junto a un techo del mismo material y color y un piso de madera azzurada, constituyen un espacio alargado, que se angustia y oscurece hacia un fondo iluminado. Es decir, la interacción que se logra, es con diferentes planos verticales, horizontales o inclinados que, con un peso tectónico, hacen que

el visitante los observe, no como planos de color, sino como muros, piso y techo, con cierta densidad y dirección, que constituyen un espacio del que, en una primera impresión, no sabemos la función que cumple o su situación, en relación al conjunto. Es después que observamos que es un pasillo alto y menos largo de lo que parece, en el que su utilidad práctica queda en un segundo plano, ante la fuerza expresiva de su composición.

Las áreas que existen en El Eco, son experimentadas por el visitante, desde la afectación producida por el espacio, la materia y la luz que lo constituyen, sin construcciones previas y sin tradiciones que delimiten la vivencia, ya que simplemente son. El Eco, no requiere de un referente para relacionarnos con él, ni forma parte de ningún relato, por lo que adquiere fuerza de los imperativos “percibe” o “míra” y no de la premisa “mira esto” u observa “ese espacio”, donde el autor habría delimitado su obra, con algún discurso.

Esta manera de relacionarnos con los objetos artísticos, es la que ha sido desarrollada por Jean-François Lyotard, a través de la idea del acontecer, concepto que se refiere a la pura presencia, al “hecho de que algo esté *allí ahora*”³² y es a partir de esa indefinición, desde donde se convierte en una zona independiente de cualquier narración. Para el autor francés, el acontecimiento es anterior a la presentación, al momento de la formalización kantiana, que confiere estructura espacial y temporal, a la experiencia.



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Foto: Cristina Vaccaro, 2007.

La presencia es el instante que interrumpe el caos de la historia y evoca o invoca que “hay” antes de toda significación de lo que hay.³³

En la *Crítica de la Razón Pura*, el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) describe como de forma innata, el espíritu ordena lo múltiple del fenómeno a través del espacio y del tiempo, intuiciones puras que son la forma pura de la sensibilidad, se hallan *a priori* en el espíritu³⁴ y son la condición necesaria de nuestra percepción.

Nosotros únicamente nos ocupamos de nuestro modo de percibir. El espacio y el tiempo son sus formas puras; la sensación es su materia. Las primeras podemos conocerlas sólo *a priori*, es decir, previamente a toda percepción efectiva, y por ello se llaman intuiciones puras. A la segunda se debe, en cambio, lo que en nuestro conocimiento se llama *a posteriori*, es decir, intuición empírica.³⁵

Para Kant, lo único que conocemos son los fenómenos, es decir, las sensaciones intuitidas por el espacio y por el tiempo, por lo que la “cosa en sí” permanece desconocida para nosotros.³⁶ Sin embargo, ¿qué pasa con la materia, que por su sola presencia nos afecta sin que se haya llevado a cabo la puesta en forma? Esta presencia es lo que Lyotard llama el acontecer, el ahí que, desde nuestra capacidad de afectación, nos abre a nuevas experiencias y no sólo a las que se dejan formalizar o a las ya formalizadas.

El primer espacio que se encuentra después del pasillo, a la derecha, es un vestíbulo donde Goeritz ubica una torre negra, que se levanta por toda la doble altura del salón principal, sin tocar el techo. La atención hacia ella, surge del contraste entre su color y la madera clara del piso, por su ancho, su textura y la independencia que tiene, con



Mathias Goeritz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Foto: Cristina Vaccaro, 2007.

los elementos interiores de El Eco. Contrasta también, con las paredes blancas y el techo gris. Es como una cartela de concreto pero que no carga nada, sino que está ahí presente, solamente para mostrarse. Con este elemento, la relación que el visitante sostiene es con su materialidad y su presencia o, con su acontecer en ese espacio y hace que se de cuenta, que sus vivencias son resultado de la relación que mantiene con la realidad material que lo rodea, así como de ser conciente de su presencia en el mundo y de su interacción con él.

Lo anterior ocurre, porque las vivencias son siempre intencionales, ya que para la fenomenología,³⁷ base de la teoría de Lyotard, la conciencia para la que se revela el dato inmediato, no “digiere, o ingiere al menos, el mundo exterior”, sino que es una conciencia que “dispara hacia; una conciencia, en suma, que no es nada, salvo una relación con el mundo” de ahí su llamada intencionalidad.³⁷ Es decir, “la conciencia es siempre *conciencia de algo*”, en otros términos, la conciencia es intencionalidad.³⁸

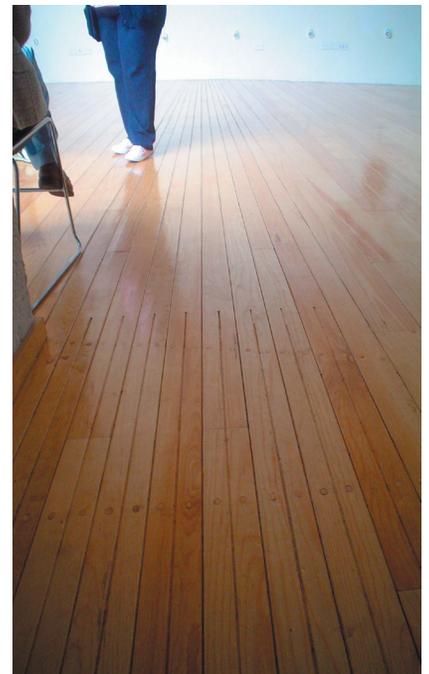
El término “vivencia actual” es un concepto que Lyotard construye también desde la fenomenología y trata del momento en que hay una conciencia explícita del objeto o “vivencia retenida”, en oposición a una “vivencia inactual”, “en el que la conciencia del objeto está implícita, potencial”,³⁹ debido a la ubicación del sujeto en el mundo y de su relación con el.

³⁷ La fenomenología, es un movimiento impulsado por el filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938) y que trata, en palabras del autor francés del “... estudio de los “fenómenos”, es decir, de *lo* que aparece en la conciencia, de lo “dado”. Se trata de explorar esto que es dado, la “cosa misma” en que se piensa, de la que se habla, evitando forjar hipótesis tanto sobre la relación que liga el fenómeno con el ser *del cual* es fenómeno, como sobre la relación que lo une al yo *para quien* es un fenómeno... es negarse a pasar a la explicación”. La llamada reducción fenomenológica es, en el fondo “transformar todo lo dado en algo que nos enfrenta, en fenómeno y revela así los caracteres esenciales del yo”. Jean-Francois Lyotard, *La fenomenología*, (Barcelona; Ediciones Paidós Ibérica, 1989), p. 11 y 40.

