



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras: Colegio de Historia

TESINA

para obtener el título de

LICENCIADO EN HISTORIA

El Eco: El Protagonismo del Espacio.

Estudio Historiográfico acerca del Espacio Arquitectónico del Museo Experimental *El Eco* creado por Mathias Goeritz en la Ciudad de México, 1953-1997.

PRESENTA

MIGUEL GERARDO ÁLVAREZ CUEVAS



TUTOR

DR. CARLOS ANDRÉS MOLINA POSADAS



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.

*Dedicado a mis maestras
y a mis maestros de la vida.*

Agradecimientos

Agradezco a mi madre, mi gran maestra de la vida, a mi amada hermana, mi cuñado, a mi padre y mis maravillosas sobrinas que son las maestras más divertidas e ingeniosas que he conocido hasta ahora.

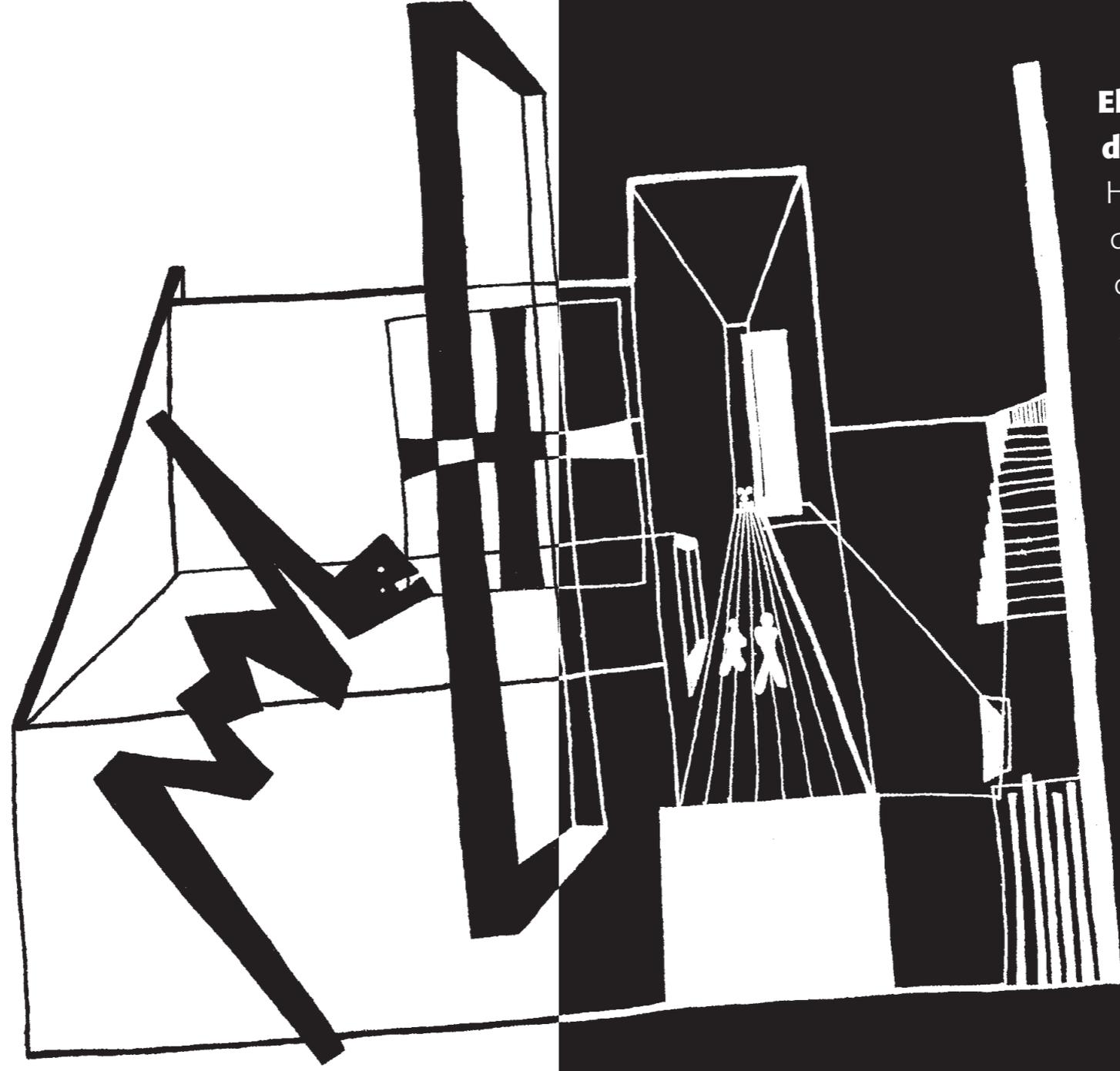
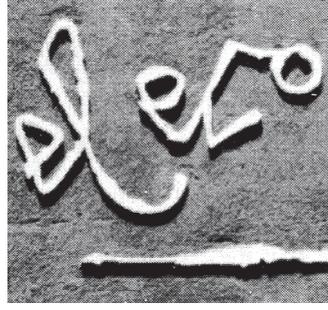
Gracias a la confianza y apoyo incondicional de mis grandes amigos: Alejandro, Jorge, Martín, Raúl y Rodrigo.

Gracias a Amanda Úrsula Torres Freyermuth y a toda su hermosa familia: mi octava nota.

Gracias a la paciencia y guía intelectual del Dr. Carlos A. Molina Posadas: mi tutor.

Gracias a Rocío Cervantes por su gran creatividad y fuerza vital: amiga diseñadora excepcional.

Gracias a mis abuelos por su hermosa enseñanza.



El Protagonismo del Espacio. Estudio Historiográfico acerca del Espacio Arquitectónico del Museo Experimental *El Eco* creado por Mathias Goeritz en la Ciudad de México, **1953-1997.**

Introducción

Una de las razones que me llevaron a trabajar el tema del espacio arquitectónico de *El Eco* fue que cuando re-abrió sus puertas a finales del 2005 y pude estar ahí, experimenté la fuerza que puede llegar a ejercer un edificio en las sensaciones y emociones humanas. Fue así que me interesé en el artista-arquitecto Mathias Goeritz, en su pensamiento filosófico, y en su obra.

Se ha escrito mucho acerca de la vida y obra de Goeritz, y en específico de su primera creación arquitectónica que es *El Eco*, pero no se ha realizado una revisión historiográfica acerca del espacio arquitectónico de dicho edificio. Y esa es la tarea que decidimos hacer en el presente trabajo.

En este trabajo pretendemos hacer un análisis historiográfico acerca de lo que se ha escrito en la historiografía del arte en México, del espacio arquitectónico del Museo Experimental *El Eco*. Y hemos delimitado temporalmente este análisis de 1953, año en que se publica el “Manifiesto de la Arquitectura Emocional” escrito por Mathias Goeritz, a 1997, que

es el año en el que se publicó el catálogo de la exposición realizada en Bellas Artes acerca del trabajo plástico de Goeritz.

Lo que presentamos, pues, es un estudio historiográfico que comprende casi 50 años, textos que se refieren, no sólo a *El Eco*, sino al espacio arquitectónico del edificio.

Este enfoque temático deriva de la particularidad arquitectónica de *El Eco*. Es decir, que no sólo es original por la época y el lugar en que se crea, sino por la singularidad del proceso creativo y del mismo resultado arquitectónico que culmina en una propuesta espacial jamás construida en México.

Dicha particularidad espacial es la que aquí nos interesa resaltar, ya que muy pocos arquitectos se atrevieron a experimentar (como Félix Candela o Luis Barragán) con el espacio arquitectónico, tal como lo hizo Goeritz.

Este atrevimiento lleno de humor y de espíritu inagotable de búsqueda de nuevos rumbos y formas, es lo que define a Goeritz como artista, además de su gran capacidad de transformar lo aparentemente pequeño en algo monumental que se logra traducir en emociones humanas.

Esta es la razón, la experimentación del espacio arquitectónico, por la que hemos decidido hacer este trabajo de análisis historiográfico.

En el primer capítulo hablaremos de la trayectoria del artista, dónde creció, qué ideas filosóficas puso en práctica, las corrientes artísticas que lo influyeron, su práctica pedagógica en México; presentaremos sus propuestas artísticas para el hombre moderno y de la manera en la que obtuvo recursos económicos para la construcción de *El Eco*.

En el segundo capítulo hablaremos brevemente del contexto artístico en el que se construye *El Eco*, y haremos una descripción formal tanto del pictograma que elaboró Goeritz a manera de “plano arquitectónico” y del mismo edificio.

En el tercer capítulo haremos el análisis historiográfico que es el tema central de esta tesis, y que a su vez tiene la intención de abrir la discusión teórica acerca del espacio arquitectónico.

1. Capítulo I

Hablaré acerca de la trayectoria profesional de Goeritz, de las experiencias artísticas que fue acumulando desde su estancia en Alemania, su exilio en África y España, y culminando su travesía en México en el año de 1953, cuando fue inaugurado el Museo Experimental *El Eco*.

Goeritz vivió en México hasta el año de 1990 fecha en la que fallece por una enfermedad terminal, sin embargo, durante el intervalo de tiempo que va de 1953 a 1990, Goeritz emprendió y llevó a cabo obras artísticas que marcaron el devenir artístico de México y del mundo, y no sólo en el campo de las artes se aprecia el poder creativo de Goeritz durante dicho periodo, también desarrolló una filosofía pedagógica acerca de la enseñanza del diseño y del arte.

1.1 Trayectoria del artista

Werner Mathias Goeritz Brüner, “[...] es un pintor, escultor, arquitecto, escritor, poeta, filósofo y museógrafo al que no le interesa la poesía, ni la

filosofía, ni la museografía, le interesa el ser humano, el hombre con sus valores del espíritu y su sensibilidad.”¹ Nació en Danzig el 4 de abril de 1915. La familia de Goeritz se estableció en Berlín ciudad alemana donde él creció. Su padre, Ernst Goeritz quien fue consejero municipal y alcalde de la ciudad, hombre de formación liberal abierto a las corrientes culturales, y su madre Hedwig Brüner, hija de un pintor académico.²

Comenzó sus estudios universitarios en medicina pero la abandonó después de un año y decidió estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Berlin-Charlottenburg. Simultáneamente hizo estudios universitarios de filosofía e historia del arte,³ disciplinas de las que se doctoró. Trabajó como historiador de arte en la “National-Galerie” un Museo de Arte de los siglos XIX y XX⁴, pero por el nazismo Goeritz “decidió” exiliarse⁵ definitivamente en África⁶ en el año de 1941⁷ para trabajar como maestro de historia del arte e idiomas en Marruecos (Tetuán), donde se casó con Marianne Gast, una fotógrafa y escritora francesa.

De África se trasladaron a España, y viven en Granada (1945-1946), Madrid (1947) y Santillana del Mar (1948-1949)⁸, lugar donde funda junto con otros jóvenes artistas como Ángel Ferrant, quien fue un escultor

1 Treviño, Ana Cecilia. Alias Bambi; “Desinterés por todo. Sólo importa el hombre”, en *Excelsior*. México, D.F. 23 de agosto de 1953. p.p 1 y 14

2 Morais, Frederico; *Mathias Goeritz*, UNAM, México 1982, p.11.

3 Kassner Lily; *Semblanza de Mathias Goeritz*, en *Mathias Goeritz: Imagen y obra escogida*, Colección México y la UNAM, México, 1984, p.13.

4 Zuñiga Olivia; *Mathias Goeritz*, Editorial Intercontinental, Colección Tonatiuh, México 1963, p.14.

5 Laura Ibarra en un artículo publicado en el periódico *La Jornada* el 19 de julio de 2009, argumenta por qué Goeritz salió de Alemania hacia Maruecos: “Un ex compañero de la escuela, Fred c. Bruhms, decía que Mathias, en su actividad como guía del museo conoció a un alto funcionario de Munich, quien impresionado por sus conocimientos sobre historia del arte y sobre su persona le ofreció un puesto en el servicio exterior cultural del gobierno de Munich. Según Bruhms así fue como Mathias logró obtener el puesto de maestro de alemán y representante de la cultura en Tetuán, Marruecos español.”

6 Según Zuñiga (p.14), Goeritz hace algunos viajes a diferentes países de Europa como Francia, Suiza, Checoslovaquia, Polonia, Austria, Italia, entre otros más, considerando el exilio en cualquiera de estos pero sin lograrlo hasta el año de 1941.

7 Rodríguez Prampolini, Ida; *Sincretismo en Mathias Goeritz*, Revista de la Universidad de México, UNAM, México, agosto de 1993, p.49.

8 *Ibidem*. p.49

vanguardista madrileño iniciador de la escultura cinética y surrealista, la Escuela de Altamira. La sede de la Escuela de Altamira se ubicó en el antiguo Palacio del Marqués de Santillana, donde se reunían jóvenes artistas de distintas nacionalidades y de diferentes localidades de España. Dicha escuela sostenía algunas ideas que configuraba la acción y el pensamiento del grupo de artistas que la constituían, una de estas ideas tiende a vincular al hombre prehistórico con el hombre moderno, reconociendo *a priori* que poseen el mismo impulso creativo. Crean también que tanto el hombre de Altamira como el “hombre nuevo” o artista moderno buscan captar en su arte, lo esencial de la naturaleza, y entiéndase esto como “la abstracción natural, la síntesis” de la realidad⁹.

Los artistas de dicha Escuela suponen que el hombre primitivo de Altamira tenía cualidades esenciales como “la pureza, la niñez, la honradez, la buena intención, la sencillez, la absoluta y completa humanidad que les atrae”¹⁰; dichas cualidades son el ideal ético y ontológico para los artistas modernos, o como los nombra Goeritz, para los “nuevos prehistóricos”.

El arte que busca crear la Escuela de Altamira, es un arte que conduce al hombre del Siglo XX hacia el ser original, auténtico, “prehistórico” que posee la esencia humana; el arte que propone crear la Escuela de Altamira debe ser un arte que sirva a la comunidad, y lo que esto significa es que la función más importante del arte nuevo o genuinamente moderno, en la mirada de Goeritz, es la de vincular al ser humano con los valores esenciales que la humanidad parece haber perdido o por lo menos olvidado, y una prueba de esta desvinculación axiológica-ontológica es la terrible sombra de las dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil Española y el eco de las bombas nucleares que aún irradian destrucción en el espíritu de estos jóvenes artistas.

9 *La Prehsitoria. El arte nuevo*, s.f. ca. 1949. Texto del Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap, México.

10 *Ibidem*

Este arte no sólo tiene una función sino también una misión y responsabilidad para con la humanidad entera: conservar la esencia del ser humano, es decir, el poder auténtico de la creatividad que cada hombre posee vinculado simbióticamente al medio en el que vive.

Es en las Cuevas de Altamira, donde Goeritz descubre un mundo lleno de magia y arte prístino creado por el ser humano hace miles de años. El descubrimiento de las Cuevas de Altamira¹¹ hace que Goeritz vuelva a creer en la libertad, fuerza creativa y vital del ser humano y redescubra la esperanza en la humanidad, ya que las dos grandes guerras habían socavado y hecho añicos la esperanza de una “sociedad civilizada” la cual confiaba en el progreso de su ciencia y su moral.

Goeritz al observar el arte rupestre de dichas cuevas, ve un rayo de luz que ilumina a la conciencia humana y cree ciegamente que la única manera de salir de la conmoción de la crisis existencial que las guerras ocasionaron es por medio de la creación artística y del arte. Es el momento en el que Goeritz descubre su verdadera vocación y toma conciencia de la responsabilidad que tiene para con la humanidad de compartir con la sociedad moderna que es necesario que el ser humano desarrolle plenamente su capacidad creativa y la ponga al servicio de todos. El arte cuya última finalidad es el servicio tiene que ver con la relación del arte en la vida ética de las personas. El arte para Goeritz está integrado con la espiritualización y trascendencia de la humanidad, dice: “El arte es un servicio y, si el arte no tiene función espiritual, todos nuestros esfuerzos están condenados a llevarnos a una clase de arte egocéntrico hecho por intelectuales para intelectuales.”¹²

11 Las pinturas de las Cuevas de Altamira fueron creadas aproximadamente hace 12.000 años a.C. Fueron descubiertas en 1879 por Marcelino Sanz de Sautuola. Cuando menciono que Goeritz las descubre quiero decir que se da cuenta de la existencia de las pinturas y además de la fuerza que despiertan en la creación artística y en el pensamiento teórico en la vida de Goeritz.

12 Art is a Service, *Revue Nul = 0*, núm. 4, Arnhem, 1964, p. 65. En *El Eco de Mathias Goeritz*, Leonor Cuahonte, p. 75, UNAM, 2007.

Las ideas filosóficas implícitas entorno a las Cuevas de Altamira, nacen de un movimiento artístico nacido en Zurich, denominado DADA. Una de las ideas básicas de DADA era el trabajo interdisciplinario, ya que creían que sólo así se potenciaba la renovación en la creación artística.

DADA se declaró abiertamente como un movimiento anti-todo, incluyendo lo humano, sin embargo su negación de lo humano tiene que ver con los valores sociales de la burguesía, mas no de lo esencialmente humano que es estar vivo, la creatividad y la libertad que se desdobra de la vida.

DADA gritaba desesperadamente por una vida sin prejuicios y sin lógica sistemática, por crear un lenguaje que comunique la vida por medio del arte, ya que DADA proclama “el arte como única base de entendimiento”¹³. En este punto hay un encuentro entre el movimiento DADA y Goeritz. Ambos creían en la purificación del lenguaje del arte para que el ser humano pueda vivir en libertad creadora, creían en el nacimiento de un Hombre Nuevo.

DADA, en palabras de Ida Rodríguez, “es el espíritu que impregna la producción artística contemporánea”.¹⁴ ¿Cuál es este espíritu? Es la “reivindicación de la irracionalidad como sistema de vida.”¹⁵ Tanto DADA como Goeritz impulsaban una revolución y un restablecimiento del estado espiritual de la humanidad alejado de la lógica. DADA experimentaba con la voz, con el lenguaje de las letras y de la imagen. Goeritz experimentaba con el espacio y con las formas plásticas. DADA creaba poemas sonoros, Goeritz poemas plásticos.

DADA impactó en muchas generaciones de artistas y fue núcleo esencial en los movimientos artísticos de vanguardia. Hans Richter (1888-1976) artista involucrado en el movimiento DADA en Zurich, dice que “más

13 Tzara, Tristán; *Manifiesto Dada 1918, Revista Dada*, 3: 1-3, diciembre, 1918. En, Prampolini Ida (comp.); *DADA/DOCUMENTOS*, México, UNAM 1977, p.

14 Rodríguez, Prampolini Ida (comp.); *DADA/DOCUMENTOS*, México, UNAM 1977, p. 15.

15 Op. Cit. p. 15.

que un movimiento artístico en la acepción tradicional del término, DADA fue una tempestad que se desencadenó sobre el mundo del arte como la guerra sobre los pueblos [...] DADA no tuvo características formales unitarias, como otros estilos, sino una nueva ética artística, de la que nacieron –a decir verdad, de modo inesperado- formas inéditas de expresión.”¹⁶

Rita Eder en su ensayo *Hugo Ball¹⁷ y la filosofía DADA* comenta que “a través del dadaísmo, los artistas que integraron este movimiento, expresaron su descontento con las condiciones del mundo moderno, y tomaron conciencia de que el arte en vez de actuar como válvula de escape debía enfrentar y expresar la crisis causada por el resquebrajamiento de los valores tradicionales de la civilización europea.”¹⁸ Luego menciona que “detrás de las *locuras* dadaístas se proyectaba la visión radical de un hombre nuevo en un mundo que necesariamente tendría que sufrir una metamorfosis [...] La transformación del mundo a que aspiraban los dadaístas, y sobre todo Hugo Ball, se sustentaba en un apasionado acto de fe en los poderes del individuo como un ente libre, y del arte como instrumento más depurado para conducir a la realización de esta nueva humanidad.”¹⁹

Goeritz al igual que DADA buscan incansablemente la transformación del individuo por medio de un arte nuevo, dando a cada medio creativo, como la espontaneidad, la contradicción, la sorpresa, la experimentación, el humor, un valor explosivo de libertad. Ambos generan “provocaciones constantes para un público árido de arte moderno y de emociones estéticas nuevas.”²⁰ Los dos hacen una rebelión del arte contra el arte.

16 Richter, Hans; *Historia del dadaísmo*, República Argentina, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 9.

17 Hugo Ball (1886-1927) fue co-fundador de DADA y el *Cabaret Voltaire* en Zúrich, Suiza. Richard Huelsenbeck (1892-1974) conoció a Dadá en Zurich y lo llevó a Berlín pero con una fuerza política y social.

18 Rita Eder, *Hugo Ball y la filosofía DADA*, en *DADA/DOCUMENTOS*, México, UNAM 1977.

19 Op. Cit. Rodríguez (comp.), 1977, p. 100.

20 Nadeau, Maurice; *Historia del surrealismo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1972, p.40.

Para Goeritz, DADA “era un verdadero asalto a la razón [...] es una especie de conciencia personal, de impulso vital que me convierte –dice Goeritz- en un solitario y en un servidor de los demás; me sostiene en una creación continua, que por lo tanto lleva implícita una destrucción continua, y me empuja a convencer a los demás de lo que creo.”²¹ “La mayor aportación de DADA es que el hombre volviera a encontrarse sin herencia ni modelos, como cuando en la prehistoria se hacía plástica con total libertad, sin más límite que el de sus medios de trabajo. Después de DADA ya no hay arte, sólo artistas.”²²

Sin duda alguna, Goeritz lleva consigo el espíritu de DADA, y una muestra de ello, está en su manifiesto *¡Deténganse! Please Stop!* (1960)²³ el cual distribuyó a los visitantes que se dirigían al *Homenaje a Nueva York* del artista plástico Jean Tinguely en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde escribe: *¡Sed consecuentes! ¡Honrad la tradición de Hugo Ball! ¡Seguid adelante y dad el paso decisivo y más difícil, el del “Hombre Nuevo” de Huelsenbeck: del Dadá a la fe!* Goeritz cree que para hacer arte moderno y vanguardista se necesita estar consciente de la fuerza que el movimiento DADA heredó al mundo.

El movimiento expresionista alemán en sus diversas manifestaciones plásticas y artísticas como en la arquitectura, la pintura y el cine, se convirtieron en fuente de inspiración para Goeritz. Este movimiento se caracteriza por “expresar las emociones del artista a cualquier precio –el precio consiste generalmente en una exageración o distorsión de las apariencias naturales que raya casi en lo grotesco.”²⁴ Las ideas de los artistas expresionistas se basaban, por un lado, en las expuestas por el romanti-

21 Monteforte, Mario; *Conversaciones con Mathias Goeritz*, Siglo XXI Editores, México 1993, p. 83.

22 Op. Cit. p. 85.

23 Ibidem; Zúñiga, p.42.

24 Reed, Herbert, *Arte y Sociedad*, (... buscar) p. 178.

cismo alemán del siglo XIX, como las de poeta Friedrich Schiller quien fue el primero en elaborar una filosofía del arte que convertía al artista en el sumo sacerdote de una sociedad secularizada²⁵, y por el otro, tenían una visión utópica de la tecnología moderna.²⁶

La arquitectura expresionista alemana (1910-1923) es percibida en la primera obra arquitectónica de Goeritz, que es *El Eco*, desde la manera en la que fue concebido, como un espacio experimental, hasta la concreción de las formas y del espacio arquitectónico que expresa y propone con una gran vitalidad, una posible alternativa al racionalismo. Esta arquitectura se caracteriza por la “perturbación de la armonía, que aparece como un factor de enajenación deliberada, como el resultado del dogma o de un impulso irresistible hacia la expresividad...”.²⁷ También podemos encontrar una gran similitud con la escenografía de la película *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920), ejemplo primordial del cine expresionista alemán, dirigida por Robert Wiene. La siniestra y claustrofóbica angulosidad son las formas expresivas de esta cinta.

Natalia Carriazo en su artículo “Mathias antes de Mathias” comenta que en los primeros trabajos pictóricos de Goeritz, en su estancia en Tetuán y en España (1941-1949) éste desarrolló una pintura en la que se aprecia una clara influencia de la pintura expresionista, como por ejemplo en la obra titulada *Bombas sobre Gibraltar* (1946), en donde Goeritz “... exploró hacia lo irracional y lo fortuito involucrados en el proceso creativo, fue un descubrimiento artístico de lo intuitivo [...] la pureza, la supresión del adorno y de lo superfluo, el concentrar la fuerza en la emo-

25 Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del Diseño Moderno*, Ediciones Infinito, 4ª edición en español, Buenos Aires, 2003, p. 20-21.

26 Colquhan, Alan, *La arquitectura moderna una historia desapasionada*, Editorial Gustavo Gili, España 2005, p. 87.

27 Pehnt, Wolfgang; *La Arquitectura expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975, p. 8.

ción son características comunes tanto en Mathias como en la estética expresionista que hereda.”²⁸

Con estas ideas, las de DADA y las del expresionismo alemán, Goeritz se inicia como “profeta” y artista en Altamira. Esta visión Goeritz la plasma en su *Manifiesto de la Escuela de Altamira* en 1948 que dice: “Los nuevos prehistóricos están. Por fin entrará la paz en los corazones de nuevas generaciones. Por fin dominarán en todo el mundo belleza y sabiduría, sentimiento y espíritu. Sólo paz puede traer el gran descubrimiento. Fronteras y límites ya son absurdos... Descubrimos el mundo nuevo. Y estamos llenos de alegría y amor.”²⁹ Cuando Goeritz dice que “descubrimos el mundo nuevo” hace referencia a su concepto de modernidad. Éste se basa en las ideas del filósofo Adrien Turel, quien sostiene que la humanidad a lo largo de su historia pretende romper con su pasado, penetrando en las profundidades del mundo (del otro) y de sí mismo, llevando a la humanidad a encontrar la integración de todas las cosas entre sí, los aparentes opuestos o “elementos contrastantes” son una unidad: “Los conceptos opuestos tendrán que comprenderse como una unidad de los intereses de ambas potencias. También allí nacerá una nueva hermandad de los hombres para los cuales el arte y la vida ya no resultarán contradictorios”³⁰

La idea de *Los nuevos prehistóricos* es la nueva forma que usa Goeritz de nombrar al artista moderno que no es más que un ser humano comprometido profundamente con su existencia creadora la cual penetra en la sociedad en la que vive. El arte moderno para Goeritz no es la nueva forma u objeto creado por el hombre, es más bien la manera en la que

28 Carriazo, Natalia, *Mathias antes de Mathias: influencia expresionista en Goeritz*, en Rodríguez Prampolini, Ida; Ferruccio Asta (Coordinadores); *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, Textos del Seminario de Mathias Goeritz. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM 1997, p. 33.

29 Texto inédito depositado en el Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap, Ciudad de México.

30 *Op. Cit.* Zúñiga, p.19.

el ser humano se adentra en sí mismo y se reconoce como tal, desnudo, ligero, casi vacío y honesto en el tiempo y el espacio, sin pretensiones de ser alguien; esa es la vía para la creación de un arte genuino y una de las consecuencias de esta conciencia es el nacimiento de una nueva forma-objeto en el mundo.

El arte comienza en el descubrimiento del hombre por el hombre, y en el ejercicio constante de esto, el ser humano alcanzará la trascendencia. La trascendencia en el arte para Goeritz tiene que ver con el “sentido metafísico o como simple oración”³¹ transformado en obra de arte por el artista que acepta el anonimato en su creación, ya que reconoce la unidad divina en todos y en todas las cosas.

Rodríguez Prampolini, escribe al respecto en la *Revista de la Universidad de México*, en 1993 lo siguiente:

Es debido al impacto de esas pinturas rupestres que Goeritz lanza su primera utopía del arte, porque utopías y no otra cosa son lo que a lo largo de su excepcional visión artística propone para el futuro del arte y la realización plena del hombre... Goeritz proclama que Altamira marca el nacimiento del hombre nuevo de la prehistoria. La propuesta del nacimiento de otro hombre nuevo y la certeza de que nuestra época es la destinada a desarrollarlo, serán siempre, desde su estancia en Altamira, la constante que regirán su filosofía y su quehacer artístico³²

Después de estar en España entre 1945 y 1948³³, Goeritz y su esposa Marianne son invitados por el arquitecto mexicano Ignacio Díaz Morales a la Universidad en Guadalajara, México, con el fin de colaborar en la Escuela de Arquitectura. Sin embargo, Goeritz no decide irse de España

31 Goeritz, Mathias; “Advertencia con indiscutibles fondos filosóficos” *Arquitectura México*, núm. 82, México, junio de 1963, pp. 120-126. Tomado de Leonor Cuahonte (compiladora) *El Eco de Mathias Goeritz*, México, UNAM 2007, p.237.

32 *Op.Cit.* Rodríguez, p.50

33 *Ibidem*, p.49

por la simple razón de querer colaborar en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, lo que influyó también seriamente fue que un grupo madrileño nombrado “Academia Breve” compuesto de artistas y críticos de arte, encabezados por Eugenio d’Ors, no soportaron que un extranjero llegara a decirles que tenían poca cultura crítica. Goeritz al ver que la Escuela de Altamira corría el peligro de desaparecer, por la posibilidad de una reacción política al interior del grupo, decide, pues, ir a México a extender y compartir su “utopía”.³⁴

Goeritz junto con su esposa llegan a México en el año de 1949, se instalan en la ciudad de Guadalajara. Goeritz es profesor de *Educación Visual*, materia que fue introducida por el arquitecto Díaz Morales en el plan de estudios basado en un “análisis de la obra de Georgy Kepes, la Teoría de la Composición, o los cursos del área de ambientación que tenían como objetivo el que los estudiantes conocieran las realizaciones de otros campos y no vieran la arquitectura como un conocimiento independiente [...]”³⁵ y que por primera vez se imparte en las universidades de México y además es el parte aguas para una nueva visión sobre la enseñanza arquitectónica y de diseño en el país con la cual se construyó gran parte de la arquitectura moderna en México.

Es muy probable que Goeritz haya sido educado bajo los parámetros de la escuela Bauhaus en Berlín, ya que, a pesar de su desaparición en 1933, las escuelas de arte, diseño y arquitectura durante el nacional socialismo, conservaron los programas o lineamientos pedagógicos originales.

Los principios en la enseñanza del diseño que Goeritz llevó a cabo, primero en la Escuela de Arquitectura en Guadalajara (1949-1950), después en la Facultad de Arquitectura en la UNAM (1955-1990) y posterior-

34 *Op.cit.* Olivia Zúñiga, p. 20.

35 Alva Martínez, Ernesto; *La enseñanza de la arquitectura*, en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Fernando González Gortázar (coordinación y prólogo), México: CONACULTA, 1996, p. 235.

mente en la Universidad Iberoamericana (1957) donde fundó la primera escuela de Diseño en México (1960), es probable que hayan sido bajo los lineamientos pedagógicos de la Bauhaus.

Una de las características pedagógicas principales en la Bauhaus (Weimar, Dessau y Berlín) fue la experimentación y el descubrimiento de los materiales, aplicando una pedagogía constructivista. En una circular escrita en 1922 por Walter Gropius describe el sentido que tiene la enseñanza del diseño en la Bauhaus y el compromiso ético implícito que tiene cada profesor y estudiante con su trabajo y con el entorno social: “Si la Bauhaus perdiera el contacto con el trabajo y con los métodos de trabajo del mundo exterior, podría convertirse en una isla de excéntricos. Su responsabilidad estriba en educar hombres que puedan reconocer claramente, por sus caracteres fundamentales, el mundo en el que viven, y crear, por medio de la unión de sus conocimientos, con sus fantasías, formas típicas que representen simbólicamente su mundo.”³⁶

En 1928 en el Sexto Congreso Internacional de dibujo, instrucción artística y artes aplicadas celebrado en Praga, Josef Albers, profesor de Artes en la Bauhaus menciona el “método” de enseñanza aplicada en la escuela de Dessau. En primer lugar se le presenta al alumno el material para que sea descubierto y experimentado por el alumno mismo, dice:

La experiencia personal es la enseñanza más eficaz. La experimentación permite resultados inalcanzables con el estudio, y empezar como por juego anima y conduce sin esfuerzo a la construcción inventiva y al descubrimiento, que pedagógicamente es igualmente importante [...] el fin es la invención. En un primer tiempo intentamos establecer contacto con los materiales, el campo más general, más amplio. Sobre ello, existe

³⁶ Gropius, Walter; *La vitalidad de la idea de la Bauhaus*. 3 de febrero 1922. Circular para los maestros de la Bauhaus. En Wingler, Hans M.; *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili S.A. 1962, p.69.

el concepto de sentido del material [...] Así pues, ponemos los materiales en manos de los estudiantes. Para que esta experiencia pueda ser lo más profunda posible, les impedimos hasta el máximo el manejo de utensilios [...] Este estudio del material no siempre conduce a “obras”, pero sí a intentos [...] nos limitamos a hacer experimentos³⁷.

Goeritz se esforzó “en seguir el ejemplo del Bauhaus, introduciendo cátedras de experimentación elemental [en las escuelas de arquitectos] para enfrentar a los estudiantes al mundo plástico moderno, con el fin de crear un ambiente de estética y espiritualmente más elevado en sus construcciones.”³⁸.

La enseñanza de la Educación Visual para Goeritz, era parte esencial para la formación de los arquitectos, ya que primero tenían que descubrir las propiedades y los valores de cada material que posteriormente transformarían en creaciones arquitectónicas: “Se trata simplemente de una búsqueda de valores visuales o táctiles para enriquecer el mundo formal de los estudiantes.”³⁹

La visión que tiene Goeritz y la que le da un giro a la Educación Visual en las escuelas de Arquitectura en México, parte del arte y de los trabajos de artistas como Piet Mondrian, Kandinsky y Laszlo Moholy-Nagy. El arte es la base para el arte. Goeritz pretende formar al arquitecto moderno desde varias aristas del conocimiento, esta educación “abarca [...], en el fondo, todas las ramas, desde las teóricas basadas en la filosofía y la historia de la estética, hasta la práctica del uso de los materiales más diversos y su aplicación técnica.”⁴⁰

³⁷ Albers, Josef; *La enseñanza creativa*; Sexto Congreso Internacional de dibujo, instrucción artística y artes aplicadas. Praga 1928. En Op. Cit Wingler, Hans; p. 173.

³⁸ *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año VIII, núm. 86, México, octubre de 1961. En Cuahonte, Leonor (compiladora) *El eco de Mathias Goeritz*, México, UNAM-IIE, 2007, p.70.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Ibidem*. p.71.

Goeritz concibe a la Arquitectura como una creación artística, a diferencia de la enseñanza que se impartía en la formación de arquitectos modernos en México en años anteriores a la llegada de Goeritz a México, se tenía una visión pedagógica meramente práctica, lógica-funcional y nacional de la arquitectura.

El Arquitecto José Villagrán García (México, D.F., 1901-1981) establece en México las bases teóricas de la arquitectura funcional, haciendo una adaptación de las ideas lecorbusianas, mismas ideas que Goeritz criticaba por su exceso de lógica y su alejamiento de un sentido artístico y espiritual, de hecho se puede hablar de una errónea traducción de las ideas de Le Corbusier ya que Goeritz menciona que el trabajo de dicho arquitecto se subordinó “al servicio de la metafísica, logrando un ambiente emocional en el grado más elevado que este siglo ha producido, al subordinar la estética y la función bajo el marco de valores espirituales.”⁴¹

Goeritz veía la necesidad y la urgencia de educar a arquitectos que fuesen conscientes de la importancia que tiene el sentido estético y espiritual en la creación arquitectónica, la cual tiene un impacto ético en la sociedad donde se construye. Para Goeritz el arte es un servicio y cuando la arquitectura sirve al ser humano en un sentido espiritual, la función de la arquitectura llega al clímax de su creación porque le da a la vida y convivencia humanas una existencia plena.

El periodista norteamericano Tom Wolfe, refiriéndose a la enseñanza de la Bauhaus en Estados Unidos, menciona que “el estudio de la Arquitectura no era ya una cuestión de adquirir una serie de conocimientos técnicos y un abanico de alternativas estéticas. Sin darse cuenta siquiera, el estudiante se encontraba metido en un movimien-

⁴¹ *Op. Cit.* Cuahonte L. p. 171. Texto tomado de la revista *Arquitectos de México*, núm. 21, México, enero-marzo de 1964, pp. 18-35.

to, y comprometido con una serie de principios estéticos y morales inviolables.”⁴²

En resumen, Goeritz enseñaba en su curso de Educación Visual a experimentar con los materiales, para que los alumnos exploraran y descubrieran los límites de la materia a la que se enfrentan, y al mismo tiempo, les enseña a darle un sentido estético a su creación tomando en cuenta de manera imprescindible el enriquecimiento y mejoramiento de la vida humana (espiritual y socialmente hablando). Dichos principios para la enseñanza de Educación Visual hacen que la arquitectura se transforme en una obra de arte cuya finalidad sea “la socialización profunda de las artes”.⁴³

Goeritz conoce en Guadalajara al arquitecto Luis Barragán con quien desarrolló varios proyectos arquitectónicos como La Capilla del Convento de Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan (1955), La Capilla Abierta en Guadalajara (1957, obra destruida) y Las Torres de Satélite (1957). Barragán en su etapa arquitectónica posterior al Estilo Internacional lecorbusiano (1936-1940), comienza a desarrollar una “arquitectura emocional”, concepto que adopta del *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* escrito por Goeritz en 1953. En dicho periodo la obra de Barragán se caracterizó por la creación de una arquitectura donde predominan las líneas horizontales que proponen límites indefinidos entre fuera y dentro; juega también con el diálogo entre naturaleza y hombre por medio de jardines y fuentes que se integran en un espacio arquitectónico amplio creando la sensación de intimidad espacial. “Su principal preocupación era la de lograr recintos emotivos donde el muro, al recobrar su capacidad protectora, ofreciera la intimidad deseada en la búsqueda

⁴² Wolfe, Tom; *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Trad. Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Editorial Anagrama, 1982, p.56.

⁴³ *Op. Cit.* Cuahonte, p. 76.

de la belleza, el sortilegio y la poesía, además, plantea una liga de estos espacios con las áreas ajardinadas, que coadyuvan a la consecución de los ideales de emotividad, espiritualidad y armonía estética.”⁴⁴

Goeritz reconoce el trabajo artístico de Barragán a quien llama “Príncipe del Renacimiento” y cree que es “la figura más sorprendente de la arquitectura contemporánea en México [...] [porque] en el fondo, Barragán aspira, más que a las soluciones de espacio dentro de los límites de un edificio, a transformar la naturaleza en elemento humano, no sólo para construir jardines o parques, sino para crear un mundo verdaderamente artístico, tanto real como imaginario.”⁴⁵

Mathias Goeritz y Luis Barragán forjaron una gran amistad durante veinte años, sin embargo, esta relación se rompió por un serio conflicto acerca de la autoría de Las Torres de Satélite. En realidad a Goeritz no le importaba que apareciera su nombre en publicaciones internacionales o nacionales adjudicándole a él la creación de las Torres. Él siempre dijo que la obra se realizó gracias a “[Barragán] [...] sin embargo [...] no fueron consideradas como obra arquitectónica, sino como conjunto escultórico”⁴⁶ Las Torres de Satélite no se hubieran logrado sin las ideas artísticas de ambos. Sin embargo, para Goeritz, el haber colaborado con Barragán fue “un honor, un deleite y un continuo aprendizaje y enriquecimiento de [sus] propios conceptos.”⁴⁷

En 1950 Goeritz conoce al ebanista y escultor tapatío, Romualdo de la Cruz, quien fue para Goeritz “[un] gran corazón – un gran hombre - un

44 Noelle, Louise; *Luis Barragán: Búsqueda y creatividad*; México: UNAM 1996, p.135.

45 Goeritz, Mathias; *Luis Barragán y el Pedregal*, *Ariel, Suplemento de Artes Plásticas*, núm. 2, Guadalajara, 1953.

46 Kassner, Lily, *Mathias Goeritz. Una Biografía. 1915-1990*, México, Conaculta-INBA, 1998, p. 116.

47 Goeritz, Mathias; *Arquitectura México*, núm. 21, México, enero-marzo de 1964, pp. 18-35. En *Op. Cit.* Cuahonte.

gran artista- un gran maestro- un gran amigo -...”⁴⁸. El señor Romualdo enseñó a Goeritz a leer y dialogar con la madera, le enseñó cómo relacionarse, técnica y orgánicamente, con el material, le mostró el rostro del material. A Romualdo de la Cruz, apunta Goeritz, “nadie lo ayudó” como artista, sin embargo, “el gran sensible” como le llama Goeritz, “no era de aquellos artistas que corrían tras el éxito publicitario, tras las medallas o los diplomas. Gastó su tiempo, su talento y sus grandes conocimientos, haciendo marcos o muebles finos y solamente de vez en cuando pudo dedicarse a su propio arte”⁴⁹. El señor Romualdo representaba para Goeritz un ser que poseía una naturaleza creativa genuina, era como un “nuevo prehistórico” del cual habla en su Manifiesto de la Escuela de Altamira.

Inconscientemente Goeritz creía ver en el señor Romualdo a un artista genuino en el sentido de que su espíritu creativo estaba más cerca del comienzo de los tiempos, del “paraíso terrestre” y de la perfección humana. Por tanto, en la visión de Goeritz, el arte que el señor Romualdo concebía era parecido al de las Cuevas de Altamira, un arte instintivo, puramente humano vinculado íntegramente a su medio vital y que obedecía a necesidades profundas del hombre. Goeritz menciona que “son poquísimos los seres humanos que he querido y admirado como a Romualdo de la Cruz.”⁵⁰ Sin la enseñanza del señor Romualdo, Goeritz difícilmente se hubiera atrevido a hacer escultura alguna (figura 1).

Además de dar clases en la Universidad de Guadalajara, Goeritz organiza exposiciones en galerías de arte, como en la galería “Arquitac” en Jalisco en 1951 y trae a México obras de Paul Klee, Vasili Kandinsky, Joan Miró, Picasso, entre otros.

48 Goeritz, Mathias; *Arquitectura México*, núm. 89, México, marzo de 1965, p.38. En *Op. Cit.* Cuahonte.

49 *Advertencia: Homenaje a Romualdo*, *Arquitectura México*, núm. 89, México, marzo de 1965, p.38. En *Op. Cit.* Cuahonte. p. 253.