Es así que la conciencia sólo lo es, en el momento en que se relaciona con los objetos de los que será conciencia, mientras que en Kant, lo importante son las condiciones *a priori* del conocimiento, siendo el espíritu el que, ordenando en ciertas relaciones lo múltiple, da forma al fenómeno, lo que permite que sea conocido por nosotros. El enfrentamiento en El Eco, es ante una multiplicidad que es difícil de aprehender por el ser humano, dada la no-racionalidad con la que está materializada y es, desde la realidad material a la que se enfrenta, como la conciencia construye “unidades de percepción”.

La conciencia debe colocarse por un momento, como víctima de la presencia que se requiere para que haya algo, instante anterior a que ese algo sea percibido, concebido, dado o captado y de este estado, lo único que conservará será el sentimiento producido. Lyotard ejemplifica este argumento, con la obra del artista Paul Cezanne (1839-1906), quién afirmó que “la forma se logra cuando el color alcanza su perfección”,⁴⁰ es decir, la materia es desde la que este artista de vanguardia pretende construir su obra, contrario a la idea de que el dibujo, la forma, es el elemento esencial de la pintura. Lo que este arte de vanguardia pone en juego es la materia, es “abordar la presencia sin recurrir a los medios de la presentación”.⁴¹

En el Museo Experimental, el acontecimiento se presenta en los espacios donde es la materia, el concreto, el acero, el vidrio, la madera, la que hace posible la experiencia



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Foto: Cristina Vaccaro, 2007.

y en la que no es el entendimiento lo que se pone en juego, sino nuestra capacidad de afectación por la materialidad que rodea al ser humano, todo el tiempo. El Eco es un espacio construido a partir de planos pesados de colores neutros, cuya dirección y relación asimétrica entre ellos, son uno de los elementos esenciales de la obra. Lo anterior, ocurre en todos los espacios de la obra y Goeritz lo describe, en el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*,

No hay casi ningún vínculo de 90° en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados de un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado esta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo.⁴²

Debido principalmente al acontecer, pero también a la asimetría, es que El Eco es un objeto que interrumpe nuestra cotidianidad, porque nos enfrentamos a una obra arquitectónica construida bajo una premisa distinta que la utilidad o la función y esta es lo nombrado por Goeritz, como la emoción.

Aristóteles, en la *Retórica*, define una emoción como “aquello que hace que la condición de una persona se transforme a tal grado que su juicio quede afectado, y algo que va acompañado de placer y dolor”,⁴³ la que me parece, puede ser uno de los antecedentes de lo emocional en Mathias Goeritz, tomando en cuenta sus estudios en filosofía e historia del arte⁴⁴ y la relación que encuentro entre el argumento de Aristóteles y la idea de Goeritz.

En *La huída del tiempo*, de Hugo Ball, es donde encontramos la raíz de muchas de las inquietudes que determinaron las obras de Goeritz, en especial lo que se refiere a la crítica que hace al sistema racional y la idea de abrir la experiencia humana, a nuevas emociones. Como el título sugiere, el autor nos propone huir del

tiempo, huir del sistema que asigna a cada uno una función determinada, de la que es imposible resistirse.⁴⁵ Lo anterior será resultado de liberarse de la línea temporal progresiva, dando un lugar preponderante al acontecimiento, a ese instante que queda fuera de dicha progresión, ya que es desde dicho acontecer, cuando se podrá poner en cuestión, la existencia en su conjunto.⁴⁶

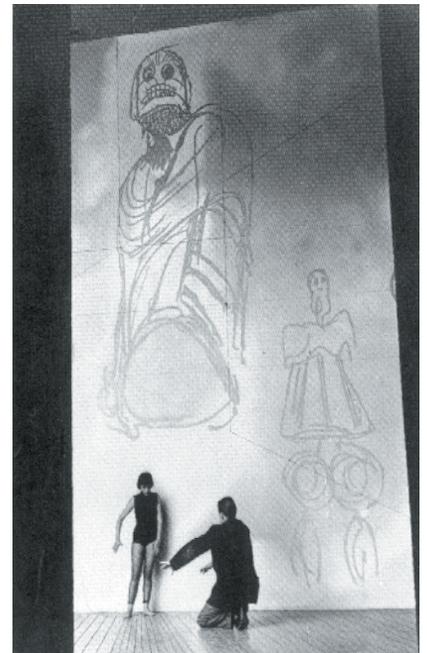
Parte del análisis de Ball, gira alrededor de todo aquello que dicha sistematización ha dejado fuera y que por su misma naturaleza, no es susceptible de formar parte de un sistema racional, como son las emociones o los ruidos. Dado lo anterior, Ball nos describe que en marzo de 1914, planeó un nuevo teatro que respondiera a la falta de “un escenario que mostrara las pasiones en auténtico movimiento; un teatro experimental más allá de los intereses cotidianos”.⁴⁷ Esto, a mi parecer, lo realizó treinta años después, Mathias Goeritz, en El Eco. Al inicio del *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* dice,

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 un ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción.⁴⁸

Afirmando más adelante, que

“el hombre de nuestro tiempo [...] pide [...] una elevación espiritual [...] 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”.⁴⁹

A través de El Eco, me parece que su autor muestra al visitante que lo recorre, un camino diferente al propuesto por

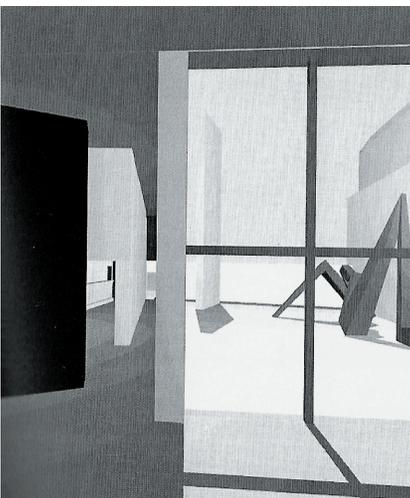


Mathias Goeritz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953. Foto: Mathias Goeritz *El eco*, Alemania, Deutschen Forschungsge-meinschaft, 1995.

el “funcionalismo” o el “formalismo”. Busca provocar una emoción, que despierte al hombre de una cotidianidad racional, en la que todo tiene una función o una razón de existir.