50 *Ibidem*, p. 253.



Figura 1. Mathias Goeritz esculpiendo "El animal" en el taller del señor Romuldo De la Cruz. Guadalajara, 1950. Foto de Marianne Gast.

Goeritz es un "embajador" del arte vanguardista en México, no sólo por traer a este país un arte poco visto (tal vez nunca visto) por el público mexicano y enseñar a valorar las obras de los artistas mexicanos como Tamayo, sino además por tratar de involucrar al público y a la gente en general en actividades artísticas que hacen del arte elemento fundamental para la vida cotidiana de los hombres. Un ejemplo de esto, es la instalación hecha con sillas que monta en un baile en la Universidad de Arquitectura de Guadalajara; Goeritz colocó las sillas de tal manera que parece que se trata de una sola pieza escultórica, en la cual cada pieza, en este caso cada silla, se desintegra en su forma y se transforma al mismo tiempo en otra cosa, creando así un nuevo objeto. Es esta instalación se puede entender la formación DADA de Goeritz, al evocar el caos y la ilógica de la realidad artística expresada en el amontonamiento de las sillas sin lógica alguna, por un lado, y por el otro, muestra su formación sistemática, formal de la escuela de la Bauhaus, al usar las sillas, que son objetos de uso de vida cotidiana, pero diseñados bajo los principios de la racionalidad y la funcionalidad del objeto (figura 2).⁵¹

Los objetos de uso diario (también las palabras del uso cotidiano son parte de los elementos o material artístico usados por Goeritz, por ejemplo en la poesía plástica) transformados en una obra de arte hacen de la cotidianidad algo extraordinario. Esta es una de las actividades que más le llenan e interesan a Goeritz como artista.

En 1952, Goeritz viajó a la ciudad de México a la inauguración de una exposición de arte en la Galería de Arte Mexicano, donde Goeritz exponía parte de su obra escultórica, entre ellas la titulada "Animal herido". Daniel Mont (alias *King-Kong*), un promotor de arte, se le acercó

⁵¹ La foto es reproducida del libro de *Op. Cit.* Monteforte; *Conversaciones con Mathias Goeritz*, p. 52, del cual transcribo completo el pie de imagen: "Mathias en 1950 construyendo una escultura efímera con sillas, para el baile de arquitectura en Guadalajara, 9 años antes de que se inventaran los *happenings*."

Figura 2. Mathias Goeritz haciendo una escultura efímera con sillas. Guadalajara, 1950.



felicitándolo por su obra y le hizo una propuesta: le dijo que le gustaría que construyera algo, lo que quisiera; Goeritz contestó que él no era arquitecto, Mont justo por eso se lo pidió, porque no era arquitecto: “El más extraño encargo que recibiera en 1952, fue construir un edificio en la ciudad de México, cuyo cliente, Daniel Mont (fallecido en 1953), ni pide ni da explicaciones de lo que quiere que Goeritz construya; simplemente ofrece los medios para lograrlo, y pone su fe y su entusiasmo en el talento creador del artista, quien con esa libertad, levanta su conocido *MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO*, circunstancia que lo lleva a la arquitectura.”⁵²

Con esta trayectoria teórica y artística, y los medios materiales que le ofrece Daniel Mont, Goeritz tiene los medios para construir el primer edificio de arquitectura expresionista en México e inaugura el concepto artístico-arquitectónico de “arquitectura emocional” para el Museo Experimental *EL ECO*, ubicado en el número 43 de la calle de Sullivan, en la colonia San Rafael, de la ciudad de México.

⁵²Op. Cit. Zúñiga, p. 30.

2. CAPITULO II

El Eco: descripción formal del edificio

2.1. Introducción al Capítulo

Haré un breve repaso sobre el contexto histórico de la época, en el ámbito internacional y nacional, en el cual se inserta la creación artística-arquitectónica de *El Eco*, inaugurado en septiembre de 1953. Posteriormente describiré el pictograma que elaboró el artista y que sirvió como “plano arquitectónico” para la materialización del *Museo Experimental El Eco*; y finalmente haré una descripción formal del mismo edificio creado por Goeritz en la colonia San Rafael, de la Ciudad de México.

2.2. Contexto

2.2.1. Europa y Estados Unidos

El Eco escapa a una fácil clasificación dentro del dominio del lenguaje artístico y arquitectónico. Es una obra arquitectónica y al mismo tiempo es una escultura, pero se gestó como una obra pictórica en la que Goeritz

intentó aproximarse a la materialidad del edificio. Éste se enmarca en una intención artística a la que se le puede denominar *Gesamtkunstwerk*. La palabra *Gesamtkunstwerk* u —obra de arte total— tenía un doble significado en el contexto del expresionismo. Cuando se utilizaba normalmente, significaba la unión de todas las artes en la arquitectura, pero también podía referirse al entorno total que incidía simultáneamente sobre varios sentidos del hombre¹. Por esta razón ubicaré a *El Eco* en estos tres ámbitos (pictóricos, escultóricos y arquitectónicos) del quehacer artístico de la época.

La creación de *El Eco* (1953) ocurre en un momento histórico de postguerra, en el cual el mundo se reorganiza bipolarmente con el comienzo de la Guerra Fría (1947-1989), y obtiene un nuevo rostro y configuración cultural a causa del exilio de miles de europeos hacia América, gente que formaba parte esencial en la creación de conocimiento en el campo de las ciencias y en el descubrimiento y desarrollo de nuevas corrientes y paradigmas en el mundo del arte y la arquitectura. Dicho exilio de científicos y artistas, dio comienzo en la década de los 30 y continuó hasta los años 40, por la fuerza hostil del nazismo, por la guerra civil española y el comienzo de la Segunda Guerra.

Las ruinas de una Europa de postguerra, se manifestaron en la división política y territorial de Alemania, evidenciadas con el Muro de Berlín y con la conformación de las “dos” Alemanias: la República Federal Alemana (1949) —Capitalista— y la República Democrática Alemana (1949) —Comunista. Dicha situación anunció la tensa polarización que vivió el mundo.

Europa quedó en una lamentable agonía. Su centro de arte moderno, París, se desplazó hacia Nueva York.² Este tema lo ha trabajado el historiador de arte Serge Guilbaut, quien dice que Estados Unidos logró

¹ Wolfgang Pehnt; *La Arquitectura expresionista*, Editorial Gustavo Gili: Barcelona 1975, p. 19.

² Hobsbawn, Eric; *Historia del Siglo XX*, Crítica: Barcelona 1995, p. 497.

hacer una transición de una nación colonizada a otra colonizadora en el ámbito artístico, sobre todo en lo que a pintura se refiere. Guilbaut menciona lo siguiente:

“La transición tuvo lugar en dos fases: el arte norteamericano pasó primero del nacionalismo al internacionalismo y después del internacionalismo al universalismo. Lo primero de todo era librarse de la idea del arte nacional [...] de los años treinta. Este tipo de arte no se correspondía ya con la realidad; y menos todavía con las necesidades de la Guerra Fría. Durante la primera fase de la transición, por tanto, el arte norteamericano reconoció su carácter internacional. En un gesto de igualitarismo, derribó las barreras que separaban las distintas escuelas nacionales y a partir de ahí se elevó al nivel del arte moderno, que antes de la II Guerra Mundial había estado representado por París.”³

En dicha coyuntura, surgió una corriente plástica denominada *expresionismo abstracto*, que fue un movimiento alimentado por artistas y corrientes de las vanguardias europeas —como el *suprematismo* o el *expresionismo alemán*—, el cual se caracterizaba por “ritualizar” por medio del proceso creativo las emociones profundas del artista por medio de la acción pictórica. El expresionismo abstracto marcó una frontera imaginaria con aires de independencia respecto del arte europeo de esta época.

Por otra parte, en Francia, en un afán de reivindicar y recuperar su posición en el arte en el ámbito internacional, iniciaron en París el *informalismo* o el *Art informel*, simultáneo al expresionismo abstracto neoyorquino. Se trató de un movimiento plástico abstracto donde la espontaneidad, la irracionalidad y el azar⁴, experimentaban y transformaban la materia en caos y vacío. Exponían un mundo de texturas y capacidades expresivas con los diversos materiales empleados y unidos con

³ Guilbaut, Serge; *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, España, 1990, p. 222.

⁴ Muñoz G. Julián; *El Arte Contemporáneo*, Acento Editorial: Madrid 2000, p. 30.

intensos colores. Como si trataran de resignificar, no al objeto ni al arte en sí, sino a la materia misma. Se puede decir que el *informalismo* era un arte que expresaba lo corpóreo de lo inmaterial, por ejemplo, le ponían materia y color a la angustia provocada por la guerra.

Dos representantes del *informalismo* fueron los artistas franceses Jean Fautrier (1898-1964) y Jean Dubuffet (1901-1985). Ambos movimientos, *expresionismo abstracto* e *informalismo*, son similares en su búsqueda de representación abstracta, irracional y expresiva, ambas pretendían un lenguaje universal.

La escultura venía transformándose en Europa desde finales del siglo XIX y principios del XX, con las obras de los escultores Auguste Rodin y Aristide Maillol, quienes abrieron nuevos senderos por distintos caminos que conducen, “... por un lado, hacia el manejo cristalino y analítico del espacio y, por el otro, a un bloque cerrado y denso.”⁵ Ellos marcaron el inicio de una escultura moderna, puesta en marcha por Constantin Brancusi, Picasso, el catalán Julio González, entre otros, quienes buscaron nuevas formas expresivas por medio del uso de materiales que los conducían a la experimentación, intentando desprenderse de la formalidad clásica y al mismo tiempo separarse del discurso desgastado de las instituciones políticas⁶, y pretendiendo, más bien, una expresión que tendía al uso de líneas y formas geométricas puras, a la abstracción, a la masificación de los volúmenes y a la desmaterialización (disolvencia simultánea de la forma escultórica y material). Su “búsqueda consistía en restablecer el impacto, la fuerza y la poética del volumen”.⁷

5 Ruhrberg et. al.; *Arte del Siglo XX*, Vol. II, *Escultura* por Manfred Schneckenburger; Edit. TASCHEN, Köln, 1999, p. 407.

6 Franco, Enrique y Agustín Arteaga; *Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia*. En *Escultura Mexicana: De la Academia a la instalación*, Coedición: INBA y Landucci Editores, Segunda edición, México, 2001, p. 124.

7 *Ibid.*

En esta búsqueda, la escultura había descubierto nuevos elementos plásticos: el espacio, la luz, el vacío, la densidad de la masa y el movimiento. Los escultores internacionalmente más reconocidos en el mismo período en que Goeritz construye *El Eco* son: Alberto Giacometti (1901-1966), Hans Arp (1887-1966), Karl Hartung (1908-1967), Henry Moore (1893-1986) y Alexander Calder (1898-1976), principalmente. El trabajo de estos escultores se caracteriza por la búsqueda de la esencia *per se*: de la materia, de las estructuras orgánicas, de la corporeidad, del vacío: “*El discurso de la época acentuaba la esencia de las cosas y, sobre todo, el acto primario creativo en el que rápidamente se estableció una estrategia accesible en la pintura y poco después en la escultura.*”⁸

Ahora bien, la arquitectura que predominó en el periodo de posguerra se basó en un diseño funcional y de fácil construcción por medio de la prefabricación; se le denominó “Estilo Internacional”. Este proponía un lenguaje arquitectónico universalmente válido y sinónimo de lo moderno, es decir, que rechazaba cualquier síntoma de tradición clasicista e historicista y se basaba en la tecnología como parte esencial de su desarrollo constructivo. Esta tendencia internacional-funcionalista (el funcionalismo se caracterizó por “*la reducción de toda expresión a la utilidad o a los procesos de fabricación.*”⁹) fue efecto de una demanda extraordinaria de construcción masiva de viviendas y programas urbanos, para la reconstrucción de las ciudades como consecuencia de la guerra. *En Europa, la extendida adopción de este idioma* —menciona Kostof refiriéndose al Estilo Internacional— *sin recuerdos fue un modo de repudiar un ayer ruinoso. En América, el mismo idioma podía ser ahora atractivo como marco de una*

8 *Op. Cit.* Ruhrberg, p. 487.

9 Frampton, Kenneth; *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, 9ª edición, Barcelona 1998, p. 9.

*nueva apariencia externa progresista de las instituciones públicas y de los poderosos clientes de las sociedades...*¹⁰

La desaparición de la Bauhaus de Dresden en Alemania, en 1933 por la subida al poder de los nazis, contribuyó al desarrollo de la arquitectura en Estados Unidos ya que, por efectos de la migración, se benefició de la participación de artistas procedentes de dicha escuela de artes y oficios.

Uno de ellos fue Walter Gropius (1883-1969), primer director de la Bauhaus en Weimar y Dessau, quien se instaló en 1937 en la Facultad de Harvard, (Cambridge, E.U.) como director de Arquitectura, y Mies van de Rohe (1886-1969), sucesor en la dirección de la Bauhaus, llegó al Instituto Tecnológico de Illinois en Chicago en 1941¹¹.

Otro arquitecto representativo del periodo de entreguerras y posguerra, fue Le Corbusier (1897-1965), a quien se le atribuye la creación del funcionalismo. El suizo Charles-Edouard Jeanneret, mejor conocido como Le Corbusier, llevó a cabo para estas fechas (finales de la década del 40 y los primeros años de la década del 50) proyectos arquitectónicos construidos de hormigón llevados a sus límites plásticos, como *Notre Dame du Haut* (1950-1955) en Ronchamp. Esta faceta de Le Corbusier no se parece en nada a la idea de una civilización basada en la función de la máquina, más bien, nos habla de una desilusión y de una postura antagónica respecto a una sociedad industrializada que no cumplía con sus proyectos socialistas de brindarle a la gente una arquitectura digna.¹²

El arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright (1869-1959), quien aceptaba a regañadientes algunas posturas del modernismo europeo, como el uso de espacios libres y formas geométricas depuradas

¹⁰ Kostof, Spiro; *Historia de la arquitectura* Vol. 3, Alianza Forma, Madrid 1988, p. 1265.

¹¹ *Ibidem.* p. 1270.

¹² *Ibid.* p. 1282.

(anti-historicista), se orientó hacia una arquitectura de estilo *organicista* la cual buscaba el diálogo entre la creación del hombre y de la naturaleza. En un principio utilizaba un lenguaje arquitectónico de formas angulares rígidas las cuales lograban una articulación con el espacio gracias al diseño asimétrico. Wright, en su última etapa, utilizó formas geométricas redondeadas, orgánicas, las cuales contenían un vital dinamismo ascendente utilizando el espacio de manera imprescindible. El ejemplo de este estilo es el *Museo Solomon R. Guggenheim* (1956-1959) de Nueva York.

Estos dos arquitectos, Le Corbusier y Lloyd Wright, visualizaron lo ajeno que estaba de la gente el Estilo Internacional. Ambos adoptaron una postura plástica, emocional y poética de la arquitectura, siguiendo la tradición irracional de la arquitectura expresionista.¹³

2.2.2 México

La situación del arte en México en la década del 40 por una consolidación del muralismo y por la creación de edificios públicos monumentales que reafirman el discurso revolucionario y de culto a “lo mexicano”; y en los primeros del 50 se distingue por la búsqueda de una integración plástica que involucra más que nada a la arquitectura y el mural, en el que se incluía el tema nacionalista (en los murales) y a la modernidad (en la arquitectura funcionalista), y por otro lado, existía un grupo de artistas extranjeros y mexicanos que estaban en una búsqueda individual de expresión artística que los separaba del acartonado discurso nacionalista y revolucionario del muralismo y monumentalismo mexicanos.

Al igual que en Norteamérica, llegaron a México artistas desde finales de los años treinta, huyendo de las guerras en Europa, por ejemplo,

¹³ *Ibid.* p. 1287.

Leonora Carrington, Remedios Varo y Wolfgang Paalen¹⁴, que llegan en 1939, el catalán Vicente Rojo, con 17 años de edad, llegó a la Ciudad de México en el año de 1949, el mismo año que Goeritz.

Esta nueva fuerza creativa de artistas europeos se sumó a la joven generación de artistas mexicanos, como Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Gunther Gerzso, Juan Soriano, Pedro Coronel, entre otros, quienes “*sentían fatigada la estrecha senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable*”.¹⁵

André Breton (el “padre” del *surrealismo*) visitó México en 1938, quien quedó impresionado por el genuino “surrealismo” que existía en el país. Dos años después, se presenta en la Galería de Arte Mexicano, en la Ciudad de México, la *Exposición Internacional del Surrealismo*, organizada por Paalen. En dicha exposición se presentaron obras de Picasso, Klee, Ernst, Miró, y otros más. Su presencia en México sirvió para crear puntos de referencia plásticos y abrió ventanas hacia el mundo del arte moderno que se desarrollaba más allá de México.

Los artistas jóvenes mexicanos estaban abiertos a la experimentación artística. Estaban conscientes de que era tiempo de un cambio de rumbo, que era necesario romper con la institucionalización del arte en México y voltear de nuevo hacia fuera, Gerzso veía el abstraccionismo, Carlos Mérida el geometrismo, por ejemplo.

Dos grandes del muralismo, Rivera y Siqueiros (Orozco murió en 1949), rechazaron las obras de Goeritz y a él como artista, lo calificaron de *simulador y carente de talento*. En una carta dirigida al rector de la UNAM, Nabor Carrillo en 1954, manifestaron abiertamente su rechazo al nombramiento que se le hizo a Goeritz como Museógrafo de la Universidad; estos renombrados artistas escribieron:

¹⁴ *Op. Cit.*; Manrique, p.24

¹⁵ *Idem.*

*Se trata de un simple simulador, carente en lo absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional. No es autor sino de imitaciones malísimas y débiles, o bien, de obras de artistas europeos o del arte prehistórico del periodo glacial y en ambos casos no realiza sino lamentables caricaturas de lo que toma como modelo para fabricar ‘arte’ de la más vil calida comercial ‘a la moda’ con el propósito de sorprender a los nuevos ricos aprendices de ‘snobs’, incapaces de distinguir la calidad de lo que adquieren o elogian. Individuo que representa, en suma, todo aquello que es contrario a la alta tradición y desarrollo del arte de México y su cultura nacional.*¹⁶

Goeritz contestó a este rechazo, diciendo que “*el arte, como cualquiera otra expresión del espíritu humano, no puede obedecer a un programa que hayan inventado unos cuantos líderes artísticos. Siempre vendrán unos hombres jóvenes que rompan con cualquiera tradición, aunque esto no les guste a los mayores.*”¹⁷

Este rotundo rechazo por parte de los muralistas, no era solamente hacia Goeritz, sino a toda esa nueva corriente de artistas independientes, que exigían a gritos un arte libre de ataduras políticas. Al parecer lo que más les molestaba a los *dictadores* del pincel, es que no hallaban en ésta nueva cualidad del arte, contacto alguno con la cultura y la tradición mexicanas que tanto les había costado construir con su iconografía revolucionaria.

Rufino Tamayo, a pesar de que es parte de la generación de la “vieja escuela”, es decir, la del muralismo, se le puede ubicar en una corriente renovadora que inyecta una dosis de originalidad la cual dio gran empuje al nuevo arte pictórico.

¹⁶ Revista *Arte Público*, No. 2, México, Noviembre 1954-Febrero 1955.

¹⁷ Periódico *Mañana*. México, D.F. Núm. 570. 31 de julio de 1954, p.p. 40-45.

Respecto a la escultura en México, durante la primera mitad del Siglo XX, fue una disciplina que se quedó al margen de otras artes de la vanguardia. *Esta ausencia de estudios sobre el desarrollo de la escultura se debe, en parte, a la fuerza creativa que se descubren en los contenidos pictóricos de la década de los años veinte.*¹⁸

La creación de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa fundada el 10 de marzo de 1927 y dirigida por el escultor Guillermo Ruiz, en donde se concentraron un número considerable de artistas (350 alumnos en su segundo año de existencia), permitió que se diera en México un cambio de actitud y una renovación escultórica. Lo cual significa que la escultura por fin pretendía “desechar los contactos europeos, y únicamente obedecer al deseo de engrandecimiento de nuestro más puro arte popular”.¹⁹

De esta escuela salió el escultor Oliverio Martínez, quien diseñó y construyó el conjunto escultórico que integra el Monumento a la Revolución. Otro discípulo de Guillermo Ruiz fue Luis Ortiz Monasterios quien trabajó temas que se apartaban de la tendencia nacionalista-indigenista, prefiriendo lo vanguardista.

Otros escultores como Pedro Coronel, Francisco Arturo Marín, Germán Cueto, iniciaron en esta época algunos intentos por innovar el lenguaje escultórico, llevándolo por los caminos de la abstracción. Ya para el año de 1949 “con la muerte de Orozco y la llegada de Mathías Goeritz, simbolizará el fin de una época para dar inicio a nuevas generaciones ya ajenas a los valores sociales o nacionalistas que sustentaron los artistas de estas generaciones.”²⁰

La arquitectura en México estaba en un aparente progreso hacia la modernidad. Al igual que en Norteamérica y Europa; el Estilo Interna-

18 Manrique, Jorge Alberto; *Tres décadas en la escultura 1920-1950*, En *Op. Cit.* Franco, p. 111.

19 Estas palabras las escribe Guillermo Ruiz en el *Boletín de la Universidad Nacional* de 1928, p.99. En *Op. Cit.*, Franco, p. 125.

20 *Op. Cit.* Manrique. En *Op. Cit.* Franco, p. 113.

cional era el que predominaba. Se hicieron casas habitación, hospitales, edificios para oficinas particulares y de gobierno, y se construyó Ciudad Universitaria.

Arquitectos como José Villagrán, Mario Pani, Enrique Yáñez, representan la corriente arquitectónica de la época. En otra línea se encuentra el Arquitecto Carlos Obregón Santacilia quien prefirió un estilo ecléctico en sus diseños, tendiendo hacia el clasicismo y el monumentalismo. También, en otro tono, Luis Barragán creó un estilo propio. Diseñó una arquitectura vernácula, pintoresca y de una geométrica pura de dibujo horizontal. Su propuesta logró equilibrar lo tradicional y lo moderno.

Hubo distintas opiniones en la comunidad de arquitectos acerca de *El Eco*. Algunos comentaron que había sido un “*criminal despilfarro en un país necesitado de escuelas y hospitales; que los mecenas dejaran de gastar el dinero en pendejadas y que los artistas debieran dedicarse a exaltar el paisaje y el hombre de México.*”²¹ En cambio otros veían en *El Eco* una nueva ruta arquitectónica. Hubo también gran entusiasmo y asombro por el moderno edificio: “*Recibimos en El Eco cartas de admiración entusiastas de todas partes. Muchas de las revistas más importantes de arte y de arquitectura, mexicanas y del extranjero, nos pidieron fotografías para publicar El Eco diciendo que este nuevo concepto sea algo único, en su género. Un artista como Henry Moore vino del aeropuerto directamente a ver El Eco, y se quedó maravillado, prometiendo en seguida su colaboración y cumpliendo su promesa más tarde. En muchas partes del mundo están gritando: ¡México tendrá un Museo ideal, un Museo vivo, como no existe en Francia ni en los Estados Unidos de Norteamérica, ni en ninguna parte! ¡Cientos, miles de gentes, mexicanas y extranjeras, han venido a ver esta obra...*”²²

21 Monteforte T., Mario *Conversaciones con Mathías Goeritz*, Editorial Siglo XXI: México 1993. p. 63.

22 *Mañana*. México, D.F. Núm. 570. 31 de julio de 1954. Págs. 40-45.

El Eco surge en una coyuntura histórica, tanto en México, con la presidencia de Miguel Alemán primer presidente de México no militar, y en el Mundo con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Todo apunta hacia una nueva dirección, unos dirigieron su mirada a la modernidad, otros al comunismo, otros al capitalismo. Goeritz la dirige hacia el ser humano y su relación con el entorno artístico y social.

El Eco es síntesis del arte que se ha creado desde las primeras civilizaciones. Encierra la voz de varias corrientes de vanguardia como el expresionismo alemán, el dadaísmo o el suprematismo. Reunió el trabajo de artistas que al igual que el creador de *El Eco* sentían la necesidad de un genuino cambio como reflejo de la situación espiritual del hombre. *El Eco* fue punto de encuentro y al mismo tiempo punto de partida del arte en México.

2.3. Descripción del pictograma

El Eco es un experimento, es una muestra de la capacidad creativa del artista que tiende a descubrir fenómenos que modifican y agregan una nueva experiencia en el ser humano, como fenómenos emocionales y de percepción por medio del espacio arquitectónico. También es un experimento en el sentido arquitectónico, por el modo en el que fue construido, sin planos arquitectónicos formales, Goeritz *in situ* modificando y aportando nuevas ideas en el momento mismo de construcción y por ser concebido desde una postura artística: “*La tendencia es el experimento honrado. Aquí vendrán Chagall, Miró, Henry Moore, todos los artistas, a hacer una gran locura. Deseo que el ser humano, con toda su sensibilidad, haga aquí lo que desee libremente*”²³.

²³ *Excélsior*. México, D.F. 23 de agosto de 1953. p.p 1 y 14. Archivo Mathias Goeritz, CENIDIAP.

Goeritz no había creado antes una obra arquitectónica, así que se dio a la tarea de edificar el museo únicamente con los medios y la asesoría que le brindaron los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera Marín²⁴.

El plano arquitectónico (técnica y profesionalmente hablando) fue creado hasta quedar totalmente construido el edificio y de hecho se hicieron los planos solamente para cubrir requisitos legales de construcción. El “plano” original fue un pictograma creado por Goeritz, en escala 1:1, en el año de 1952 (Figura 2 y 3): “... durante una estancia en Fortín de las Flores —comenta Goeritz— hice unos bocetos para un ‘Museo Imaginario’ o experimental que no existía aún ni en París, ni en Nueva York, ni en México.”²⁵ Este pictograma fue el punto de partida para concretar arquitectónicamente *El Eco* (figura 3 y figura 4).

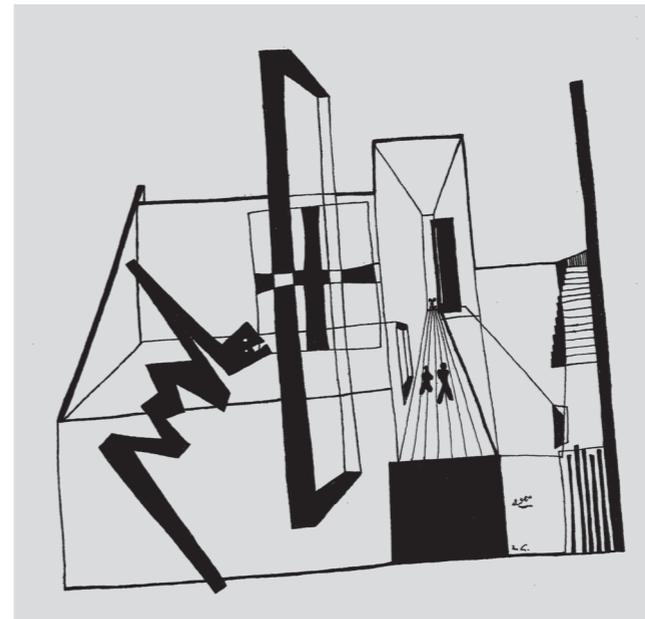


Figura 3.
Mathias Goeritz,
Pictograma de *El Eco*,
1952.

²⁴ *Op. Cit. Mañana* pp. 40-45.

²⁵ Gómez Mayorga, Mauricio. *Sobre la Libertad de Creación*, en *Arquitectura*. México, D.F. Sobretiro del núm. 45. Marzo de 1954. p.42. CENIDIAP.

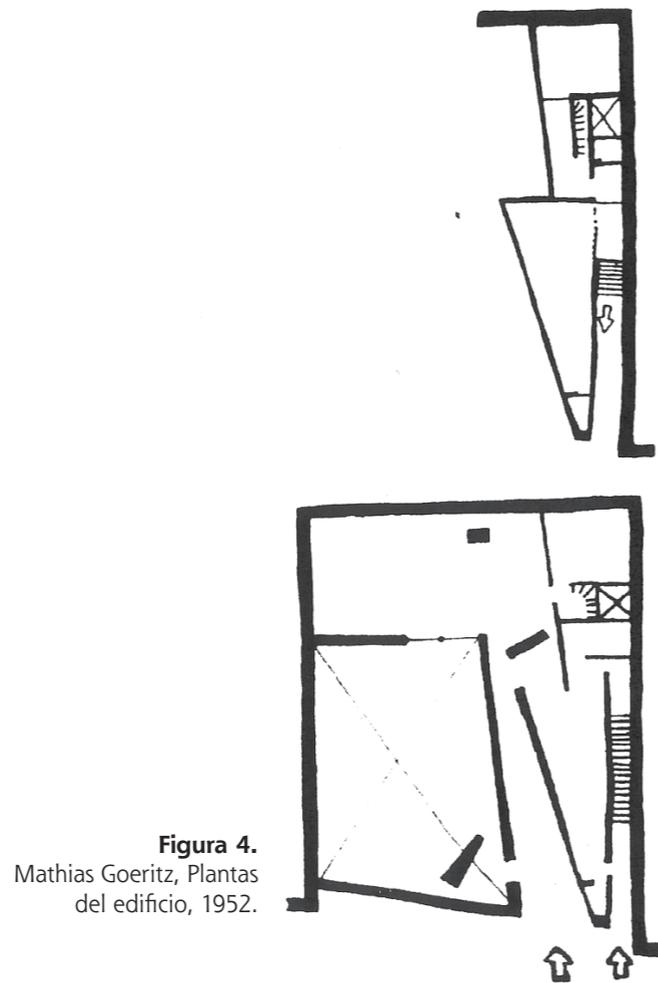


Figura 4.
Mathias Goeritz, Plantas
del edificio, 1952.

Goeritz compone el pictograma, muy parecido a los dibujos de los arquitectos expresionistas alemanes y futuristas italianos, proyectos nunca realizados²⁶ como los del arquitecto Sant'Elia, compuesto de formas geométricas puras: rectángulos, cuadrados y triángulos, trazados con líneas delgadas y finas en algunos de los lados y en otros trató de exaltar ciertos ángulos por medio de líneas gruesas y densas. El pictograma se puede dividir en tres partes o módulos.

²⁶ *Bitácora Arquitectura*, No. 5, Facultad de Arquitectura, UNAM: México mayo-septiembre 2005. p. 28. Artículo de la Dra. María Teresa de Alba.

En el primer módulo se representan tres elementos que son esenciales en El Eco: La Serpiente, La Torre y la Ventana. La Serpiente tiene un trazo zigzagueante de línea gruesa. Se puede ver la gravedad de la figura y su fuerte presencia en todo el dibujo. La Torre hecha con un rectángulo que sobresale por su gran verticalidad²⁷ y transparencia. Está superpuesta a un cuadrado dividido en cuatro partes que resaltan una cruz de línea gruesa. Este cuadrado, a su vez, está superpuesto en un rectángulo que delimita el fondo del dibujo, el cual está compuesto de un trazo de líneas suaves y delgadas. Goeritz resalta con el trazo grueso de color negro, estos tres elementos, tal vez con la intención de distinguir el carácter escultórico de estas obras, a diferencia de las demás figuras que se podrían identificar como elementos meramente arquitectónicos. Lo mismo ocurre con los otros dos módulos.

El segundo módulo está compuesto desde el primer plano, de un rectángulo de color negro del cual se desprenden ocho líneas proyectadas en punto de fuga, dando la impresión de movimiento y profundidad de espacio. En lo "profundo" de las líneas se encuentra un rectángulo dispuesto verticalmente y de color negro. Estos dos elementos son cuerpos geométricos puros que contrastan con otros tres elementos (ubicados también en el segundo módulo del pictograma) representados con formas irregulares o antropomórficas. Unas se ubican, en un segundo plano, y la otra, al fondo en un tercer plano, parecen reflejarse como en un espejo.

En el tercer módulo se representa una línea recta vertical que delimita el lado derecho el dibujo del pictograma. Se compone de rectán-

²⁷ Daniel Garza Usabiaga hace un análisis de la idea de verticalidad en Mathias Goeritz relacionándolo con el expresionismo alemán: "Dentro del contexto expresionista, estas construcciones remítan a la figura y a todo el simbolismo del cristal —relacionado con valores de pureza, orden e individualidad— e intentaban recuperar el complejo significado medieval del intento de unir en ellas el dominio de lo celestial y lo terrenal. El contexto expresionista también vincula el elemento de la torre con la experiencia de lo sublime." Véase la Revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXI, número 94, primavera 2009, p. 146.

gulos pequeños dispuestos horizontalmente uno sobre otro, que tratan de representar escalones y de un rectángulo vertical de líneas delgadas, relleno de cinco líneas verticales de grueso espesor y de color negro que representan barrotes de una puerta.

De todos estos elementos descritos, hay dos que contrastan con el conjunto de figuras: la serpiente y las formas antropomórficas. La primera tiene un lenguaje de ángulos agresivos que lo que hacen es exaltar la angulosidad del pictograma. Este elemento sugiere el caos. El segundo elemento, es decir, las figuras antropomórficas de formas redondeadas, le dan cierta fortaleza y monumentalidad al espacio que forman las figuras geométricas puras. La naturaleza y el hombre (la Vida) (la serpiente y las formas antropomórficas) contrastando y a la vez integrando un espacio diseñado con el contrapunto de los delgados y ligeros trazos del dibujo, y lo grueso y grave de lo pictórico.

Junto con el pictograma, el artista hizo dos croquis de las plantas de *El Eco*. La planta baja está delimitada por tres líneas gruesas que forman un rectángulo incompleto, la parte inferior no está cerrada con una línea continua, sino que está trazada con una diagonal ascendente la cual delimita el patio del museo y da hacia la fachada. Dicha línea forma parte de un trapecio hecho con trazos gruesos; este trapecio (casi un rectángulo), es la figura central del croquis y representa el espacio donde se ubicará el patio del museo; en dos de sus lados hay una discontinuidad en el trazo: en la parte superior, la línea se hace más delgada, y está ubicada en el lugar que se destinará para la ventana-puerta. Y la línea de lado derecho, hay un pequeño espacio vacío, el cual representa el sitio donde estará la ventana del pasillo, por donde se podrá ver la torre-muro en la que Goeritz incrustará su poema plástico. La torre-muro está representada dentro del croquis como un trapecio de ángulos muy cerrados pintado de color negro. Esta línea derecha del trapecio se integra al pa-

sillo como uno de sus límites (por el lado izquierdo); junto a dicha línea Goeritz dibujó dos más formando una “V” cortada en la punta, las cuales delimitan el pasillo y, al mismo tiempo, el espacio del bar. En la parte superior de la línea izquierda de la “V” se halla un rectángulo trazado de forma diagonal, pintado de color negro. Éste rectángulo representa al muro falso que se encuentra al final del pasillo de *El Eco*.

Debajo de la mitad de la línea que delimita la parte superior del croquis, Goeritz trazó un rectángulo (casi un cuadrado) de color negro, el cual está ubicado en el lugar donde se encontrará el *Torso*²⁸. Del lado derecho de esta línea que delimita la parte superior, hay una línea que descende hacia el vértice de la “V”. Esta línea delimita, junto con la línea opuesta a ésta, y que limita por el lado derecho el croquis, el área que representa la zona de donde se construirán las oficinas.

El segundo croquis, en el que se dibujó la planta alta del edificio, es similar a la parte de las oficinas y del bar, representados en el primer croquis. La diferencia es que, el dibujo en forma de “V” está cerrado en la parte superior y forma un triángulo del que sube, por la parte de en medio, una línea ligeramente diagonal, que delimita el área de las oficinas ubicadas en la planta superior. Este triángulo será el lugar donde estará la sala Daniel Mont.

En ambos croquis, Goeritz dibujó junto a la “V” y el triángulo, pequeños rectángulos consecutivos que prefiguran las únicas escaleras del edificio; en éstas Goeritz dibujó flechas: en el primer croquis, ubicadas fuera del perímetro del edificio, hay dos flechas que apuntan al interior del museo, una señalando el espacio de la puerta principal y del pasillo, y la otra marcando la ubicación de la puerta de servicio y la escalera. Ambas flechas advierten la ubicación de los accesos hacia el interior del edificio. En el segundo croquis, la flecha está dibujada den-

28 Mathias Goeritz; *Cuerpo*. Madera. México 1952, 57cm de alto

tro del contorno del edificio, debajo de las “escaleras” y señalando hacia el exterior del museo.

En el pictograma y en los croquis, Goeritz no sólo trazó los elementos arquitectónicos, como los muros y la estructura primaria del edificio, sino lo escultórico y la espacialidad del mismo: “... *todo un universo arquitectónico, el ideograma de un credo, la esencia de un saber espacial. En todos y cada uno de sus trazos se manifiestan contradicciones: erigir y delimitar, la persistencia de fuerzas de gravedad substanciales y el nerviosismo de energías inmatriciales, sujeción y aceleración, arraigo y trascendencia, hermetismo y apertura.*”²⁹

2.4. Descripción formal del Museo Experimental *El Eco*

*El Eco*³⁰ es un edificio creado con la intención de ser un museo donde habite el arte experimental, un lugar donde los artistas y la gente común se encuentren inmersos en un espacio que más allá de contener obras de arte las reúne en un mismo sitio para que se logre un encuentro entre todo lo que habita el espacio, y se afirme o niegue a los seres que están ahí. Cada cosa, forma o ser adquieren sentido en el espacio de *El Eco*.

Cuando vemos el pictograma y posteriormente conocemos y vivimos el edificio, podemos llegar a pensar en la línea delgadísima, pero abismal, que existe entre una idea esbozada en dos dimensiones y un espacio habitable de cuatro dimensiones. Esta idea es parte del pensamiento filosófico de Goeritz, respecto a la fe en la capacidad creativa del ser humano, la cual puede transformar una utopía en realidad concreta (figura 5).

29 Auer, Gerhard. *Mathias Goeritz, El Eco*, Bonn: Deutschen Forschungsgeimschaft, 1995, p. 23.

30 “El nombre de *El Eco* le fue dado por ser eco de las posibilidades artísticas actuales, y por ser resonancia contra los constantes ataques al arte moderno.” “Es decir, que se trata de un lugar de reflejo y rebote.” En *Op. Cit.*, Gómez Mayorga, CENIDIAP, p. 42.

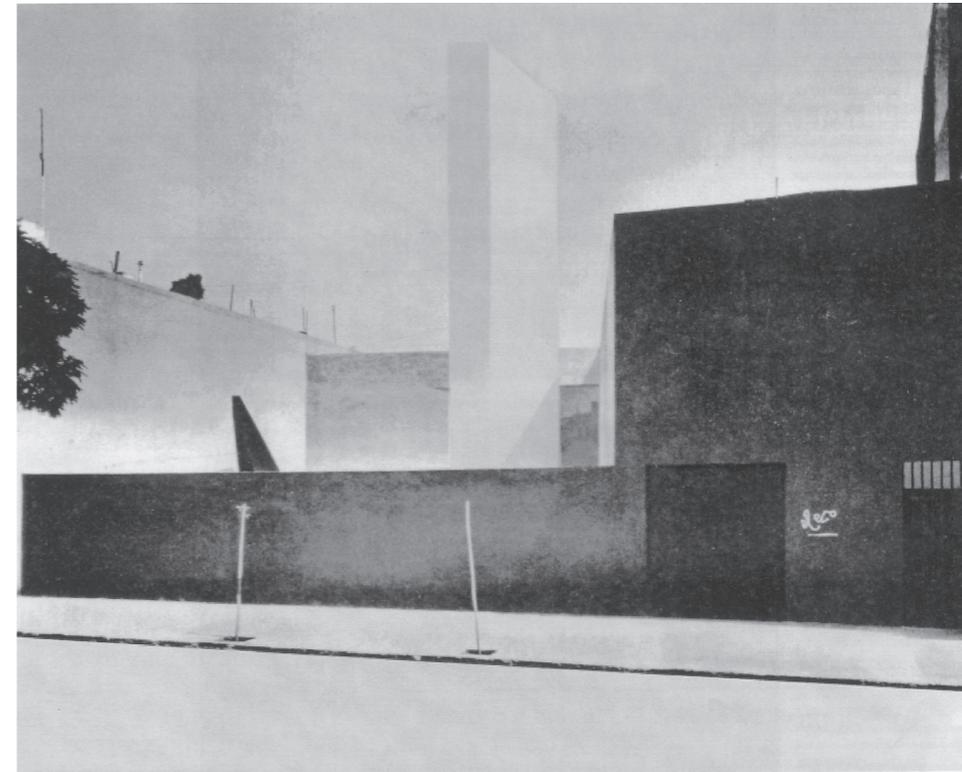


Figura 5. Fachada de *El Eco*. Foto de Marianne Gast, 1953.

Mathias Goeritz, como *nuevo prehistórico*, según su *Manifiesto de la Escuela de Altamira* (1949), nos muestra que *idea y materia están unidas*,³¹ pero sin prescindir del esfuerzo, el desprendimiento y el miedo implícito que alberga el artista-humano en el acto de creación: “*El acto de crear es el mismo: comienza con la intensidad de vivir, de pensar, sentir, desechar, escoger y con el temor de realizar algo lo menos distinto posible a lo que uno quiere hacer.*”³²

Para el desarrollo constructivo de *El Eco*, Goeritz se valió de la integración de voluntades como acto colectivo de creación (idea *dadaísta*

31 *Manifiesto de la Escuela de Altamira*. En Cuahonte L. (compiladora), UNAM 2007, p.26.

32 *Op. Cit.* M. Monteforte, p. 54.

de la cual se habló en el primer capítulo), expresado en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional: "Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona."*³³ La idea de *unidad* genera toda la actividad creativa de Goeritz en la construcción de *El Eco*.

El edificio se construyó en un terreno de forma rectangular de 530m²; tiene una orientación de sur (frente) a norte. La fachada la constituye un muro alto en forma rectangular casi cuadrada, que es donde se encuentra la puerta de entrada principal y la puerta de servicio de *El Eco*. El muro tiene un aplanado liso y está pintado de color negro mate.