Es así, que la vivencia emocional provocada por El Eco, es una pasión que afecta y transforma al ser humano, al enfrentarlo con un espacio que padece, por estar ante la pura presentación plástica, ante el carácter absoluto de la materialidad o ante el acontecer de los muros, los pisos y el techo, que comprimen y abren el espacio. Lo anterior, se contrapone a una cotidianidad, donde la relación con los objetos, parte de la utilidad práctica que tienen y de su interacción funcional con los demás. En una conferencia dada el 3 de marzo de 1950, en Guadalajara, hace una afirmación sobre sus pinturas, que me parece pueden hacerse eco, en su obra de la calle de Sullivan.

no hace falta preguntar qué representan mis cuadros. se representan a sí mismos, como toda obra de arte. son cuadros, no copias de algo existente. son sencillamente pinturas, creaciones humanas. no creo que el hombre está en el mundo para copiar, sino para crear.⁵⁰



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953. Imagen digital: *Mathias Goertiz El eco*, Alemania, Deutschen Forschungsge-meinschaft, 1995.

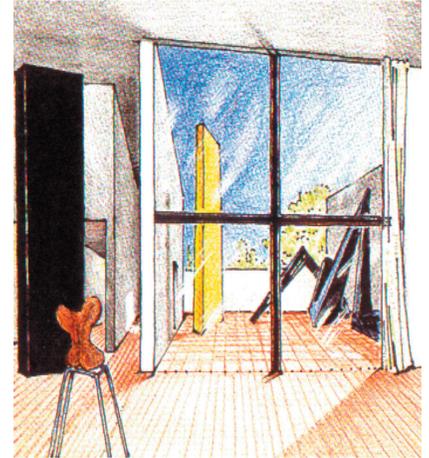
En otras palabras, en el Museo Experimental El Eco, el ser humano es afectado por el acontecer de una espacialidad materializada a base de muros, texturas, colores, contrastes, cuya formalización es un desafío a nuestra percepción cotidiana y desde la que nuestra conciencia, tomará conciencia de sí.

Como ya describí, hay ciertos elementos en El Eco, en los que si hay un juego semántico, como la cruz que

estructura el ventanal, los que no impiden que en esos espacios, se experimente una “vivencia actual” o la pura afectación.

En El Eco, existe una clara diferenciación entre el exterior y el interior, al analizar la construcción en sí. Es afuera donde hay un uso de los colores primarios y de tres materiales diferentes, en el piso con cuadrados de barro rojo, la torre amarilla de concreto y el azul del cielo. Al interior, sólo hay blanco, negro y gris, más el café de la madera del piso. El que los materiales aparezcan con su aspecto natural y el concreto sólo sea pintado con los colores primarios y los neutros, me parece es para dar más importancia al espacio en sí y a la materia, es decir, que no exista ninguna distracción que le sustraiga fuerza al área construida y a la afectación plástica arquitectónica. Lo anterior, es más difícil de controlar al exterior ya que, por la poca altura del muro que divide el patio de su entorno, este espacio es interrumpido por las copas de los árboles de la calle y los muros de los edificios vecinos, aunque esto último de forma indirecta.

La luz es otro elemento que afecta al visitante de El Eco. La luz ayuda a que se den los contrastes entre espacios abiertos y cerrados, a través del juego con la penumbra o con áreas, donde la iluminación es más débil. También permite fortalecer las fugas espaciales y hace que los materiales y sus texturas, se observen



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953. Arriba: Foto: croquis de Mathias Goertiz en *Ensayos y Testimonios. Los ecos de Mathias Goertiz*, México, IIE, 1997. Abajo: croquis de Cristina Vaccaro, 2006.

mejor. Por ejemplo, Goeritz pretendía que la luz se reflejara en la torre amarilla del patio y bañara durante ciertas horas del día el interior y también, al muro negro que tiene junto a ella, permitiendo así, observar su material y su textura.

Las torres, son un tema que estuvo presente en gran parte de la obra de Mathias Goeritz.⁵¹ En el caso de El Eco, tenemos un elemento vertical amarillo que no cumple con ninguna utilidad práctica, sino que tiene una función visual, al ser un hito de la zona urbana en que se ubica en la Ciudad de México y por ser un elemento que permite reconocer, a cierta distancia, al Museo Experimental. Dentro del patio, “sirve” para generar un espacio de transición comprimido, angustiante, entre el pasillo y el patio. Lo que se presenta, detrás del muro amarillo, es algo que no se podría haber sabido a partir del uso de la razón o de la lógica, sino que son tres momentos que tienen valor por sí mismos y por su interacción con los que el visitante se relaciona, desde la pura percepción, en el momento en que los vive. La torre negra del interior, también sirve para ayudar a la transición entre la doble altura del salón principal y el área del bar, sin embargo, su fuerza reside en el concreto pintado de forma homogénea, en contraste con todo lo que lo rodea.

Dado todo lo anterior, es desde donde afirmo que El Eco, que es acontecer, es sublime, según el planteamiento de Jean-François Lyotard y me detendré a expresar por que. Para el autor francés, durante el siglo XX, lo que ha estado en juego en el



Mathias Goeritz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Imagen: croquis de Cristina Vaccaro, 2006.

arte, no es lo bello, sino lo sublime,⁵² porque el arte moderno se concentró, desde su inicio, ya no en intentar representar la realidad, sino en presentar lo que es impresentable, lo que se ubica en el momento anterior al análisis o la explicación, un momento de conciencia, el instante del sucede.