La puerta principal tiene la misma forma que el muro de la fachada pero con distintas proporciones, aproximadamente 1/6 del tamaño del muro. Dicha puerta nos recuerda la herencia de la Bauhaus, diseñada con una figura geométrica rectangular, sin adornos. La puerta, de una sola pieza, es pesada y abre hacia el interior del edificio, sostenida por una bisagra larga, de forma tubular, y ubicada 50cm separada de la orilla de la puerta. Al abrirla, la parte de mayor volumen se integra al movimiento perceptual del pasillo y a la monumentalidad del muro que lo delimita. Y la parte que sobra de la puerta, se integra a la fachada, exhibiendo el canto que forma una línea gruesa, alta y rectangular.

La puerta principal, también tiene similitud con el muro falso de color negro que está al final del pasillo, es decir, ambos se transforman en esculturas. La puerta como una escultura móvil, intermitente, pesada y formada con la monumentalidad del metal, se convierte en una prefiguración del muro negro.

Junto a la puerta hay una inscripción de hierro sobrepuesta al muro, a manera de sello metálico, que dice "*El Eco*" y bajo las letras hay una línea del mismo material que subraya el texto. La caligrafía pareciera estar hecha a mano y resalta el uso de minúsculas. Con esta escri-

³³ *Op. Cit.* Leonor Cuahonte, p. 29.

ra tridimensional, a manera de "título" de un gran poema plástico, ("el eco"), da comienzo un recorrido único hacia el interior del edificio.

Así como la puerta-escultura-móvil nos advierte la presencia de "algo" que espejea con ella, la escritura escultórica empotrada en el muro de la fachada, también nos advierte la presencia de un eco de la fuerza creativa con la que fue diseñada. Y efectivamente, al cruzar la puerta principal, se encuentra una ventana por la que se puede apreciar el "poema plástico" inserto en la gran torre-muro amarilla, sirviendo como mediador el cristal de la misma ventana, el cual le da un místico silencio cristalino al mensaje del poema visual. Hablaremos de éste un poco más adelante.

Ahora bien, en continuidad al muro de la fachada, a la misma altura que la puerta de la entrada principal y la de servicio, se extiende una barda de aproximadamente 12m. de largo por 2m. de alto. Existe una armonía en la textura, en el color y en las líneas que forman la fachada completa.

De la barda sobresale un muro rectangular que rebasa la altura de la fachada, dicho muro se encuentra detrás de la barda que da a la calle, tiene una altura aproximada de 15m., pintado de color amarillo. La cara exterior del muro alto está orientada aproximadamente a 45° del muro de la fachada, los ángulos de ambos muros no son iguales. El muro que está detrás de la barda está "girado" y no guarda con ninguna de las formas del exterior paralelo alguno, sin embargo, las líneas que los forman son rectas en ángulos de 90°, con un mismo estilo en la forma de las líneas.

Originalmente, desde la calle se podía apreciar una forma puntiaguda que era parte de la Serpiente de *El Eco*. Con la Serpiente de *El Eco* Goeritz muestra la gran influencia que tiene de la arquitectura prehispánica y del arte popular mexicano. La primera se refleja en el uso repetitivo de formas triangulares; se puede llegar a relacionar a la Serpiente con los escalones de una pirámide de Teotihuacan, o con el relieve de la pirá-

mide de la Serpiente Emplumada de Xochicalco. La segunda influencia proviene del arte popular mexicano, del cual se percibe la fuerza del arte precolombino que muy probablemente Goeritz percibió en las pequeñas piezas de diseño popular que se usan en las fiestas religiosas de los mexicanos. La Serpiente de *El Eco* tiene también esta raíz, y lo confirma una cita que hace Juan Coronel Rivera de una entrevista que le hizo Fernando González Gortázar a Enrique Nanfarrete:

“Tenía Mathias una culebra de esas que se compran el día de los muertos, de carrizo, con esa boca, en su casa. La primera vez que fuimos allí, la compró, y la tenía en su casa dándole vueltas...’ y comenta cómo de aquella pieza de la escultura popular salieron los primeros modelos hechos en Guadalajara para su serie *Serpiente* durante los años 1952-1953.”³⁴

Es el inicio del minimalismo (figura 6).

Estas dos esculturas, la Serpiente y el muro alto de color amarillo (torre amarilla), se encontraban en el patio del museo, hoy únicamente se puede ver como parte de la fachada el muro alto, siendo éste la figura más alta del edificio. Respecto al tamaño “grande” de esta escultura ubicada en el patio, Goeritz cree que “*las obras muy grandes tienen siempre una intención y un resultado cósmicos; articulan una relación entre la tierra y el resto del universo.*”³⁵

Cruzando la puerta de la entrada se encuentra un pasillo largo delimitado por dos paredes altas que se van cerrando angularmente hacia el fondo del edificio y se va haciendo más angosto conforme el recorrido. La delimitación de las paredes altas y la forma progresivamente

³⁴ Coronel Rivera, Juan; *De la prohibición al patriotismo: La escultura popular en los siglos XIX y XX*. En *Op. Cit.* Franco, p. 80.

³⁵ *Op. Cit.* Monteforte, p.108,

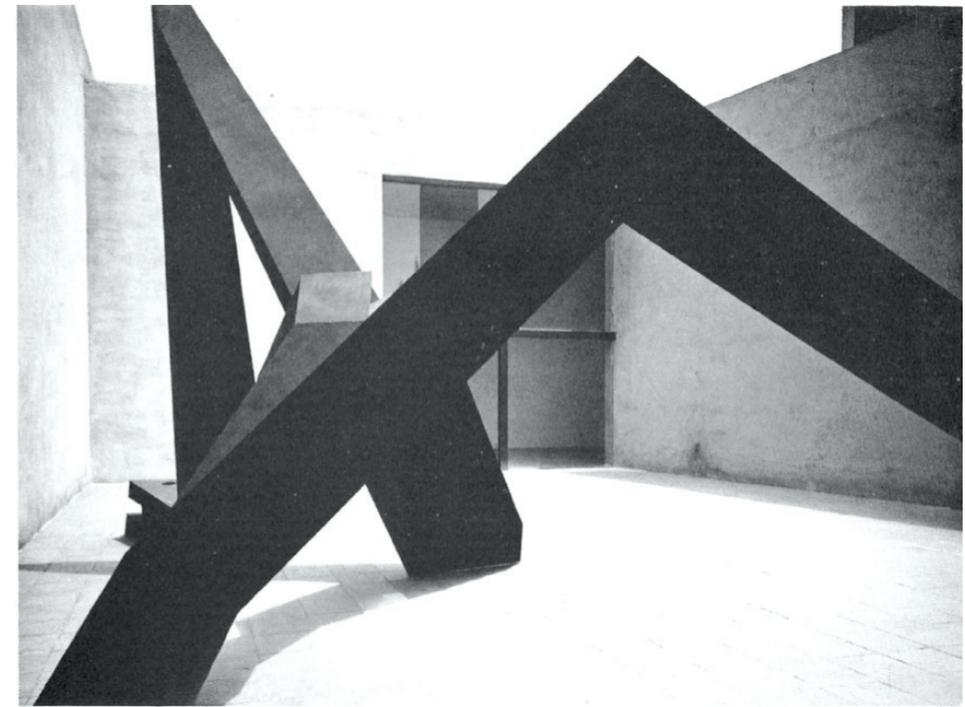


Figura 6. Serpiente del *El Eco*. Foto de Armando Salas Portugal, 1953.

angosta del pasillo sugieren un recorrido misterioso, dan la impresión de estar en una tumba egipcia o en algún pasillo que conduce a un lugar sagrado y místico.

Este recorrido por el pasillo tiene impacto en la experiencia vivencial de quien lo transita; los sentidos del cuerpo se agudizan en la medida en la que se penetra hacia el interior del edificio. Goeritz juega con la temperatura del espacio y por lo tanto del cuerpo humano, ya que cuando se entra a *El Eco* el cuerpo tiene una temperatura “ambiental” ya que este viene de la calle, y en la medida que uno avanza, por la estrechez de los muros ciegos, la temperatura disminuye. Es así que mientras el cuerpo humano avanza por la estrechez del pasillo, va transformando su temperatura de caliente a frío, mientras el pasillo se reduce el cuerpo

se contrae al mismo tiempo, lo que resulta en una sensación de unidad total entre cuerpo y espacio arquitectónico.

En el piso, cada tabla de duela del pasillo tiene un corte angular que colabora junto a los demás elementos del pasadizo (luz tenue, muros elevados y angostos, el sonido silencioso de los pasos) con el efecto completo de hacer de este recorrido inicial una experiencia en el caminar, un experimento del andar, en el cual el ser humano se vuelve conciente de los efectos que produce su cuerpo en el espacio en el que se encuentra.

El pasillo y el espacio delimitado por las paredes se van haciendo más angostos en la medida que uno avanza hacia la pared del salón principal del museo. Se puede decir que el pasillo no es tal, sino por el efecto visual y perceptual, logra transformarse en un camino. Podemos decir que el pasillo de *El Eco* es un camino que conduce a una forma, a un muro blanco, a un infinito, al arte y a la nada. La infinitud de su recorrido nos transporta a un lugar primitivo, prístino, donde no hay un horizonte definido, donde todo comienza y todo acaba; no se sabe si por el camino-pasillo que uno recorre en *El Eco* uno regresa de un lugar o se dirige hacia un lugar, no hay punto de referencia, no hay ida, no hay vuelta, sencillamente el camino se presenta ante uno, nos invita a recorrerlo en estado de alerta, el pasillo nos dice que tenemos que estar muy despiertos para enfrentar lo que se halla a continuación.

La experiencia corporal es importante, ya que el cuerpo no es un objeto ajeno a la unidad del conjunto, a pesar de la oposición de las formas que existen entre el cuerpo humano (forma redondeadas y con cierto orden simétrico), y los elementos que conforman el museo (formas angulosas y asimétricas). La materialidad del cuerpo se disuelve para integrarse en el espacio del edificio, en la medida en la que los sentidos se impregnan de la monumentalidad de los muros y de los elementos concretos que lo componen, junto a la mística profundidad y vitalidad del espacio (figura 7).



Figura 7.
Pasillo de *El Eco*.
Foto de Armando
Salas Portugal, 1953.

La pared que delimita el pasillo de lado derecho va aumentando en grosor en la medida que se recorre el pasillo hacia el interior del edificio. Al final esta pared, aparece un muro falso, que no tiene contacto con el techo, simplemente está ahí, como si hubiera aparecido del fondo de la Tierra.

Es un muro grueso, rectangular, de color negro, es en sí una escultura de concreto. El muro negro monolítico, que se abre como si fuera una puerta que nos conduce a otros universos, tiene una fuerza única en el espacio del museo porque es parte de la arquitectura y es una obra de arte en sí misma. Delimita un espacio entre la parte del bar y la parte del salón principal, sin embargo, por sus características (alto, oscuro y

misterioso) parece un espacio abierto, una puerta que conduce a otro lugar físico o de consciencia. El color negro le da profundidad y misterio, el lugar que ocupa en el espacio es inesperado. Al verlo ahí, como flotando, una llega a confrontarse con el espacio, ya que después de caminar por el pasillo y encontrarse con este muro, llega una confusión que nos conduce a cuestionarnos: ¿hacia dónde?

El muro negro como puerta abierta hacia mundos desconocidos nos invita a preguntarnos por el sentido de nuestros pasos, por el sentido de las cosas y del espacio. Este muro es una pregunta materializada, pregunta primitiva que el ser humano se ha hecho desde que tiene conciencia de sí y de su entorno (es muy probable que el hombre de Altamira se la haya preguntado) ¿dónde estoy?^{36*}

El muro negro abre una puerta al estado existencial de quien lo recorre, porque no sólo se pregunta por el espacio físico también por el estado de su existencia.

Saber dónde se ubica uno en el espacio y en el tiempo le da sentido al ser, por el contrario, no saberlo causa incertidumbre, ésta se traduce en una necesidad primitiva de búsqueda de algo estable, que contenga una fuerza que va más allá de lo material, es decir, de lo emocional y espiritual.

Cuando lo material es eliminado o despejado como fuente de estabilidad emocional, es cuando el ser humano y el espacio se comunican entre sí: “*Lo que designa la palabra espacio (en alemán Raum, Rum) lo revela su significado antiguo. Raum significa un lugar despejado o liberado para el asentamiento y el alojamiento. Un espacio es algo para lo que se ha hecho sitio, algo despejado y libre, en concreto dentro de unos límites... Un límite no es aquello en lo que algo se detiene, sino que —como reconocían*

36 * El cuestionamiento ¿dónde estoy? relaciona al ser del hombre con la dimensión espacio-tiempo.

*los griegos— el límite es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia.*³⁷ La presencia del muro negro falso, nos revela la vulnerabilidad de lo material, y nos hace voltear hacia la profundidad de lo inmaterial (espiritual) en la búsqueda de una emoción que llene nuestra existencia, y lo que lo llena, dentro de *El Eco*, es el espacio arquitectónico.

Mathías Goeritz, como filósofo-artista, diseñó un museo que estimula la creación de sensaciones en el ser humano, y lo que es más importante, afina la sensibilidad humana en el existir. Esto no quiere decir que sea una experiencia liminal, o sea, que la experiencia humana se limite únicamente a lo que se puede percibir concientemente. Más bien busca crear experimentalmente nuevas *emociones psíquicas al hombre.*³⁸

El Eco es una arquitectura-escultura del vacío, quien está dentro siente la necesidad de crear formas que pueblen el espacio, y las únicas que pueden cohabitar el mismo espacio son las creadas por el mismo sujeto que se encuentra en el vacío de *El Eco*. En estas formas autocreadas (no materiales sino espirituales o poéticas) es donde radica la fuerza que le brinda ubicación, estabilidad emocional y certidumbre al sujeto presente en el espacio del museo, logrando independencia de lo material, este es el gran logro de la arquitectura diseñada por Goeritz, es decir, que los mismos elementos materiales que delimitan y forman el espacio arquitectónico, se liberan, creando en el sujeto la necesidad de situarse libre en el vacío del espacio arquitectónico de *El Eco*.

Esto sucede por la forma que poseen, por la orientación y ubicación en el espacio, por la textura y las dimensiones, y por el color que muestran. La presencia de las formas geométricas puras, llevan al sujeto a inventar el sentido de cada una pero dentro de su propio contexto existencial, y es así que por medio de este proceso de ubicación espacio-

37 Heidegger, Martin; *Construir, habitar y pensar*, 1954.

38 *Op. Cit.* L. Cuahonte, p.29.

temporal-existencial, el hombre llega a crear una emoción única con el espacio ya que éste le da sentido creativo a su *estar ahí*, es decir, a su existencia. Esta experiencia se logra a lo largo de todo el recorrido, desde la entrada hasta el patio el cual “*era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada.*”³⁹

El salón de exposiciones de *El Eco* abarca un espacio transversal al pasillo, al bar y al patio del museo. Es el punto donde convergen los recorridos espaciales del edificio: el pasillo de la entrada, la estancia del bar y la luz del patio del museo; es en suma, un punto de encuentro. Originalmente se encontraban *Los Judas*⁴⁰, mural “grisaille”⁴¹ creado por el escultor inglés Henry Moore, en el muro más grande del salón principal:

Los Judas de Moore, creados con la ayuda del pintor mexicano Alfonso Soto Soria inspirados en los Judas Populares Mexicanos de la Colección de Diego Rivera.⁴² Es interesante la manera en la que se integra el eco del movimiento muralista mexicano dentro del espacio del Museo Experimental por medio de un artista moderno que tiende creativamente a lo esencial-abstracto de las formas⁴³. *Henry Moore, escuchando esta vez las sugerencias de los Judas, de los juguetes que tuercen de risa las muecas de la muerte, y –en bloque, como si fueran pirámides- de todo el instinto decorativo de las estilizaciones populares; en uno de los muros gigantes de El*

39 *Op. Cit.* Cuahonte, p. 29.

40 Rufino Tamayo fue el artista en quien Goeritz pensó originalmente para hacer el mural del salón principal de *El Eco*; Goeritz menciona al respecto: “Este mural implicó la realización de varios proyectos. Los pintores Rufino Tamayo, Alfonso Soria, Jesús Reyes Ferreira, y yo mismo, hicimos proyectos. Decidí aceptar el de Tamayo, pero nos ha faltado dinero para ejecutarlo... Acepté el mural de Moore tan sólo provisionalmente, hasta que contásemos con el dinero para realizar la ya proyectada obra de Tamayo.” (Op. Cit. Gómez Mayorga, p. 42).

41 Del francés que significa tono gris o grises; técnica de pintura que se realiza con diferentes tonos de gris, blanco y negro, que imita relieves escultóricos o recrea espacios arquitectónicos. Definición tomada del libro Zúñiga, Ariel; *Emilio Amero: Un modernista Liminal*, Albedrío: México 2008, p. 93.

42 *Mañana*. México, D.F. Núm. 570. 31 de julio de 1954. Págs. 40-45. CENIDIAP

43 Así como con la figura del Chac Mool que transformó en esencia escultórica con sus *Figuras Recclinadas* (1951), Henry Moore hizo lo mismo con los judas mexicanos, pero esta vez traduciendo la esencia en dibujos, caricaturizando el humor y el drama de la tradición de la muerte mexicana.

*Eco, decimos, Henry Moore, máxima representación de la estatuaria contemporánea, ha trazado, en grises, una expresión señera de mexicanidad, obra magna de decoración mural.*⁴⁴

La creación de un bar en *El Eco* era desde un comienzo parte del proyecto arquitectónico. Esta idea, además de tener un fin económico, se asemeja al espacio artístico del *Cabaret Voltaire*, haciendo eco de los dadaístas.

El bar se encuentra detrás del muro que delimita el pasillo por el lado derecho. En la pared ubicada frente a la barra del bar, el artista Carlos Mérida hizo un mural escultórico usando formas geométricas triangulares, evocando la angulosidad del mismo espacio del bar, y del edificio en general. La obra de Mérida es un mural escultórico porque —en palabras de Goeritz— “una parte del cual está en la hoja de una puerta, lo que representa una novedad como concepto de integración plástica.”⁴⁵ En el muro de la barra del bar, había “una colección de grabados originales de Orozco, Picasso, Chagall, Heckel, Ferrant, Klee y Arp, es decir, los papás de los distintos “ismos” del Siglo XX, en materia de pintura.”⁴⁶ Podemos decir, que el bar era una pequeña galería de arte, donde se podía experimentar un ambiente íntimo y acogedor, un espacio que bien se podía prestar al diálogo e intercambio de ideas acerca del arte entre los visitantes. El bar, es pues, otro punto de encuentro dentro del espacio arquitectónico de *El Eco*.

Dentro del espacio del salón principal, pero haciendo contacto visual con el visitante desde la entrada, al final del pasillo de *El Eco*, se encontraba un *Torso* (1952) de madera de 57 cm de altura. Esta es la única escultura que no tiene angulosidades cerradas ni agresivas, es más bien, de forma antropomórfica. Bien nos puede recordar el trabajo escultórico

44 Santiago, Julio; “El mexicanismo de Henry Moore”, en *Excelsior*. México. D.F. 18 de abril de 1954. Archivo Mathias Goeritz, CENIDIAP.

45 *Op. Cit.*, Gómez Mayorga, CENIDIAP, p. 42.

46 *Op. Cit. Mañana*, núm. 570., P. 40-45, CENIDIAP.

Figura 8. Mathias Goeritz,
Torso, 1952.



del dadaísta Hans Harp, que con formas redondeadas que exaltan el movimiento, hace que el material exprese al máximo su organicidad interna como la textura natural de la que está conformado. El *Torso* de madera de Goeritz, también nos recuerda la solidez escultórica de Henry Moore, las cuales muestran el origen esencial del vínculo entre la forma y la materia.

Ahora bien, el salón está delimitado por la pared de las oficinas, por el muro falso de color negro, por la pared-ventana del patio de *El Eco* y por la pared que está ubicada del lado izquierdo del edificio la cual delimita la construcción. El salón principal de exposiciones es un lugar, como ya apunté arriba, de encuentro con el arte y con el espacio arquitectónico.

Las paredes altas nos dan la impresión de estar en un templo, donde la voz emite su propia voz al chocar con las paredes, la luz asciende lentamente hasta lo más alto del salón, entrando por la gran ventana del patio que divide la luz en un cuadrante que proyecta una cruz la cual se desliza por el suelo del salón según el recorrido que hace la luz solar. El silencio se integra en todo el espacio como parte fundamental de éste. Desde el salón, a través de la gran ventana-puerta, se puede ver al fondo del patio una gran columna amarilla que rebasa la altura del cuerpo del edificio, es la construcción más alta, hecha de concreto, de una textura rugosa.

El patio se vuelve de manera discreta, parte del salón por la generosa transparencia del vidrio, se puede decir que el patio es una extensión del salón.

Hasta aquí, hemos descrito la fachada, el pasillo, el bar y el salón principal del edificio. Ahora haremos la descripción del espacio donde culmina el recorrido: El patio de *El Eco*.

El patio es la superficie más extensa de todo el edificio, su techo es el cielo. Según Goeritz “*debe servir... para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa...*”⁴⁷

Originalmente se encontraba en el patio la Serpiente y el muro alto de color amarillo. Ahora solamente se encuentra el muro alto, ya que la escultura de la Serpiente fue trasladada al Museo de Arte Moderno (MAM) cuando *El Eco* fue transformado en un teatro y centro cultural llamado Foro Isabelino, del cual hablaremos en el siguiente capítulo.

Se puede decir que el patio de *El Eco* es la parte “positiva” del espacio arquitectónico, ya que el total de su área corresponde a la parte techada o su parte “negativa”, es decir, que en el patio podría haber el pasillo, el bar y el salón principal del edificio. Esto es importante respecto al manejo de luz y sombras que predominan en el museo, y este equilibrio de espacios le da al museo un estado de homeóstasis o equilibrio arquitectónico. Esta idea se puede relacionar con el concepto de “eterealización” de la arquitectura, término usado, según Nikolaus Pevsner, por Octavio Mirbeau en 1889, que posteriormente retoma Frank Lloyd Wright en 1901, con lo cual se refería a la unidad entre el espacio interior del edificio y el espacio exterior que lo circunda.⁴⁸ Quizá sea por este detalle que al edificio se le siente como un templo, porque está en armonía

⁴⁷ *Op. Cit.* Cuahonte, p. 29.

⁴⁸ Pevsner, Nikolaus; *Pioneros del Diseño Moderno*, 4ª edición en español, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2003, p. 182.

consigo mismo y con el universo que le rodea y en el que está inserto, la misma armonía que es reflejada en quien vive y recorre el edificio, lo que da como resultado una experiencia espacial de emociones espirituales en el hombre, una de las “funciones” del museo experimental creado por Goeritz.

En el muro alto de color amarillo hay un “poema plástico” creado por Goeritz, es una escultura insertada en el muro a manera de oración. Este poema se puede ver desde la ventana que da al pasillo de la entrada o también, rodeando al muro desde el patio se pueden apreciar las “letras” del poema o la oración plástica. De hecho, todo el recorrido del edificio comienza con esta inscripción hecha de una caligrafía nueva o primitiva. A las letras se les puede comparar con el alfabeto hebreo o con la escritura cuneiforme pero no lo son. La importancia de este poema plástico es que no tiene referencia histórica, al igual que los elementos que componen el edificio, es única, su origen proviene de la fuerza creativa del artista, es su expresión plástica, sin embargo, al verla nos recuerda una antigua o lejana escritura, no se sabe si es del pasado o del futuro, pero nos es familiar. Justo esa conexión con las formas y el ritmo con que están plasmadas nos conducen a un reconocimiento interior, metafísico, de las letras y el mensaje que llevan consigo. Este poema plástico da comienzo a otro gran poema concreto que es precisamente *El Eco* en su totalidad.

3. Capítulo III

El núcleo de esta tesina es hacer una revisión cronológica de los estudios historiográficos escritos en México durante la segunda mitad del siglo XX (1953-1997), que tratan el tema del espacio arquitectónico de *El Eco*.

No significa que no se haya escrito nada acerca del espacio arquitectónico de *El Eco* en otros países. Se han aproximado al estudio del espacio arquitectónico, por ejemplo, el francés Michel Seuphor (1959), o el alemán Gerard Auer (1991, ver anexo). La razón por la que decidimos circunscribir este estudio únicamente a lo que se ha escrito en México, obedece a que consideramos que es significativo rastrear la manera en la que se ha estudiado la idea o concepto de espacio arquitectónico en la historiografía mexicana, y por cuestión de tiempo y espacio, hemos delimitamos dicho estudio a *El Eco*.

¿Por qué el espacio en específico? Basándonos en las mismas palabras del artista, quien menciona que “la relación entre arquitectura y escultura es un tema que me ha preocupado desde 1952”,¹ la propuesta

¹ Sin título *Aujourd'hui art et architecture*, núm. 53, Boulogne, mayo-junio de 1966, p. 97 (Texto Original publicado en francés. Traducción al castellano de María Leonor Cuahonte Rodríguez). En Cuahonte, *El Eco de Matías Goeritz*, UNAM, 2007, p. 77.

artística escultórico-arquitectónica de Mathias Goeritz tiene que ver con la manera en la que se relaciona con el espacio².

Al saber de qué manera se ha entendido e historiografiado el espacio arquitectónico de *El eco* podemos conocer una parte del trabajo artístico más importante de Goeritz, y al mismo tiempo podemos aproximarnos a un concepto o idea de espacio que se ha tenido en la segunda mitad del siglo XX y que han dado a conocer los historiadores del arte en México. Parte de este trabajo es aportar una semilla para una historia de la idea de espacio arquitectónico en México.

Se ha hecho de forma implícita una historia del espacio arquitectónico en México a través de estudios que muestran distintas creaciones arquitectónicas y urbanísticas realizadas en terreno mexicano. Pero una historia concreta del desarrollo y entendimiento acerca del espacio en México no se ha escrito. Una de las intenciones de esta tesis es señalar la importancia y trascendencia que tendría el desarrollo de estudios historiográficos acerca del concepto de espacio arquitectónico y escultórico en México.

3.1. Historiografía del espacio arquitectónico

La manera en la que vamos abordar nuestro análisis historiográfico del espacio arquitectónico de *El Eco* será de forma cronológica, la cual va de 1953, que es cuando se publicó el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* escrito por Mathias Goeritz, hasta 1997, año en el que fueron publicados los textos del *Seminario Mathias Goeritz* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y otros ensayos publicados en el *Catálogo de la Exposición* titulada *Los ecos de Mathias Goeritz* montada en el Antiguo

² De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, Editorial Gustavo Gili, 2ª edición, Barcelona, 2006, p. 203.

Colegio de San Ildelfonso en el mismo año. En estas publicaciones de 1997 se presentaron trabajos de distintos académicos en torno a la obra artística de Goeritz en la que destacaremos únicamente los ensayos que hacen referencia al espacio arquitectónico de *El eco*.

En primer lugar, analizaremos el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, que es el primero, cronológicamente, de los documentos que hace referencia al espacio arquitectónico de *El eco* que consecutivamente tejimos junto al ensayo del Arq. Mauricio Gómez Mayorga fechado en 1954, y que hace referencia explícita al mismo *Manifiesto*. Posteriormente, haremos una revisión al texto de Max Cetto *Arquitectura moderna en México* publicado en 1961; después nos aproximaremos al libro escrito por Olivia Zúñiga titulado *Mathias Goeritz* de 1963, y de la misma fecha estudiaremos la obra de Israel Katzman *La arquitectura contemporánea mexicana* (1963), quien no hace un análisis explícito de *El eco*, pero menciona que durante la última década del siglo XIX y la primera mitad del XX no se encuentra escrita la palabra “espacio” en los escritos sobre arquitectura. Este dato es trascendental ya que Katzman nos advierte de esta grave laguna en el conocimiento del espacio en México.

Posteriormente veremos lo que menciona Ida Rodríguez Prampolini en su libro *El arte contemporáneo: esplendor y agonía* (1964) acerca de *El Eco* y de qué manera lo relaciona al conjunto de la creación del arte en México. Después haremos un salto cronológico para hablar de la obra de Frederico Morais escrita en 1982 titulada *Mathias Goeritz*.

Es importante señalar que en la década de los años 70 no existe una publicación bibliográfica que haga referencia al espacio arquitectónico de *El eco*. Tal vez esto se deba a que en agosto de 1968, se asentaron en el edificio estudiantes de arte dramático quienes lo usaron como *Foro Isabelino*, por ser un escenario abierto, en el cual se presentaban varias representaciones teatrales de carácter experimental; dicho foro era una

dependencia del Departamento de Teatro de la UNAM.³ Poco tiempo después, en enero de 1973, *El eco* fue tomado por la Organización Político-Cultural denominada CLETA, que se caracterizan por ser activistas políticos con ideas de corte anarquista-socialista.⁴

La toma de *El Eco*, trajo como consecuencia la deformación radical del espacio arquitectónico, en el cual, a manera de ejemplo, se colocó un techo de lámina y asientos para el patio interior del edificio⁵. Esa es una importante razón por la cual suponemos, no se escribió nada acerca del espacio arquitectónico de *El eco* durante la década del 70.

Ahora bien, después de los textos arriba mencionados trataremos los ensayos del *Seminario Mathias Goeritz* coordinado por Ida Rodríguez y Ferruccio Asta; empezando por el trabajo hecho por Enrique X. de Anda titulado “La arquitectura emocional”, y como parte de los ensayos que componen el *Catálogo de la Exposición Los ecos de Mathias Goeritz* analizaremos el ensayo que realizó Natalia Carriazo bajo el título “El eco: una ecuación del movimiento”, ambos textos de 1997.

Los textos que trataremos proyectan, por una parte, una visión implícita del concepto de espacio arquitectónico, es decir, que los autores no exponen una idea concreta de lo que entienden por éste, simplemente la suponen, y por otra, una idea clara del espacio arquitectónico de *El Eco*, la cual se expresa hasta el final del siglo XX, en casi cincuenta años de historiografía mexicana.

3 Magaña Esquivel, Antonio; *Imagen y realidad del teatro mexicano*, INBA, México 2000, p. 592.

4 Información extraída de la página oficial de OPC-CLETA: <http://www.cleta.org/>

5 En 2005 la UNAM reabrió *El eco* bajo el diseño original de Mathias Goeritz. Los arquitectos responsables de la restauración del edificio fueron Felipe Leal y Victor Jiménez. (Ver *Gaceta UNAM*, 8 de septiembre 2005 pp. 13-16). Actualmente *El eco* es un espacio museográfico que sirve de plataforma y encuentro de diversas expresiones artísticas contemporáneas.

3.2. Manifiesto de la Arquitectura Emocional

La primera obra que habla del espacio arquitectónico de *El eco* es el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* dada a conocer por el propio Mathias Goeritz en la inauguración de *El Eco* en el año de 1953, pero fue publicada hasta 1954.⁶ En dicho texto el artista habla del espacio como algo con lo que se puede experimentar: “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.”

Este concepto del espacio con el que implícitamente juega Goeritz, como algo con lo que se puede manipular, o que tiene una gran plasticidad, se relaciona con el concepto que tiene acerca del ser humano moderno. En el mismo manifiesto, dice: “... la arquitectura es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo.” Si para Goeritz la arquitectura es la materialización del espíritu del hombre, entonces, la manera en la que él conceptualiza el espacio arquitectónico, como “algo” con lo que se puede experimentar por sus cualidades plásticas, habla de la capacidad del espíritu humano de transformarse y contorsionarse como le plazca. Goeritz relaciona directamente el concepto de espacio arquitectónico con las emociones y el espíritu humano. Este concepto del espacio es antropomorfo, donde el cuerpo es metafóricamente comparado como los límites formales del edificio y el espíritu como el espacio arquitectónico que lo contiene, siendo éste la esencia del mismo.

Más adelante Goeritz menciona que la racionalidad del funcionalismo aplasta al espíritu humano, lo cual trae como consecuencia que el hombre “... tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios materiales una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción.”

6 “... el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* no será publicado sino hasta marzo de 1954 en el artículo de Mathias Goeritz: ‘Arquitectura emocional: El Eco’, *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 1, Guadalajara, 1954, s.p.” En *Op. Cit.* L. Cuahonte, 2007, p. 27.

La idea de una arquitectura creada con el fin de brindar a la comunidad algo más que funcionalidad, fue propuesto por Giedion en “Nueve puntos sobre la monumentalidad”, escrito en 1943 en colaboración con Fernand Léger y José Luis Sert; el punto número 7 dice: “La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva proporcionen algo más que una simple satisfacción funcional.”⁷

La manera en la que el artista resuelve este problema arquitectónico-espiritual es por medio de la monumentalidad del espacio que está concebido a una escala “... fuera de la ‘medida humana’...”. Para lograr una “emoción verdadera” en el ser humano, era necesario, según el artista, crear un “espacio arquitectónico como elemento escultórico grande...”. Goeritz dejó claro que el espacio arquitectónico lo proyectó como si se tratara de una escultura donde el espacio y las formas materiales que la componen juegan un papel complementario y unitario a la vez. Es muy probable que esta idea de unidad, Goertiz la haya aprendido del maestro Moholy-Nagy quien menciona en *La nueva visión* lo siguiente:

Toda arquitectura –y tanto sus partes funcionales como su articulación espacial- deber ser concebida como unidad. Sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, que podrá ser técnicamente factible, pero nunca brindará la emocionante experiencia del espacio articulado.⁸

Moholy-Nagy entiende por “partes funcionales” a las estructuras materiales que sostienen y justifican el programa del edificio. En el caso de *El Eco* esta estructura la forman las “esculturas” del edificio, las cuales el artista las articula en función del espacio, de tal manera que en unidad logren su función, que es causar emociones

⁷ *Op. Cit.* Frampton, K., Barcelona, 1998, pp. 224-225.

⁸ Moholy-Nagy, Laszlo, *La nueva visión y reseña de un artista*, Cuarta edición, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1997, p. 98.

La propuesta de Goeritz en la que relaciona la arquitectura con la escultura en términos espaciales, y que el espacio y el tiempo (traducidos como movimiento) son elementos plásticos imprescindibles, se encuentra también en el *Manifiesto realista* hecho por los hermanos Naum Gabo (Naum Pevsner) y Antoine Pevsner en Moscú en el año de 1920, en el cual mencionan: “El espacio y el tiempo han nacido hoy para nosotros. El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y, por lo tanto, sobre las que se debe construir el arte”, y más adelante dice: “Hasta ahora, los escultores han preferido la masa y dejado aparte o prestado poca atención a un componente tan importante de la masa como es el espacio. Éste les ha interesado sólo como un lugar en el que los volúmenes pueden ser situados o proyectados... Nosotros consideramos como **un elemento escultórico absoluto** (las cursivas son nuestras), liberado de todo volumen cerrado, y lo representamos desde su interior, con sus propiedades específicas.”⁹ Estos escultores constructivistas rusos¹⁰ vieron al espacio escultórico como un material, de modo que “el espacio en el cual existe la masa se hiciera visible”¹¹, y como ejemplo, está la obra de Gabo titulada *cabeza construida n. 1* (1915). Para Naum Gabo, comentaba en su *Manifiesto Realista*, el arte está “... donde quiera que la vida fluye y actúa”¹², y este lugar o elemento vital del arte es el espacio. Similar en Goeritz, el espacio es concebido por él como elemento plástico por donde fluye y actúa la vida en *El Eco*.

En octubre de 1922 se organizó en Berlín la Exposición de Arte Ruso, en la cual Naum Gabo ayudó a organizar las salas de arte abstrac-

⁹ Herchel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1995, pp. 350-355.

¹⁰ Ubicados por Christina Lodder, en el periodo del constructivismo ruso denominado “construcciones no utilitarias” diferenciándolo con el “periodo de laboratorio” o “periodo utilitario”. Véase Lodder, Christina, *El Constructivismo Ruso*, Versión española de María Cándor Orduña, Alianza Editorial, Madrid 1988, p. 3.

¹¹ *Ibidem.* Lodder, p. 38.

¹² *Ibidem.* p. 42.

to, quien, por cierto, se quedó en Berlín y jamás regresó a Rusia desde dicha exposición.¹³ Gabo enseñó junto con Kandinsky en los VkhUTEMAS en 1920, que eran los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado en Moscú. Es muy probable que Goeritz haya conocido las propuestas escultóricas-espaciales de Naum Gabo y Antoine Pevsner, a través de los estudios de Kandinsky o directamente en la escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg.

Goeritz pensó en el movimiento como parte esencial de la experiencia espacial-arquitectónica cuando menciona en el *Manifiesto* que “Sin duda –del punto de vista funcional- se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada.” En esta frase se pueden apreciar por lo menos dos ideas fundamentales. La primera es que cuando menciona que “–del punto de vista funcional– se perdió espacio”, nos muestra que el concepto funcional de espacio arquitectónico está relacionado con la practicidad material de la vida cotidiana, en donde las emociones o el ocio no tienen lugar en la arquitectura funcionalista. Por otra parte, desde el punto de vista de la arquitectura emocional o mejor dicho, partiendo de otra apreciación del espacio arquitectónico, el patio de *El eco*, es indispensable para “culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada”.

Esta otra manera de crear y utilizar el espacio arquitectónico, como elemento vital de la arquitectura, en la cual relaciona el movimiento, y la existencia emocional del ser humano con el espacio, es exaltada por Goeritz en su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*. Es importante destacar que lo que motiva a Goeritz en la creación de *El eco* es la espiritualización de los seres humanos a través del espacio artístico-escultórico-arquitectónico, con el fin de dignificar la vida humana.

¹³ *Ibidem*. p. 37.

3.3. Mauricio Gómez Mayorga

En el ensayo titulado *Sobre la Libertad de Creación*¹⁴, reflexionando en la conferencia que dio Mathias Goeritz en Guadalajara en 1950 bajo el mismo título, en la que el artista habló, a grandes rasgos, de las diversas direcciones y valores del arte más allá de cualquier catalogación, en la que abogó también por un arte vivo, anónimo y humano, “fuera de la miseria de cualquier decadencia civilizada” y afirmando que el arte es “la expresión de la mayor libertad humana posible,”¹⁵ el Arquitecto Mauricio Gómez Mayorga hace un llamado en defensa de la “libertad de creación” y se expresa abiertamente en contra de la dictadura que impera en la creación artística en México y propone enérgica y urgentemente, “[...] hacer un arte auténtico que valga por sí, que abra vías hacia el futuro; que trascienda de las limitaciones regionales y nacionales; que se desborde ampliamente de los conceptos de clase...”,¹⁶ en resumen: una nueva manera de creación artística en México.

Para hacer contundente y concretar la idea que propone, Gómez Mayorga se apoya en la creación del Museo Experimental El Eco, el cual concibe como “un centro de arte, creado e impulsado por Goeritz [...] un centro que podría llegar a ser el Museo de Arte Moderno en México, del que mucho necesitamos, no sólo para atesorar y exponer lo nuevo, sino para mantener viva, encendida y en alto la libertad de creación: para sembrar la rebeldía, el espíritu de combate y de desobediencia en los jóvenes, y en todos aquellos capaces de certidumbre y de pasión artística, y también para desinflar, quemar y romper ante ellos los ídolos, los judas, las huecas piñatas y los falsos valores que pretenden haberse convertido en profetas y ministros del arte en México.”¹⁷

¹⁴ Sobretiro del número 45 de la revista ARQUITECTURA, México, 1954, p. 39-45.

¹⁵ *Ideales*, año 1, núm. 5, Guadalajara, 1950. En Leonor Cuahonte (compiladora); *El Eco de Mathias Goeritz*, UNAM-III, México, 2007, p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

Diez años antes de ser inaugurado el Museo de Arte Moderno de México (1964, Arq. Pedro Ramírez Vázquez), Gómez Mayorga subraya la necesidad de contar con un espacio arquitectónico experimental de creación artística, señalando a El Eco como la única propuesta acabada y congruente con los tiempos y circunstancias en el que se encuentra el arte en México, es decir, un espacio donde se rompa conscientemente con paradigmas artísticos politizados y tendenciosos, una arquitectura-esenario de la nueva representación creativa, que será punta de lanza de un arte libre y renovado en México.

Gómez Mayorga logra visualizar en El Eco la matriz donde se puede gestar los nuevos rostros y caminos del arte en México.

3.4. Max Cetto

Arquitecto de origen alemán, formado en la arquitectura expresionista alemana bajo la tutela de Hans Poelzig, emigró a los Estados Unidos en 1938 para colaborar con el arquitecto Frank L. Wright. En mayo de 1939 Max Cetto llegó a México. Aquí se integra a la creación arquitectónica junto a José Villagrán, Luis Barragán, Jorge Rubio, y otros reconocidos arquitectos.¹⁸

En 1961 publicó *Arquitectura moderna en México*¹⁹ en donde hace énfasis en la importancia que tiene el análisis del espacio arquitectónico para el desarrollo de una arquitectura con carácter y utilidad para la vida humana. En la introducción de su libro, Cetto comienza diciendo que la arquitectura moderna en México se encuentra en un “callejón”. Es importante aclarar que cuando el autor habla de arquitectura se está re-

18 Dussel, Susanne, *Max Cetto 1903-1980 Arquitecto mexicano-alemán*, UAM-Azcapotzalco, México 1995, p.p. 9-13.

19 Cetto, Max L., *Arquitectura moderna en México*, Traducción del alemán al español Francisco Maigler, Frederick A. Praeger, Inc., Publishes, New York 1961.

firiendo sobre todo a los arquitectos más que a las obras, es decir, que lo que a Cetto le interesa es llegar a la fuente de la creación arquitectónica, y ésta radica en las ideas y teorías del mismo arquitecto que se materializan posteriormente en arquitectura.

Señala esta situación de “encierro” o “sofocamiento” creativo, y aconseja a los arquitectos incluyéndose él mismo, a hacer una “... apreciación serena de nuestras circunstancias particulares y una orientación cuidadosa. Por la misma razón no deberíamos ignorar las incómodas advertencias de Sibyl Moholy-Nagy y las enseñanzas de Bruno Zevi, sino tomarnos el tiempo para analizar nuestras obras, aplicando un criterio independientemente de la moda del momento.”²⁰

Cetto cita a dos de los teóricos más reconocidos del urbanismo y la arquitectura modernos: Sibyl Moholy-Nagy, esposa del artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy, y al arquitecto y crítico de arte italiano Bruno Zevi, respectivamente. Sus aportaciones teóricas tuvieron un fuerte impacto en la generación de ideas y teorías para el entendimiento y desarrollo del espacio urbano y arquitectónico durante la segunda mitad del siglo XX.²¹

Max Cetto pensaba que “... el trabajo del arquitecto requiere un conjunto de aptitudes intelectuales y emocionales para la composición de las masas tanto como para los proyectos específicos, así como la habilidad para la realización técnica de las construcciones, resolviendo todo en forma óptima para satisfacer dignamente las necesidades humanas. En esta descripción excelente no se ha omitido nada —excepto lo más importante, el concepto de *espacio* y de su formación.”²²

Cetto estuvo conciente de la importancia que tiene el espacio en la creación arquitectónica, de hecho es para él lo más importante. Es muy

20 *Ibidem*, p. 10.