El arte de vanguardia para el autor, surgió cuando los artistas dejaron de preguntarse por el tema y de observar las obras artísticas como la representación de la realidad, como la parte sensible del sistema que lo ordena todo, para cuestionar ¿qué es el arte? o en particular ¿qué es un cuadro? y poner en duda el arte de pintar. El autor señala a Paul Cézanne, como el primer pintor que se libera de la forma habitual de mirar y se preocupó por las sensaciones elementales o en ir por la percepción que hay, antes de la percepción.⁵³

Según Lyotard, la aparición de la fotografía, hizo que la pintura ya no pretendiera representar, sino que se enfocara en buscar las reglas que dan forma a las imágenes pictóricas⁵⁴, por lo que se olvidó de la función cultural de los cuadros, la estabilización del gusto y la unificación social. Para el autor francés ¿sucede? fue la pregunta que, a las manifestaciones vanguardistas les interesa y pretendieron contestar y no ¿quiénes somos? o ¿somos el pueblo puro?, lo que dejó de lado el continuo temporal y la narración histórica, que es necesaria para que exista la tradición. Es así que movimientos como el nazista, que buscaban un arte nacional y construir una unidad de identificación, lucharon contra un arte que no se preocupara por las narraciones, sino por el puro suceder⁵⁵ o la materialidad de las obras. Entonces, en el arte de vanguardia, para Jean-François, el mensaje es la presentación de nada, es decir, de la presencia,⁵⁶ de la materia, del color, más que

el intento de articular narraciones. Esta postura, me parece, es una conclusión que Lyotard obtiene al delimitar el universo de las propuestas vanguardistas, dejando fuera, por ejemplo, cuadros expresionistas o surrealistas, en las que sí existen narraciones y donde, a pesar de la importancia de los colores o de las texturas, el relato que las constituye, es fundamental. Basta citar la obra *Pentecostés*, 1909, de Emil Nolde o *El tiempo traspasado*, 1939, de René Magritte.

Sin embargo, el interés del autor *L'inhumain. Causeries sur le temps*, gira alrededor de las obras donde hay indefinición o vacío, ya que estos elementos son una forma de enfrentarse al determinismo y deben salvarse, para evitar que la saturación y la racionalización hagan del acontecimiento una parte del todo y que, por lo tanto, deje de llamar nuestra atención.⁵⁷ En las manifestaciones artísticas que le interesan al autor francés, lo que está en juego, es la ocurrencia, antes de conocer las reglas que la generan,⁵⁸ es quedar fuera de la racionalidad impuesta por el capital y es lo que permite el cuestionamiento, ya que el pensar requiere de lo “aún no determinado o de la presencia inasible e innegable”. Pensar, reflexionar es “estar dispuesto a acoger aquello que el pensamiento no está preparado para pensar”.⁵⁹ En el pasillo de El Eco, no hay un mensaje y no se está construyendo ningún relato, sino que hay un sucede, una afectación, un acontecer, que le permite al hombre tomar conciencia de sí y del lugar que ocupa en su cotidianidad, como resultado de la indefinición a la que se enfrenta.

Es por lo anterior, que el arte moderno que se ha interesado por presentar el sucede, según Lyotard es sublime, momento que en realidad va antes de la presentación, si se entiende la pintura desde la representación.⁶⁰ Esto es resultado

del uso que hace el autor francés de lo sublime, propuesto por Edmund Burke (1729-1797) e Immanuel Kant.

Lo sublime para Immanuel Kant (1724-1804), en la *Crítica del Juicio* de 1790, es un sentimiento que “place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos y es provocado por un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina al espíritu, a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza, como exposición de ideas”.⁶¹ Es decir, lo sublime es un sentimiento del espíritu,⁶² para el que las formas no son pertinentes⁶³ y revela que el destino final del espíritu es la libertad, ya que este se libera de la naturaleza y de las formas. Lo sublime genera un pesar en el observador, un placer negativo que surge del juego entre el placer, que da la capacidad del ser humano de concebir lo absoluto de las ideas y el displacer, que aparece por la incapacidad de la imaginación, de presentarlas.

Lo sublime plantea el problema de lo sin forma, que concierne a la materia y por lo tanto, a la presencia, donde la importancia determinante de la relación entre la materia y la forma, es dejada de lado. Sin embargo, según Lyotard, para Kant lo importante es la forma que va sobre el contenido, de donde surge la promesa de universalidad, tanto de la belleza como del goce que esta da y es lo que provoca que la materia sea vista como pura potencialidad y la forma, como acto.⁶⁴

Es así que Lyotard está retomando de Kant, la irrepresentabilidad de lo sublime, sin embargo, será con Edmund Burke con el que completará su planteamiento. En *Indagaciones filosóficas acerca de lo sublime y de lo bello*,⁶⁵ de 1757, lo sublime surge del deleite que “proviene de la suspensión de un dolor amenazante”,⁶⁶ es una pasión, que llamamos terror. El deleite burkiano, según el autor francés, se experimenta

ante “la posibilidad de que ya nada suceda”, ante la angustia que nos provoca el no conocer el instante inmediato y lo sublime es que algo sucede, tiene lugar, lo que nos demuestra que no todo está terminado.⁶⁷ Hay una angustia ante la sensación de que nada suceda⁶⁸ y un placer ante el sucede,⁶⁹ donde observamos nuevamente, este juego entre el placer y el displacer, característico de lo sublime. En Burke, lo que aterroriza es que “el sucede no suceda, deje de suceder” y para que desde el, se experimente el sentimiento de lo sublime, la amenaza debe quedar suspendida.⁷⁰ El deleite es una privación en segundo grado, ya que “el alma está privada de la



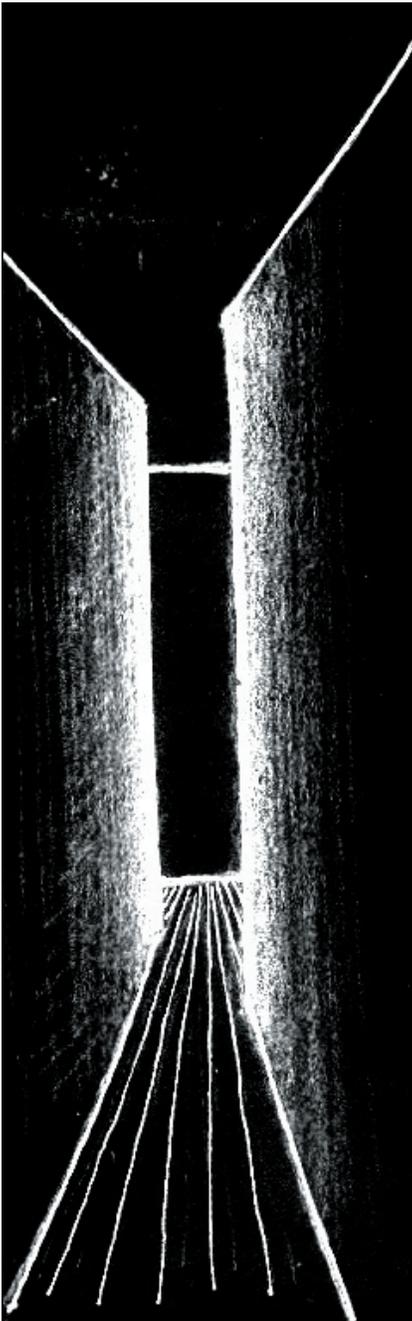
Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953.
Foto: *Cristina Vaccaro*, 2006.