21 El arquitecto italiano Bruno Zevi, publicó en 1948 su obra titulada *Saber ver la arquitectura* que fue traducida al castellano en el año de 1951.

22 *Ibid*, Cetto, p. 10.

probable que esta idea la retome de Bruno Zevi quien escribe en 1948 su obra *Saber ver la Arquitectura* lo siguiente: “No nos será concedida, sino vagamente, una historia y, por ende, un goce de la arquitectura, en tanto no hayamos aprendido a comprender el espacio y —lo que es más importante— a aplicarlo como elemento substancial en la crítica arquitectónica.”²³

Cuando habla de la obra de Mathias Goeritz, específicamente de *El eco*, menciona que Goeritz hace un “... manejo adecuado de los elementos pictóricos, plásticos y espaciales, dio en aquel tiempo un ejemplo estimulante de una obra de arte integral...”.²⁴ Max Cetto reconoce que *El Eco* le da vida e inspira posibilidades de innovar el quehacer arquitectónico en México. Sin embargo, parece no quedar completamente satisfecho con la obra de Goeritz, dice Cetto:

“Sin embargo, la obra contiene una serie de trucos manierísticos cuyo origen debe de ser bien conocido al culto constructor. Como ejemplo mencionaré solamente la perspectiva forzada del pasillo central, que se obtiene mediante la inclinación de piso, paredes y plafón, así como con el corte en disminución de las duelas en el piso...”²⁵

Cetto nos comunica que Goeritz no es honesto en su creación arquitectónica ya que pretende engañar con “trucos manierísticos”. Tal vez con este adjetivo Cetto se refiere a la forma artificial e imitativa de la arquitectura expresionista alemana, lo que conduce a que el espacio arquitectónico tiende a adquirir mucha rigidez que impide un movimiento espontáneo durante el recorrido.

Recordemos que una característica de *El eco* es la manera en la que se da a la arquitectura el tratamiento de una escultura, lo cual, como ya

²³ Zevi, Bruno, *Saber ver la Arquitectura*, Trad. por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951, p. 14.

²⁴ *Ibid*, Cetto, p. 31.

²⁵ *Idem*.

vimos arriba, es parte de la intención espacial de Goeritz. Al respecto Cetto comenta lo siguiente:

El deseo de tratar las construcciones como esculturas se ha despertado en todos los países durante los últimos años, sin embargo, al faltar la verdadera fuerza creadora, los experimentos atrevidos degeneran en construcciones de mal gusto, ya que aún no hay recetas para su fabricación. Nos llena de miedo pensar en la confusión que nos traerá la escultura arquitectónica en manos inexpertas y cultivada por personas sin control de sus emociones, o sin comprensión de la estructura.²⁶

Por supuesto que este comentario lo hace al aire, sin involucrar explícitamente a ningún artista o arquitecto, pero Cetto lo escribe dos párrafos después de hablar de *El eco* de Mathias Goeritz, lo cual podemos inferir que para éste crítico arquitecto, el Museo Experimental terminó siendo un experimento atrevido de mal gusto creado por alguien que no tiene control de sus emociones, y si interpretamos las emociones como consecuencia de la percepción del espacio, entonces esto último se puede traducir en poco conocimiento y manejo del espacio arquitectónico.

Esto lo menciona en la introducción de su libro, y más adelante escribe unas cuantas líneas específicamente de *El eco* en donde nombra a Goeritz “diseñador” del edificio y a Barragán como “asesor arquitectónico”. A continuación citaremos íntegramente lo que escribe Cetto acerca de *El eco*:

“Un aficionado al arte encomendó un día a Mathias Goeritz erigir cualquier cosa en un terreno en el núcleo de la ciudad; teniendo absoluta libertad artística y sin un programa definido. De esta manera Mathias

²⁶ *Idem*.

Goeritz, historiador del arte y escultor, se volvió arquitecto, sin tener idea de arquitectura, como él mismo lo expresó. Sin embargo, resolvió todo el edificio como una gran escultura o dicho en otras palabras, ‘como un experimento espontáneo de interpretación plástica’. Al principio el programa era una cosa secundaria, pero a medida que el edificio crecía se decidió su destino: debía ser un museo de arte moderno, en donde los visitantes podrían ver a los artistas trabajando. Nadie se admirará que este culto extrovertido tenía que fracasar antes de haberse celebrado, ya sea por causa de los artistas, el público, el dinero, la vaguedad de las ideas o la muerte prematura del mecena. Por cierto que el edificio, después de haber adquirido fama como una prueba de arquitectura emocional en las revistas de arquitectura en Europa y América, fue convertido en un cabaret.”²⁷

De esta forma Cetto concluye su análisis o comentario formal acerca de *El eco*. Pero este comentario poco tiene que ver con las teorías espaciales propuestas por Zevi que al principio de su libro promete utilizar para “salir del callejón” en el que se encuentra el pensamiento teórico acerca de la arquitectura moderna en México.

En conclusión, Max Cetto es poco explícito cuando menciona que Goeritz logró un “manejo adecuado de los elementos espaciales”. Sin embargo es tajante en su crítica arquitectónica del Museo Experimental *El eco* al decir que el arquitecto pretende engañarnos con “trucos manerísticos”.

²⁷ *Ibid*, Cetto, p. 104.

3.5. Olivia Zúñiga

La poetisa jalisciense Olivia Zúñiga en su libro *Mathias Goeritz* escrito en 1963²⁸, hace un repaso cronológico de la vida y el desarrollo artístico de dicho artista. Divide su libro en ocho periodos de que van de 1915 a 1962, los cuales los relaciona con las distintas facetas y creaciones artísticas de Goeritz.

En el periodo 1952 a 1953²⁹, hace una breve introducción de cómo fue concebido y realizado *El eco*; transcribe completo el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*; menciona quienes son los artistas que participaron en la creación del edificio y de cómo conmocionó a distintos grupos de artistas, arquitectos y al público en general; y cierra dicho capítulo señalando el desarrollo de la enseñanza y el estudio del diseño moderno después de la construcción de *El eco*.

El único acercamiento al análisis del espacio de *El eco* que elabora Zúñiga al inicio del capítulo es el siguiente: “... *las sensaciones espaciales están subordinadas escultóricamente, con lo cual la descripción del edificio se vuelve complicada.*”

Según Goeritz en el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* menciona que “... *había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande...*” En este sentido, Zúñiga tal vez se refiere a que si *El eco* fue concebido como una escultura, entonces, esta obra artística en sí misma es única y obedece a su propio lenguaje, sin embargo, lo que sí nos dice es que existe un orden y una relación entre los elementos escultórico-arquitectónicos que van tejiendo y confeccionando el espacio y la manera en la que se comprende éste, es únicamente por medio de los sentidos (percepción) y el movimiento, es decir, a través de la vivencia del espacio.

²⁸ Zúñiga, Olivia; *Mathias Goeritz* México D.F. Editorial Intercontinental, 1963 pp. 212.

²⁹ Al que le dedica seis páginas de su libro.

Más allá de la masa y de las formas, Zúñiga señala la existencia del espacio gracias a la “esculturalidad” del edificio. Esto nos muestra que el entendimiento y la idea implícita acerca del espacio arquitectónico en el texto de Zúñiga, es que el espacio no es el vacío que queda entre una forma concreta y otra, sino que es algo que se puede sentir por que existe y está ahí, independientemente de la masa o que puede ser intensificado sensorialmente por las formas materiales que lo delimitan. El espacio para Zúñiga es un elemento positivo y perceptible de la arquitectura.

Esta idea de espacio arquitectónico que expone Zúñiga tiene una gran similitud con las teorías del artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy expuestas en 1929 como parte de sus enseñanzas en la escuela Bauhaus. No nos atrevemos a aseverar que Olivia Zúñiga haya leído la obra de Moholy-Nagy titulada *La Nueva Visión y reseña de un artista* (la primera edición en castellano se publicó en 1963), ya que no la cita ni la incluye en la bibliografía de su obra aquí mencionada. Sin embargo, Zúñiga cita al historiador de arte Michel Seuphor quien sí consulta la obra de dicho teórico.

Lo que el profesor de la Bauhaus menciona es que *el espacio es una realidad*, y que “... la creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes) [...] Cada uno de los sentidos con que registramos la posición de los cuerpos contribuye a nuestra comprensión del espacio.”³⁰

Esto mismo señala Zúñiga al decirnos que el espacio está ahí gracias a la relación entre los elementos arquitectónicos-escultóricos (muros, techo, piso, etcétera), pero es complicada su descripción por que la percepción del mismo es por medio de los sentidos y del movimiento, lo cual tiene que ver con las vivencias y por tanto de la subjetividad.

Como mencionamos arriba, Zúñiga enriquece su descripción citando la obra *La Sculpture de ce siècle* de Michel Seuphor escrita en 1959,

³⁰ *Op. Cit.*, Moholy-Nagy, p. 95.

quien describe a *El eco* como un “conjunto de disposiciones asimétricas, organizadas en sorpresas sucesivas, por medio de corredores, muros, aperturas y clausuras, una especie de poema plástico en el cual uno puede pasear”. Esta descripción de Seuphor supone que la organización intencionada de los elementos arquitectónicos, los cuales son como palabras de un poema, acentúa la experiencia espacial llevándola a la categoría de lo poético. La imagen de lo poético es transportada por Seuphor hacia el espacio arquitectónico, donde es posible experimentarla durante el recorrido por *El Eco*.³¹

Respecto a lo escultórico, en una publicación posterior, Michel Seuphor comenta que “... la escultura moderna nos ofrece, en su conjunto, el espectáculo de una *emoción contenida* (cursivas nuestras) que se somete a la regla del ritmo; ella misma sujeta a la dureza del material, factor de disminución del movimiento, y también de duración. Así la emoción, que es la fuente de toda obra de arte, nos llega decantada, y la contemplación, que es su objetivo final, se comunica mediante la nobleza y la calma.”³²

Estos elementos descriptivos, la asimetría, las sorpresas, el poema plástico, son formas sintácticas de una gramática que se asoma tímida en la significación del espacio de *El eco*.

Existe una relación de reciprocidad espacial: el espacio del edificio nos contiene y nuestro espacio humano interior contiene al edificio. En la medida en la que uno va percibiendo o “leyendo” el poema plástico uno va habitando el edificio y el espacio del edificio habita en el interior del hombre, la dimensión emocional aumenta o disminuye dependiendo

³¹ Véase Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Breviarios 6ª reimpresión, FCE, México 2001, p. 8, donde menciona que “La imagen poética es... el resplandor de una imagen [donde] resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio.”

³² Seuphor, Michel; *El estilo y el Grito, Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1970, p.190.

del movimiento que se haga en el espacio, del interior del edificio como del interior de uno mismo: de ahí el nombre de *El eco*.

En resumen, Zúñiga nos advierte que el espacio del Museo Experimental es parte esencial del mismo edificio. Pero tal vez por la poca relación que tiene con la teoría del espacio arquitectónico, Zúñiga no lo hace explícito en su texto y tampoco da elementos para la comprensión del mismo, de hecho se torna complicada su comprensión.

3.6. Israel Katzman

En el mismo año de 1963, el arquitecto Israel Katzman, quien hizo sus estudios en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, publicó *La arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*³³, obra dirigida a un público no especializado.

Katzman expone en su libro que la arquitectura contemporánea tiene varios rasgos que la definen y son: "... la iniciación del uso de nuevos materiales y sistemas constructivos [tecnología], la tendencia a no sacrificar la utilidad [funcionalidad], la defensa teórica de una nueva arquitectura [teoría]³⁴, la 'comprensión' de la arquitectura contemporánea como carencia de ornamentos, la realización de los primeros ejemplos valiosos estéticamente o el empleo de un nuevo concepto de espacio."³⁵ Dicho en otras palabras, la arquitectura contemporánea para Katzman se compone de tres elementos: tecnología, funcionalidad y teoría.

Respecto al rubro de la teoría, que es el que aquí nos interesa, Katzman arroja un dato relevante para la historiografía del espacio en México, dice:

33 Katzman Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, INAH-SEP, México 1963.

34 Los corchetes son nuestros.

35 *Ibidem*, pp. 9 y 10.

"La preocupación estética por las formas o dinamismo de los espacios no aparece antes de la quinta década (en los escritos sobre arquitectura desde 1889 hasta 1946 no encontramos siquiera mencionada la palabra ESPACIO), y en la sexta década constituye una verdadera obsesión su exclusividad como elemento de crítica, sobre todo después de traducirse al español *Saber ver la Arquitectura* de Bruno Zevi."³⁶

El arquitecto mexicano de origen judío, Israel Katzman, está consciente y nos advierte acerca de la importancia y el protagonismo del espacio para la crítica y el análisis de la arquitectura en México. Estas son las bases para que el lento proceso de creación e innovación en la arquitectura contemporánea en México siga desarrollándose.³⁷

Katzman edificó en 1954 una Iglesia para el asilo de Zoquiapan, constituida de formas cilíndricas que crean, a manera de gran bóveda, un único espacio interior el cual es ambientado por una luz mística que penetra a través de los vitrales diseñados por Luis García Guerrero; y en 1956 construyó en Coyoacán una casa habitación en la que se percibe una gran similitud con la obra de Barragán en el manejo de la horizontalidad de los muros y la integración del jardín hacia el interior del espacio habitable.

En su estudio historiográfico incluye la obra de algunos arquitectos y escultores como Max Cetto, Luis Barragán, Carlos Mijares, Guillermo Tamborel, José M. Buendía, André Bellon, Juan Antonio Tonda, y Mathias Goeritz, de quienes reconoció que la "... intención de todos ellos fue lograr el impacto emotivo que la arquitectura estática de módulos, hierro y cristal no había logrado o buscado."³⁸ De hecho, relacionó la arquitectura de estos artistas, sobre todo la de Luis Barragán y específicamente

36 *Ibidem*. p. 145.

37 *Ibidem*. p. 9.

38 *Ibidem*. p. 141.

El eco de Goeritz, como el primer intento en México de una arquitectura expresionista.³⁹

3.7. Ida Rodríguez Prampolini

En 1964, Ida Rodríguez Prampolini publicó su obra titulada *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*.⁴⁰ En el último capítulo (capítulo 8) de su libro bajo el subtítulo *El nuevo orden: la integración de las artes*, mencionó que existen en el periodo de posguerra, algunos artistas como Calder, Schoeffler, Otto Plene, Yves Klein, Simón Rodia, Jean Tinguely, Frederick Kiesler, Herbert Ferber y Mathias Goeritz, que "... han demostrado la voluntad de abrir posibilidades que generalmente, abarcan una nueva concepción del espacio. El movimiento introdujo el fenómeno del tiempo; la quietud, por otro lado, creció hacia formas monumentales arquitectónicas, a la investigación de los elementos físicos, y por último, otros se enfrentan a la búsqueda de una nueva 'metafísica' dialéctica y activa que sea adecuada a nuestro tiempo."⁴¹ Según Rodríguez Prampolini estos artistas tomaron el 'Punto Cero' "... no como el final, sino como el principio de un nuevo lenguaje común... que experimentaron ya en forma que abre nueva brecha."⁴²

Como parte del trabajo artístico que abre un nuevo camino hacia la integración total de todas las artes, está *El eco*, el cual "... resultó ser el primero de esa clase de experimentos en el país."⁴³ El espacio es un elemento plástico con el que se trata de experimentar e integrar a la crea-

39 *Idem*.

40 Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*; Editorial Pormaca, México D.F. 1964, 186 pp.

41 *Ibidem*, p. 182.

42 *Idem*.

43 *Ibidem*, p. 183.

ción artística y sirve para construir y diseñar el marco para el ambiente espiritual del hombre moderno.⁴⁴

Es así que, tanto el arquitecto Israel Katzman, como la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, aunque no hayan hecho un estudio detallado ni específico del espacio arquitectónico de *El eco*, subrayan la importancia que tuvo la creación del Museo Experimental en México como obra vanguardista que amplió la visión hacia una nueva manera de concebir el espacio arquitectónico.

3.8. Frederico Morais

El crítico e historiador de arte brasileño Frederico Morais escribió una obra que fue resultado de entrevistas que le hizo a Goeritz en mayo de 1979 en su casa de Temixco, y que terminó de escribir y editar en febrero de 1980 en Río de Janeiro⁴⁵. Se publicó en México en 1982 por la UNAM.

El libro está dividido en dieciocho pequeños capítulos de los cuales, para la finalidad temática de esta tesis que elaboramos nos interesa el capítulo seis que lleva el subtítulo de *El Eco: Arquitectura Emocional* al cual Morais le dedica seis páginas.⁴⁶

El eco según Morais, tuvo un fuerte impacto en el ambiente artístico de la época ya que generó controversias, despertó odios y pasiones, pero nunca indiferencia.⁴⁷ Para entender esta situación provocativa de la primera obra arquitectónica de Goeritz, Morais nos narra la manera en la que surgió el proyecto de *El eco*, posteriormente nos describe formal-

44 *Ibidem*., p. 184.

45 Morais, Frederico, *Mathias Goeritz*, UNAM, México, 1982, p. 7.

46 Para los capítulos siete y catorce subtitulados *Torres: metafísica y vanidad* y *La Ruta de la Amistad* respectivamente, empleó nueve páginas, siendo estos los capítulos con más desarrollo temático. Con esta nota queremos destacar que lo que más le interesa a Morais es el trabajo escultórico y la relación que existe con el espacio, ya sea arquitectónico o urbano.

47 *Ibidem*., p. 30.

mente el edificio, y con el fin de que entendamos la propuesta artística del arquitecto-escultor, Morais transcribe completo el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*.

Al comienzo del último y más largo párrafo del capítulo destinado al tema de *El eco*, Morais hace una referencia al espacio del edificio, diciendo lo siguiente: “Tanto *El Eco* como su escultura interna (y si aquél fue erigido como escultura, ésta adquiere, por su espacialidad, una dimensión arquitectónica), serían apuntadas como obras pioneras en el mundo, en el campo de la museología experimental (el concepto de museo como animación y no como depósito de obras, museo-sarcófago) y en relación a ciertas proposiciones de vanguardia (la ‘exposición del vacío’ que cinco años después Yves Klein haría en la galería Iris Clert, de París)...”⁴⁸

Morais hace una diferencia entre *El eco* y su *escultura interna*, esto llama la atención ya que tal vez el historiador del arte entienda a *El eco* como sinónimo de unidad espacial y por *escultura interna* a los volúmenes y masas físicas o materiales que componen el interior del edificio. Ya sea que el edificio sea una escultura con dimensiones (en términos de espacio) arquitectónicas o un espacio arquitectónico compuesto de volúmenes escultóricos, el espacio creado en *El eco*, según Morais, es esencial.

Como espacio museográfico Morais subraya que *El eco* es un espacio vital, que se relaciona con las obras de arte y con las actividades de expresión artística de tal manera que generen un fluir de fuerzas y energías que dan vida tanto a las obras como al espacio interior del edificio. Morais propone, implícitamente, que existe una relación dialéctica entre el espacio y el arte o cada ser que lo habita y se relaciona con *El eco*.

La obra escultórica-arquitectónica de Goeritz es para Morais una obra “profética” o pionera del arte vanguardista, ya que lo relaciona con

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 34.

la obra del artista experimental de origen francés Yves Klein quien experimentaba, cinco años después de haberse creado *El eco*, con el espacio vacío. Para dicho artista el vacío era lo más valioso, por su pureza, que el ser humano pudiera poseer.

Frederico Morais cita, al igual que Olivia Zúñiga, a Michel Seuphor, de hecho usa el mismo párrafo que la poetisa, compartiendo la idea de que *El eco* “...es un conjunto de disposiciones asimétricas, organizadas en sorpresas sucesivas... una especie de poema plástico en el cual uno puede pasear.”⁴⁹ Morais no va más allá que Zúñiga en la interpretación del espacio después de casi diecisiete años de historiografía.

Al final de su párrafo, Morais refiere un artículo de la revista francesa *Cimaise* escrito por el crítico e historiador del arte, el francés Michel Ragon, del cual Morais absorbe la esencia de las ideas y que transcribe casi literalmente en su obra.

A grandes rasgos, el artículo de Ragon menciona que la obra arquitectónica de Goeritz (*El eco*) es protagonista de la “escultura-arquitectónica”; que las ideas pedagógicas de Mathias (y por supuesto, la teoría del espacio) están estrechamente relacionadas con las de László Moholy-Nagy profesor de la Bauhaus en Chicago. Más adelante menciona que Goeritz construyó *El eco* cual escultor crea una escultura, sin planos previos, y que levanta muros que no tienen ningún valor funcional, de hecho, menciona, que *El eco* es un parte aguas en el curso de la historia de la arquitectura en México.⁵⁰

Ragon termina hablando de *El eco* relacionándolo, al igual que Morais, con la *exposición del vacío* del artista francés Yves Klein, concluyendo que Goeritz es un precursor respecto a los eventos que se realizaron

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 35.