amenaza de ser privada de luz, lenguaje, vida”. Lo sublime asombra y es una agitación que beneficia la vida, ya que para ese autor, lo sublime, no es una cuestión de elevación, sino de agitación, tanto fisiológica como emocional. La figuración, restringe la expresión emocional y por eso toma partido por la poesía, lo que abre el camino de la pintura abstracta⁷¹ y de la arquitectura, ya que lo sublime, busca efectos intensos, para lo que la imitación, es un estorbo.⁷²

Los juegos entre abierto y cerrado, nos remiten a la sorpresa que según Burke, también es causa del asombro.* En el Museo Experimental El Eco, encuentro una “fuerza emocional” burkiana que nos despierta, de lo que llamaré una alienación de la vida o ante una anestesia inmanente.**

* En este ensayo, utilizo lo propuesto por Edmund Burke principalmente a partir de lo que Lyotard retoma en su obra y un ensayo, en el que El Eco se estudie desde el asombro burkiano, es un trabajo que pretendo realizar en el futuro.

** Para Walter Benjamin, el continuo shock del mundo moderno, ha provocado que la única manera de



Mathias Goertiz, *Museo Experimental del Eco*, México, 1952-1953. Imagen: croquis de Cristina Vaccaro, 2006.

Retomando la postura fenomenológica de Lyotard en *El Eco*, el ser humano que lo recorre, toma conciencia de que existe, a partir del momento en que se enfrenta a que la materialidad de la obra sucede, acontece y de ser sorprendido por la composición de sístoles y diástoles con la que está construida. *El Eco* busca presentarnos que hay, a través del acontecer de los muros que van angustiando el espacio, de la presencia de la torra negra interior o de los juegos entre los vacíos de la obra.

Lo impresentable en Kant, es lo que es objeto de idea y de lo cual no se puede presentar nada, como son el universo, la humanidad, el instante o el absoluto en general, donde la cuestión sería ¿qué relación puede existir entre las expresiones artísticas y lo impresentable? La respuesta dada por Lyotard es que, aunque no se puede presentar el absoluto, si se puede presentar “que hay absoluto”,⁷³ lo que sería una presentación negativa o, llamada por Kant, abstracta, siendo en este momento, en el intento de presentar el absoluto, cuando en 1912, según el autor, surge la pintura abstracta.

El Eco es sublime porque en él hay, sucede, lo que es, un instante ulterior al momento de angustia de la modernidad,

sobrevivir ante una modernidad en la que somos continuamente bombardeados por imágenes, ruidos, publicidad, sea como un sujeto anestesiado, obligándole a reprimir su memoria, paralizando sus recuerdos y sustituyendo su conciencia por una respuesta condicionada. Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, p. 17.

que se pregunta ¿sucede? Al internarnos en él, el ser humano es afectado por una construcción material en el que acontece cierto espacio. Hay acontecer y ciertas líneas de fuerza, como las del pasillo, que lo succiona hacia el fondo, hacia un área iluminada de la que en realidad, no se puede intuir nada, pero en la que al internarse, algo “sucede”, se abre el espacio y un nuevo tipo de espacialidad. Lo mismo acontece con la relación entre la cuija, formada por el muro amarillo exterior y el patio en que se ubica.

Lyotard toma como ejemplo, la obra del pintor norteamericano Barnett Newman (1905-1970), quién escribió un ensayo llamado *The Sublime is Now* y que frente a unos túmulos del estado de Ohio, afirmó

Estoy aquí... y más allá, allí (más allá de los límites del sitio), es el caos, la naturaleza, los ríos, los paisajes... Pero aquí uno adquiere el sentido de su propia presencia... Se me ocurrió la idea de hacer presente al espectador, la idea de que el hombre está presente”.⁷⁴

Es la presencia, lo que tanto algunas obras vanguardistas, como las de Newman, intentan captar. “La presencia es el instante que interrumpe el caos de la historia y evoca o invoca que hay antes de toda significación de lo que hay”.⁷⁵

Para Lyotard, la misión fundamental del arte romántico, es “que la expresión pictórica u otra sea testigo de lo inexpresable”,⁷⁶ donde lo inexpresable no es nada de otro mundo sino el sucede, lo que en la obra sería la materia, el color. Es el sucede, lo que le permite al hombre tomar conciencia de sí mismo y de que él, sucede antes de la forma o de cualquier otra construcción.

El artista de vanguardia, para el autor francés, busca el acontecimiento o el presentar lo impresentable y el espectador espera “una intensificación de sus capacidades de emoción y concepción”.⁷⁷ El sujeto que se enfrenta a las obras de

vanguardia, no pretende generar con ellas una relación cognoscitiva, busca más bien una afección ambivalente, un deleite, que le permita vivir el acontecer, percatarse de su sucede. En el Eco hay un sucede, el acontecimiento que es anterior al ¿qué sucede? a la narración y lo importante ahora, es el destinatario, no ya el creador.

El artista moderno dirige su experimentación hacia la meta del acontecimiento, que trata de presentar lo impresentable, porque se ha quedado en el pasado la importancia de la copia de los modelos. Barnett Newman en el texto *The Sublime is now* afirma:

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada... Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea accidental.⁷⁸

La estética del siglo XIX y XX, para Lyotard, se interesó por ser testigo de lo indeterminado⁷⁹ y buscó expresar las sensaciones elementales, que antes quedaban sometidas al yugo de la mirada habitual o clásica. La vanguardia es un momento de cuestionamiento, a la esencia de los oficios artísticos, de preguntar ¿qué es un cuadro? o ¿qué es una obra arquitectónica? y poner en juego los elementos *constituyentes* u *originarios* de las manifestaciones artísticas. Lo importante fue, en ese momento, presentar lo que no había sido pensado, lo que no forma parte del todo ordenado del pensamiento filosófico y dar testimonio de lo indeterminado. Lo anterior, abre la posibilidad de un futuro del que nada conocemos y que está abierto al sucede, siendo la angustia, testimonio de que existe la posibilidad de que el sucede, no suceda.⁸⁰

En el espacio, los muros, el piso, la cubierta, los vanos, las ventanas, los materiales, las texturas y el color, son los elementos con los que se construye la arquitectura. En El Eco, Goeritz los presenta con toda su fuerza e independientes de la función que puedan o no cumplir, al crear áreas, en las que dichos elementos ponen en juego su materialidad, al presentarnos que, antes de la función, hay acontecer, hay emoción o ese momento indeterminado que existe, antes de la puesta en forma kantiana o de la sistematización.

CONCLUSIÓN CRÍTICA

El 7 de septiembre del 2005, ocurrió la reinauguración de El Eco, 53 años después de su apertura. Lo anterior se debió a que tras la muerte de Daniel Mont, El Eco fue bar, bodega, la Sala Teatral Lope de Vega de la UNAM, también conocido como Foro Isabelino, el edificio del Centro Libre de Expresión Teatral o CLETA y por último, el Centro Cultural Tecolote. Todos estos usos fueron modificando el planteamiento original del edificio, cubriendo el patio y pintando los muros, entre otros. Es desde hace dos años, que podemos visitar el edificio como originalmente fue concebido por su autor y gracias a lo que he podido realizar este trabajo porque, para estudiar un edificio, la vivencia en el sitio es fundamental.

Me parece que la necesidad de restaurarlo surge de la importancia de la obra por sí misma, y del papel que jugó y que mantiene para la arquitectura mexicana del siglo XX, así como por la cercanía que esta propuesta arquitectónica de la década de los cincuenta tiene con un importante número de obras contemporáneas. Por ejemplo, en el Museo Judío en Berlín de Daniel Libeskid y en la Estación de

Bomberos en Weil am Rhein, Alemania, de Zaha Hadid, es el espacio arquitectónico el que emociona y provoca experiencias sensibles en el espectador, al hacer uso de sus elementos básicos, es decir, los muros, el piso, el techo, los vanos y los materiales. Estas obras, al igual que El Eco, es difícil analizarlas desde la belleza, la armonía o la proporción, por lo que ha sido necesario que la Teoría de la Arquitectura Contemporánea, obtenga nuevas herramientas y me parece que la idea de lo sublime, es una categoría que puede ayudar a estudiarla.

El Eco creado por Goeritz, fue una respuesta a lo que nombró como la racionalidad de la vida o lo que Walter Benjamin llamó la experiencia empobrecida.* Mathias observó que la arquitectura funcionalista o Estilo internacional, era la concretización de la racionalidad, que pretendió que el mundo se sometiera a las reglas de la utilidad y la eficiencia, a través del uso de líneas paralelas y perpendiculares, así como de la planta libre y de la limpieza de los materiales. Sin embargo, los edificios característicos de este estilo, no cumplen con esta funcionalidad buscada, sino que limita la arquitectura, a la estandarización del gusto y del consumo.

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.⁸¹

* *Erlebnis*, es la experiencia empobrecida que trata de sensaciones que se reducen a una serie atomizada y desconectada de momentos que no se relacionan entre ellos y que tampoco son integrados ni a la vida, ni a la memoria. Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, (Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1999), p. 98.

Goeritz rompió también con la perspectiva y la caja que la objetiva, donde se pretende demostrar que toda la percepción visual de los seres humanos, debe seguir las reglas impuestas por la construcción racional. Retomando la explosión de dicha caja, que el neoplasticismo llevó a cabo, demostró que se puede hacer uso de una percepción no sometida a la mirada ordenadora de la razón, sino a la riqueza de la sensibilidad. Goeritz lo que hace es materializar la manera en que nos formamos el mundo, casi “sobre adaptando” al mundo, para que el ya no tenga que adaptarse a nuestra formalización, como diría Kant, porque ya es así. Es en estos elementos donde me parece que la obra de Goeritz nos remite a la crítica de Hugo Ball, de la influencia de Kant, en la experiencia cotidiana.

Con el Museo Experimental El Eco, se enfrentó con una arquitectura que dependía sólo de la razón y de la utilidad, desde la emoción, que no es un estado previo o paralelo al que el hombre puede acceder desde su cotidianidad, sino debe ser una parte fundamental en la vida del ser humano, que le permite relacionarse con fenómenos que, de otra forma, no podría.

El hombre de hoy quiere, ante todo, comprender las cosas. Pero las cosas no se comprenden. Yo, por lo menos, no entiendo nada. Quizá uno no debería ni escribir, ni hablar, cuando acepta no entender nada. Pero algo en mí grita y canta. Desgraciadamente el miedo y una profunda impotencia me impiden gritar y cantar públicamente como quisiera.⁸²

Para pensadores como Jean-François Lyotard, el acontecer, como la experiencia que da cuenta del puro suceder, de lo inaprensible, de lo indefinido, debe ser salvado ya que, por su misma capacidad de no dejarse conceptualizar o de ser algo a lo que no se le puede dar forma, se ha escapado de la sistematización impuesta por la razón y por el capital, que sólo permite la existencia de lo que tiene utilidad

práctica o función. Setenta años antes de *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Hugo Ball proponía rescatar el ruido o la emoción, por ser momentos que el sistema no ha podido absorber y en la década de los cincuenta, Mathias Goeritz, crea un espacio en el que la emoción, es la única función.

En 1757, Edmund Burke afirmaba que no debemos “circunscribir la naturaleza entre los límites de nuestras propias nociones”,⁸³ ya que el ser humano siempre intenta someterla a las ideas que se ha formado de ella.

La razón, en el capitalismo está “rígidamente orientada a su función”,⁸⁴ es decir, la razón se encuentra sometida al dictado de la utilidad, de la finalidad calculada de la producción material,⁸⁵ marcándose como indeseable cualquier irracionalidad, cualquier intento de liberarse del yugo de la utilidad y del beneficio.⁸⁶ La racionalidad objetiva trata de ordenar, todo lo que existe, según el “formalismo lógico”.⁸⁷ Por ejemplo, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi, el autor nos describe que la riqueza de la experiencia moderna, no se refleja en una arquitectura racional, que intenta ordenar y simplificar las necesidades del hombre, por lo que se requieren edificios, donde “las tensiones oscilantes, complejas y contradictorias”, estén presentes.⁸⁸

Para Jean-François Lyotard la modernidad, es el debilitamiento del ajuste, antes estable, de lo sensible con lo inteligible,⁸⁹ es decir, de la relación que se creía intrínseca de la forma con la materia, ya que la materia sin forma, no era parte del mundo conocible por el hombre. Dado lo anterior, es que parte de la vanguardia buscó la impresentabilidad en la materia misma, mientras que las obras llamadas posmodernas se alinean al mercado y responden a las necesidades del consumidor,

de imágenes industriales estándares, dejando atrás la tarea de presentar lo impresentable y aliándose con las necesidades del capital.

El Eco, por su condición de experimento,⁹⁰ logra ser una construcción en la que sus espacios no cumplen ninguna utilidad ni funcionan para nada y así, puede independizarse de ser, una obra funcional.

La experiencia emocional, tanto de la arquitectura como de su propuesta artística debía incidir, en términos de su autor, de forma directa en la vida cotidiana caracterizada por la razón, es decir, modificar la praxis vital racionalista “en el cual se encuentra el hombre-máquina de nuestro tiempo”,⁹¹ al reincorporarle la emoción, lo que retoma de las propuestas vanguardistas. Esta postura, de observar al arte como una actividad del hombre, desde la que se puede modificar a la sociedad, la encontramos claramente, tanto en sus expresiones artísticas, como en sus manifiestos y publicaciones.

La grandeza del artista del siglo XX no está únicamente en la originalidad de su estilo personal, sino, mucha más, en la amplitud de sus búsquedas y – sobre todo – en la profundidad de sus visiones. Sentido y meta del arte actual ya no pueden ser la reproducción de una realidad externa (para eso tenemos la fotografía), ni el cuento propagandístico (para eso la radio y el periódico sirven mucho mejor), ni tampoco un lirismo decorativista, personal, de segunda mano. Sentido y meta del arte nuevo están en sus influencias directas e indirectas sobre la vida, la arquitectura, la industria, las ciencias, la filosofía y la magia del futuro, inmediato y lejano.⁹²

El arte entonces, tanto para Goeritz, como para las vanguardias, debe ser gestor de humanidad e influir de forma directa en la vida cotidiana actual, aportando las experiencias subjetivas, emocionales, que no tiene la praxis vital racional. Una arquitectura, que según los planteamientos tanto de Hugo Ball, Mathias Goeritz y Jean-Francois Lyotard, debe ser recuperada, si se quiere rescatar lo que la

racionalidad, cuya única finalidad es la función, ha dejado atrás y nos sacuda de la anestesia cotidiana, al aportarnos nuevas vivencias, como la emocional.

Esta postura tiene como antecedente, las ideas y la obra del arquitecto expresionista Bruno Taut, quién afirmaba, en su libro *Arquitectura Alpina*, que sus edificios eran “Sí, ¡poco práctico y sin finalidad alguna!”. Igual que muchos modernos y vanguardistas, estaba convencido de que los artistas y los arquitectos “gozaban de un papel fundamental, para construir una nueva sociedad”,⁹³ que a través de los espacios arquitectónicos, se podía cambiar y mejorar la vida de las mujeres y los hombres. Goeritz no propone el cambio hacia una vida anarquista o hacia el socialismo como si buscaba Taut, pero en los dos queda plasmada la idea de que la cotidianidad racional del ser humano, debe ser modificada y buscarse experiencias nuevas.

Es decir, Goeritz y la arquitectura emocional, plantean una lucha contra la práctica estandarizadora y contra la corriente arquitectónica que, reduciendo las propuestas arquitectónicas de inicios del siglo XX, mejor representó dicha idea, es decir, el funcionalismo. Walter Gropius, director de la Bauhaus de 1919 a 1928 manifestó, “comprendíamos (en la Bauhaus) que las necesidades emocionales son tan imperativas como cualquier necesidad utilitaria, y exigen satisfacción”.⁹⁴ Sin embargo, el Estilo internacional limitó su propuesta a lo puramente formal⁹⁵ y dejó de lado, entre otros conceptos, el de la emoción.

Es una vanguardia, que mantiene las ideas originales que dieron sustento a gran parte de los movimientos artísticos de principios del siglo pasado, como es la

postura de reincorporar el arte a la vida y restituir a la cotidianidad y a la arquitectura la emoción, así como el interés por el acontecer, que la sistematización dejó fuera.

Mathias Goeritz mantuvo en pie los cuestionamientos vanguardistas, contra la forma de vida racional y su interés por lo puramente utilitario y observó al arte y a la emoción, como algo constitutivo de la vida humana, que debe formar parte de su vida cotidiana, de sus relaciones. Esto lo intentó, recuperando “la emoción para el hombre”,⁹⁶ a través de sus creaciones plásticas y, en particular, del Museo Experimental del Eco.

(Endnotes)

¹ Hugo Ball, *La huida del tiempo* (Barcelona, Acantilado, 2005), p. 11.

² *Ibid*, p. 28.

³ *Ibid*, p. 27.

⁴ *Ibid*, p. 171.

⁵ *Ibid*, p. 213.

⁶ *Ibid*, p. 33.

⁷ *Ibid*, p. 215.

⁸ *Ibid*, p. 40.

⁹ *Ibid*, p. 117.

¹⁰ Mathias Goeritz, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional" en *Mathias Goeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*, Edición y prólogo de Graciela Kartofel (México: CONALCULTA, 1992), p. 91.

¹¹ Pedro Friedeberg Landsberg, "Autobiografía de Mathias Goeritz" en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (México: IIE, 1997), p. 15.

¹² *Ibid*, p. 17.

¹³ Peter Krieger, "Las torres de Ciudad Satélite en México. Potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz" en *Paisajes urbanos. Imagen y memoria* (México, IIE, 2006), p. 187.

¹⁴ Frederico Morais, *Mathias Goeritz* (México, UNAM, 1982), p. 14.

¹⁵ Pedro Friedeberg Landsberg, "Autobiografía de Mathias Goeritz", *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ Hilda Urréchaga Hernández, "Mathias goeritz, promotor de la renovación artística en España. La Escuela de Altamira" en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (México: IIE, 1997), p. 50.

¹⁷ Idea retomada de conversaciones con el Dr. Peter Krieger.

¹⁸ Juan Palomar Vereá, "Los fundadores de la Escuela Tapatía" en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Coordinado por Fernando González Gortazar (México, CONACULTA, 1996), p. 277.

¹⁹ Lily Kassner, *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*, (México, INBA-UNAM, 2007), pp. 56-57.

²⁰ Rita Eder en "Ma Go: visión y memoria" en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (México: IIE, 1997), p. 43

²¹ Ferruccio Asta, "La ética del expresionismo" en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, Coordinado por Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta (México: IIE, 1997), p. 109.

²² Mathias Goeritz, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", *op. cit.*, p. 91.

- ²³ Ramón Vargas Salguero, "El imperio de la razón" en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Coordinado por Fernando González Gortazar (México, CONACULTA, 1996), p. 93.
- ²⁴ *Ibid*, p. 94.
- ²⁵ Jorge Alberto Manrique, "El futuro radiante: la Ciudad Universitaria" en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Coordinado por Fernando González Gortazar (México, CONACULTA, 1996), p. 197.
- ²⁶ *Ibid*, p. 199.
- ²⁷ Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, (México, Gustavo Gili, 1995), p. 205.
- ²⁸ Ferruccio Asta, "La ética del expresionismo", *op. cit.*, p. 27.
- ²⁹ Término tomado de Francisco Reyes Palma, "El Eco, ¿resonancias o disonancias?", Ed. José Luis Barrios (México: CURARE, Espacio Crítico para las Artes, Número 26, enero-junio de 2006), p. 89.
- ³⁰ Humberto Ricalde, "La recuperación del Eco de Mathias Goeritz", Ed. Miquel Adriá (México: Arquine, Revista Internacional de Arquitectura, No. 4), p. 54.
- ³¹ Francisco Reyes Palma, "El Eco, ¿resonancias o disonancias?", *op. cit.*, p. 88.
- ³² Jean-François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (Tr.: Horacio Pons: Buenos Aires, Manantial, 1998), p. 114.
- ³³ *Ibid*, p. 93.
- ³⁴ Eusebi Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. La filosofía trascendental del Kant* (Barcelona, Herder, 2001), p. 89.
- ³⁵ Immanuel Kant, *Crítica de la Razón Pura* (Tr. Pedro Ribas: México, Taurus, 2006), p. 83.
- ³⁶ *Ibid*, p. 82.
- ³⁷ Jean-Francois Lyotard, *La fenomenología* (Barcelona; Editorial Paidós Ibérica, 1989), p. 12.
- ³⁸ *Ibid*, p. 24.
- ³⁹ *Ibid*, p. 41.
- ⁴⁰ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, op. cit.*, p. 145.
- ⁴¹ *Ibid*, p. 144.
- ⁴² Mathias Goeritz, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", *op. cit.*, p. 93.
- ⁴³ Aristóteles, "Retórica" en *¿Qué es una emoción? Lecturas clásicas de psicología filosófica*, Cheshire Calhoun y Robert C. Solomon, compiladores (Tr.: Mariluz Caso: México, FCE, 1996), pp. 52-53.
- ⁴⁴ Pedro Friedeberg Landsberg, "Autobiografía de Mathias Goeritz", *op. cit.*, p. 16.
- ⁴⁵ Hugo Ball, *La huida del tiempo, op. cit.*, p. 27.
- ⁴⁶ *Ibid*, p. 251.
- ⁴⁷ *Ibid*, p. 36.
- ⁴⁸ Mathias Goeritz, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", *op. cit.*, p. 91.
- ⁴⁹ *Idem*.
- ⁵⁰ Mathias Goeritz, fragmentos de una conferencia dada por el artista el día 3 de marzo de 1950 en la galería Arquítac de Guadalajara, Jalisco en *Mathias Goeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*, Edición y prólogo de Graciela Kartofel (México: CONALCULTA, 1992), p. 32.
- ⁵¹ Peter Krieger, "Las torres de Ciudad Satélite en México. Potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz", *op. cit.*, p. 183.
- ⁵² Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, op. cit.*, p. 139.
- ⁵³ *Ibid*, p. 106.
- ⁵⁴ *Ibid*, p. 125.
- ⁵⁵ *Ibid*, p. 108.
- ⁵⁶ *Ibid*, p. 87-88.
- ⁵⁷ *Ibid*, p. 72.
- ⁵⁸ *Ibid*, p. 79.
- ⁵⁹ *Ibid*, p. 80.
- ⁶⁰ *Ibid*, p. 97.
- ⁶¹ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, (México: Editorial Porrúa, 2003), p. 309.
- ⁶² Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, op. cit.*, p. 141.
- ⁶³ *Ibid*, p. 140.
- ⁶⁴ *Ibid*, p. 143.
- ⁶⁵ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Tr.:

Menene Gras Balaguer: Madrid: Alianza Editorial, 2005).

⁶⁶ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁷ *Ibid*, p. 91.

⁶⁸ *Ibid*, p. 97.

⁶⁹ *Ibid*, p. 98.

⁷⁰ *Ibid*, p. 104.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Ibid*, p. 105.

⁷³ *Ibid*, p. 129.

⁷⁴ *Ibid*, p. 92.

⁷⁵ *Ibid*, p. 93.

⁷⁶ *Ibid*, p. 98.

⁷⁷ *Ibid*, p. 105.

⁷⁸ Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas* (Tr.: Miguel Ángel Coll Rodríguez: España, Editorial Síntesis, 1990), p. 217.

⁷⁹ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁰ *Ibid*, p. 107.

⁸¹ Mathias Goeritz, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", *op. cit.*, p. 91.

⁸² Mathias Goeritz, "Confesión (en vez de advertencia)" en *Mathias Goeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*, *op. cit.*, p. 62.

⁸³ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 35.

⁸⁴ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, "Concepto de Ilustración" en *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Editorial Trotta, 2003), p. 83.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Ibid*, p. 84.

⁸⁷ *Ibid*, p. 80.

⁸⁸ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Tr. Antón Aguirregoitia y Eduardo de Felipe Alonso: España, Editorial Gustavo Gili, 2006), p. 35.

⁸⁹ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁰ Mathias Goeritz, "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", *op. cit.*, p. 91.

⁹¹ Mathias Goeritz, "Juan O'Gorman" en *Mathias Goeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*, *op. cit.*, p. 70.

⁹² Mathias Goeritz, "Advertencia" en *Mathias Goeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*, *op. cit.*, p. 53.

⁹³ "Bruno Taut (1880-1938)" en *Teoría de la arquitectura*, Bernd Evers y Christof Thoenes (Italia, Taschen, 2003), p. 695.

⁹⁴ Xavier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, (Barcelona, Editorial Península, 1993), p. 123.

⁹⁵ Henry-Russel Hitchcock y Philip Jonson, *The International Style: Architecture Since 1922*, (Nueva York, Norton, 1932).

⁹⁶ Mathias Goeritz "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", *op. cit.*, p. 91.