⁵⁰ *Cimaise, art et achitecture actuels 20 année*. No. 106, París, circa 1970, p. 33. (El artículo es bilingüe, francés e inglés, y la traducción del inglés al español es nuestra).

en París y Nueva York por lo menos cinco años después de ser inaugurado *El eco*.⁵¹

En conclusión, Morais reconoce la fuerza que genera el espacio arquitectónico a tal grado que da cuenta de la unidad que representa en sí mismo.

3.9. Enrique X. de Anda

El arquitecto e historiador del arte Enrique X. de Anda, en su ensayo titulado *La arquitectura emocional*, texto que forma parte de la obra *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, Textos del Seminario de Mathias Goeritz publicado en México en el año de 1997, involucra al lector con las ideas y la problemática filosófica de Mathias Goeritz acerca de la modernidad, el hombre moderno y su relación vital con la emotividad, y las vincula con la obra arquitectónica de *El eco*, “obra fundamental — dice De Anda— para el devenir de la arquitectura en México.”⁵²

El ensayo hace referencia al *Manifiesto de Arquitectura Emocional* del cual destaca que la intención de Goeritz fue realizar una obra experimental que creara nuevas aproximaciones a la actividad y al pensamiento arquitectónico, ya que la creación artística era un medio a fin de construir conceptos de gran trascendencia según su propio concepto de la vida⁵³. También elabora de manera breve y concisa una cronología del origen y estatus de *El eco*, y posteriormente hace una descripción formal del mismo. De Anda no se limita a hablar de *El eco*, sino que también destaca otras creaciones de arquitectura emocional de Goeritz como la

51 *Ibidem.*, pp. 33-34.

52 De Anda Alanís, Enrique X.; *La arquitectura emocional*, en Rodríguez Prampolini, Ida; Ferruccio Asta (Coordinadores); *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, Textos del Seminario de Mathias Goeritz. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM 1997, p. 93.

53 *Ibidem.*, p. 94 y 101.

casa de Temixco (1957-1958), la capilla de *Capuchinas Sacramentarias* (1952-1955) la que construyó en equipo con Luis Barragán al igual que las *Torres de Satélite* (1957-1958), y el *Laberinto de Jerusalén* (1973-1980).

Sin embargo, lo que nos interesa rescatar del texto de De Anda, es la manera en la que interpreta y refiere el espacio arquitectónico de *El eco*.

En una entrevista que De Anda le hizo a Goeritz el 2 de julio de 1987, menciona Goeritz que *El eco* “... era el vacío total... el vacío dice más que todas las palabras.” Con base en estas palabras del artista-arquitecto, De Anda menciona que Goeritz “Crea ‘la nada’ a partir de un entorno imaginado, propuesto y construido por él mismo; sin esa referencia no puede señalar su ‘nada’, y ‘la nada’ en arquitectura es el espacio, la contraparte de la forma” y complementa este comentario diciendo que “... la configuración de la limitante sólida es fundamental tanto por la escala y la corporeidad que alcanza, como por la posición de los elementos (que obedecen a un esquema de composición previo, nada fortuito) dentro del plano (terreno).”⁵⁴

El espacio arquitectónico es definido por De Anda como la contraparte de la forma, dando a entender que existe una relación dialéctica entre las formas o limitantes sólidas, con la nada o el espacio arquitectónico. De esta relación dialéctica se puede vincular el concepto de *Gesamtkunstswerk* que es la **unidad espiritual** que Mathias buscaba consolidar en el espacio de *El eco*.⁵⁵

En otro párrafo, De Anda menciona que “... fue en el patio en donde mayor acento se desplegó la voluntad propositiva de Goeritz [...] este espacio no podría entenderse como simple contenedor de tres esculturas, sino como formado ‘además’, por tres esculturas [...] en el espacio del patio no había ‘nada’ porque las partes no estaban sueltas, sino for-

54 *Ibidem.*, p. 95

55 *Ibidem.*, p. 96

mando una **totalidad** desarrollada en perímetro y en el espacio interno de éste... decir que había ‘nada’ no es fórmula retórica, sino **descripción de la realidad**.⁵⁶ (las cursivas son nuestras).

Si la “**nada**” significa espacio arquitectónico y este es entendido como **totalidad real** podemos llegar a la conclusión de que De Anda interpreta el espacio, no como complemento de las formas, ni como contenedor de materia, sino como unidad estructural de la arquitectura. Entendido así el espacio arquitectónico, llega a consolidarse como parte fundamental de *El eco*: “... el espacio ha trascendido su potencial práctico para devenir en contenido de significados, tal como Goeritz concebía la vida misma.”⁵⁷

La trascendencia del espacio de *El eco* se debe a la compenetración que hay con la existencia de quien lo habita, la fuerza que ejerce sobre el ser humano hace que sea imposible no darse cuenta de la existencia de la “nada” que eleva a un nivel espiritual la experiencia humana. Al respecto De Anda menciona:

“Para Mathias, la arquitectura emocional no es un modo de transformar el espacio, es parte de su propia naturaleza, con la cual comprende la existencia y de la que por supuesto está permanentemente investido. De tal surte, la aventura vital sólo puede ser entendida y justificada a partir de ese complicado entramado mental en el cual tienen el mismo valor la emoción que conmueve al espíritu, el despliegue pleno de los sentidos y la oración perpetua para llegar a Dios...”⁵⁸

Enrique X. de Anda menciona que “Al igual que en *El eco* [(lo compara con el *Laberinto de Jerusalén*)], Mathias pensó en distintos ‘ambientes’, integrados con elementos artísticos, pero no como un fin en sí mismo —es decir ni las obras artísticas, ni el conjunto espacio-forma eran los objeti-

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 98-99.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 103.

⁵⁸ *Idem.*

vos finales del proceso creativo—, sino como la posibilidad de que se convirtieran en instrumentos de motivación para la expansión del espíritu.”⁵⁹ Esta es otra manera de decir que la arquitectura vista y creada como obra de arte, sirve al hombre como medio para despertar y enaltecer el espíritu y la creatividad humana.

De Anda concluye su ensayo, recalcando la importancia que tuvo la creación de *El eco* es la arquitectura mexicana: “... Mathias está vivo en todos los edificios mexicanos, que a partir de 1954, han buscado entregar a los usuarios espacios que trasciendan la estética y la finalidad práctica para aportar un estímulo al espíritu, en todos los muros, pisos y techos que subliman su vocación estructural para expresar sustancias que conmuevan a la emoción; en toda la plástica que busca, no el reconocimiento de autor, sino la integración colectiva y la reflexión de lo divino.” (p. 107) La transformación del espacio arquitectónico que Goeritz propuso en su arquitectura es asimilada y materializada en otras obras donde su única función es la emoción. La aportación que hace Mathias a la arquitectura mexicana es que el arquitecto puede ser un artista que gracias a la sensibilidad y la comprensión del espacio arquitectónico pueda llegar a conmover la existencia del ser humano integralmente.

Podemos concluir, que el ensayo de Enrique X. de Anda ha sido el texto que más profundiza y se compromete con el análisis del espacio arquitectónico de *El eco*. Morais ya había relacionado el espacio de *El eco* con el vacío pero no lo analizó, en cambio De Anda no sólo emplea el concepto “nada” (vacío total) y lo relaciona con el de espacio, sino que coloca el concepto de “nada” junto al de espacio arquitectónico tratándolo como estructura arquitectónica unitaria. De Anda le da un valor estructural al espacio que es lo que le da sentido al ser de la arquitectura.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 106.

3.10. Natalia Carriazo

La historiadora del arte Natalia Carriazo en su ensayo *El eco: una ecuación en movimiento* que forma parte de la obra *Los Ecos de Mathias Goeritz: Catálogo de la Exposición*, coloca a *El eco* en el escenario de la arquitectura mexicana como un edificio “contestatorio y vigoroso”, que logró modificar la conciencia estética del país, por medio de la apropiación y experimentación que ejerce Goeritz con el espacio: Mathias Goeritz “... interpretó el espacio con la sabiduría de quien lo ha palpado, lo multiplica y lo transforma, y lo hace participar, como ser vivo y voluntarioso, en el campo de las emociones, en la dinámica del movimiento.”⁶⁰

Carriazo presenta a Mathias Goeritz como un gran sabio que conoce y domina profundamente las fuerzas creadoras y dinámicas que constituyen al espacio arquitectónico, el cual “rebasa al hombre y al artista” y al mismo tiempo refleja las dimensiones profundas de la existencia humana experimentada por la opresión o la libertad, lo finito o lo infinito percibido a través del movimiento del cuerpo por el espacio.

La historiadora asevera que el artista arquitecto-escultor “...transformó el espacio tocando cada uno de sus límites sensibles: encima, debajo y sus dos lados”⁶¹ logrando con esto conmover o emocionar al ser humano que habite *EL eco*.

Natalia Carriazo usa por lo menos treinta veces el término “espacio” en todo su ensayo, dejando claro que el espacio arquitectónico de *El eco* está vivo y tiene la capacidad de transformar el estado emocional. Esto se debe a que las formas materiales que delimitan a este “ser”, los impulsan, tanto al espacio como al ser humano, a interactuar por medio del movimiento:

60 Carriazo, Natalia; *El eco: una ecuación en movimiento* en: *Los Ecos de Mathias Goeritz: Catálogo de la Exposición*, Antiguo Colegio de San Ildelfonso, Ciudad de México, 1997, p. 97.

61 *Ibidem.*, p. 98.

“Mathias Goeritz convierte el espacio y su esencia inmaterial en una criatura viva y activa, gracias a que suplanta parcialmente el dominio de la forma y la somete a las aristas posibles del movimiento, de esta manera obliga al hombre a habitar el espacio, y conjuga a éste en términos de movimiento para hacerlo tangible y conmovedor. El recurso utilizado por el artista, para recuperar y sacar al espacio de su catalepsia, es convertirlo en múltiplo de la ecuación, cuya otra variable es el tiempo y que en su equivalencia es movimiento. Goeritz le abre caminos al espectador para que, con o sin su empujón, los recorra. Mathías, cómplice del espacio, convierte el arte en una fuente de emoción y sensaciones.”⁶²

De esta manera Carriazo expone que, gracias a la intuición e inteligencia del artista, manifestadas en la colocación estratégica de los elementos materiales al interior del edificio, el espacio, en lugar de estar latente o muerto, goza de gran fuerza y vitalidad, apoyándose (nunca negándola) en la materia para expresar todo su potencial generador de emociones que sublima la existencia del hombre.

62 *Ibidem.*, p. 100.

Conclusión

Mathias Goeritz se fue formando una idea de lo que es el arte, la arquitectura y el ser humano a partir de distintas corrientes artísticas que se fueron gestando desde comienzos del siglo XX hasta la época de posguerra, y desde luego, sus propias experiencias acumuladas.

Con la creación de *El Eco* Goeritz finaliza una etapa de formación filosófica y artística, y al mismo tiempo, abre nuevos caminos que conducen hacia una postura de creación artística la cual se relaciona con el ser humano en sociedad y con la exaltación de la espiritualidad de éste. Goeritz no concibe el arte sin la vinculación del hombre con lo divino.

El Eco plantea una nueva manera de vivir y habitar los espacios arquitectónicos y se convirtió en un lugar donde se originan discusiones en torno a la existencia del hombre en su relación con la vida, el arte y con el espacio. Es por eso que *El Eco* es una obra de gran trascendencia en la vida artística y arquitectónica en México.

El Eco provoca una ruptura en el lenguaje espacial de la arquitectura que se venía construyendo en México en la primera mitad del siglo XX, particularmente en el funcionalismo. Si comparamos la arquitectu-

ra con el lenguaje hablado y escrito, donde existen ciertas convenciones sintácticas y semánticas de sus usuarios, la propuesta espacial de *El Eco* propone una nueva forma de “contorsionar” el lenguaje, donde los habitantes de este nuevo lenguaje arquitectónico no encuentran mapas o modelos lingüísticos convencionales que sirvan como referencia experiencial para nombrarlo. Es decir, *El Eco* abre una posibilidad de expresión espacial en la arquitectura. Esta nueva posibilidad arquitectónica se proyecta también en la vida humana.

Si la arquitectura se crea para ser habitada y vivida, entonces, al transformar el espacio arquitectónico se cambia también la forma de vivir de las personas que la habitan, lo cual incluye formas de pensamiento, lenguaje y de relaciones sociales de convivencia.

En el presente estudio historiográfico podemos concluir que en casi cincuenta años de registros escritos acerca del espacio arquitectónico de *El Eco* el estudio y análisis del espacio es superficial, general y poco analítico a excepción de los últimos trabajos que expusimos, el de Enrique de Anda y Natalia Carriazo, ya que estos dos ensayos parten del espacio arquitectónico mismo para hablar de *El Eco*, sin embargo, ninguno de los dos ensayos muestran referencias a ningún teórico del espacio.

Por último, nos interesa recalcar que es importante hacer una revisión historiográfica de la arquitectura en México y pasar el cepillo contra pelo a las narraciones y descripciones que existen acerca del espacio y de su concepto, con la finalidad de crear una historia de la idea del espacio en México, ya que este estudio podrá revelar una parte esencial del pensamiento y cosmovisión de cualquier periodo de la historia de México.

ANEXO

En el reino de en medio

Im zwischenreich¹

Gerhard Auer

TRADUCCIÓN: EDUARDO SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO

Rápida e irrevocablemente como decayó el arte precolombino en la jungla de Guatemala, la selva de la ciudad de México devoró la arquitectura de la época moderna.

El museo *EL Eco* de Mathias Goeritz fue mutilado por numerosas remodelaciones casi hasta hacerlo irreconocible sin haber sido cuidado de un derrumbamiento total. Los siguientes y dispersos experimentos de construcción [del autor] han sido hasta ahora apenas registrados. Se necesita de una arqueología rápida y de fondo para una leyenda de la arquitectura que amenaza con caer en la ignorancia, por un lado, porque su autor no fue considerado como arquitecto, sino como artista de esculturas urbanas y, por otro, porque él vivió mayormente inseguro: entre los mundos y entre las artes.

¹ Gerhard Auer; *Mathias Goeritz El Eco*; Braunschweig, 1995. Publicación obtenida del Fondo Mathias Goeritz, CENIDIAP-INBA.

Serpentina

La concepción de arquitectónica de Mathias Goeritz se abre a la consideración de cada arquitecto desde un solo boceto: el dibujo del proyecto para el museo experimental *El Eco*. No me es conocido dibujo alguno, que exponga en una concentración comparable –a la par ensamblado e integrado [al mismo tiempo ensamblaje/composición e integral/integración] – un universo arquitectónico, el ideograma de una profesión, la esencia de un conocimiento del espacio. Las oposiciones hablan desde cada una de las líneas: enderezamiento, delimitación, permanencia de fuerzas sustanciales de gravedad y el nerviosismo de energías inmatrimales, la sujeción y la aceleración, la localización y la trascendencia, el hermetismo y la apertura.

Todo lo vertical y lo horizontal, la cruz y la torre, la negra esquina derecha y la envolvente pared del patio crean tranquilidad y un *continuum*; tal geometría establecida hace frente a índices de movimiento: la inclinación de las escaleras y rampas, los techos y pisos ladeados, los muros no paralelos, que se inclinan o ensanchan. Las inclinaciones inquietantes alteran el orden del ángulo recto, las asimetrías vivifican los monumentales pesos. Los bocetos unifican los anhelos contrapuestos de nuestras experiencias de vivienda (*Behausung*), antagonismos fundamentales del quehacer de la construcción en el símbolo de la serpiente, la permanente serpiente.

“Los manifiestos de una arquitectura emocional” –dibujados y escritos– de Goeritz no apelan solamente al sentimiento, también expresan que las emociones de una “elevación” o “inquietud” espiritual necesitan que la experiencia de lo monumental (cuando la medida humana es superada) sólo sea para crear la comunidad en la localidad. Goeritz habla de las metáforas del árbol, del animal del sol, del antropocentrismo psicológico para esclarecer sus casi imperceptibles asimetrías de origen natural.

Su arquitectura emocional (*emotionelle Baukunst*) es más que afectiva, a saber, es un modo de expresión que, sin negar una finalidad, la excede, se dirige al espíritu, al sentido y a la memoria colectiva del ser humano. La completa obra arquitectónica no desgasta la *ratio*, se complementa mucho más mediante el lenguaje espontáneo del sentir y el reino semiótico de nuestra reservas de la memoria, las cuales sólo son alcanzables y excitables por símbolos.

Uno Recuerda cómo la Modernidad –desde Frank Lloyd Wright hasta Mies van der Rohe, desde la primera hasta la última Bauhaus– propagó el “espacio” fluyente en el plano “libre”, cómo ella debió pagar su transparencia con la renuncia al espacio, cómo sus energías centrífugas fuerzan cada gesto salvado y resguardado.

El gesto del espacio de Goeritz, por el contrario, siempre se mantiene centrípeto; su dinámica transcurre desde fuera hacia dentro, sus figuras arquitectónicas poseen encerramiento e introversión, propiedades que tienen que ser redescubiertas como criterios esenciales de la edificación (*Gehäuse*).

Expresión y abstracción

Sólo unas cuantas de las ideas del expresionismo europeo tuvieron la oportunidad de realizarse: tan divergentes como fueron las teorías y las manifestaciones, como tan corto su periodo de incubación; aún antes de que se pudiera mostrar una convergencia estilística, la Modernidad racionalista asumió el rol de mando.

Quizá su emigración es la causa de que en Goeritz las intenciones de un modo expresivo y emotivo de arquitectura hayan subsistido durante más tiempo: aunque el ascetismo purificante de De Stijl y Bauhaus influyó ineludible en el pensamiento plástico, él permaneció motivado

primariamente por una voluntad de expresión subjetiva y espontánea, la cual ganó mayor sugestión con la progresiva abstracción.

Si bien se actualizó el espíritu del expresionismo originariamente en pintorescas, narcisistas, patéticas y hasta míticas exageraciones, el expresionismo goeritziano quiere ser más callado, y más anónimo. Quiere volverse más esencial y debido a ello más integrador: en su visión arquitectónica la abstracción racionalista no es desechada, sino reconciliada con su imagen opuesta: en la obra completa de *El Eco* pueden cohabitar Apolo y Dioniso.

La expresión radica en la percepción afectiva, pensamiento inductivo y la acción espontánea. Las obras arquitectónicas usualmente son planeadas con gran cálculo, alcanzadas con detenimiento y racionalmente, y por estos motivos conservan escasas cualidades de un proyecto espontáneo. Conscientemente desistió Goeritz de cualquier tipo de planes o modelos exactos. *El Eco* debe también su fuerza espacial a la inmediatez de la construcción. Desde los bocetos hasta la obra, el autor organiza y dimensiona *in situ* su visión; palpablemente y 1:1 es construido y corregido, mientras nada pueda tornarse exacto, permanece todo en escritura, porque nada es delegado, permanece todo el original.

En las pocas obras arquitectónicas de Goeritz brilla una herencia conservada, que en su región europea originaria no pudo conquistar un espacio de desarrollo: fuera de la modernidad de la posguerra –y evidentemente poco deslumbrante sus cuestionables éxitos /Y abiertamente poco deslumbrante de cuya cual cuestionables éxitos– sobrepasan sus experimentos arquitectónicos mexicanos la estrechez del economicista y enajenado (distanziado entfremdeten) estilo internacional.

Posiblemente uno se permite considerar el museo *EL Eco* (1953) como una “obra clave” no de la posmodernidad, sino de una espiritualizada y humanizada tardomodernidad.

Lenguajes del color y de la luz

En la tipología elemental de Kandinsky el círculo es azul, el cuadrado rojo y el triángulo amarillo, y el triángulo amarillo posee una potencial fuerza de salto (excéntrica), el pretensado (Vorspannung) de una acción contenida.

El concepto de color (Farb-Konzept) de Goeritz complementa y enriquece esta experiencia abstracta de la imagen (Bilderfahrung) para una metafórica donación de sentido (metaphorische Sinngebung): amarillo es para él la primare precipitación colora, el primer “aparición” terrena de la existencia pura (i. e. invisible) de la misma luz; el amarillo es el color del Sol, por lo tanto el color inicial de lo viviente; el amarillo es el color de la energía y el movimiento. La serie escalonada del naranja al rojo transforma desde el amarillo la luz cósmica en terrenal; oscurece primero el Sol hacia el brillo del fuego, después las flamas hacia las brasas volcánicas.

Los colores son para Goeritz formas implícitas –en tanto comprendidas inconscientemente- de aparición [fenomenización] de energías elementales: el tríptico dorado liso, la celosía amarilla [baranda amarilla] y los alfeizares rojo anaranjado de la capilla de Tlalpan, el (primer) pintado de las Torres de Satélite en amarillo hasta rojo, el muro amarillo de *El Eco* y el revestimiento de su patio en ladrillo rojo, el puño amarillo grisáceo de la escultura *Energía*, el amarillo rojizo de *Vía Láctea*, los modelos rojos tanto como los interiores color rosado del *Laberinto Saltiel* son ejemplos de cómo la concepción dinamizada del espacio recibe un segundo aire por su comunión con una luz coloreada cargada de símbolos.

Tiene que asumirse (y será reforzado a través de un estudio de las fuentes), que las articulaciones reduccionistas pero metafóricas de los colores de Goeritz contribuyeron a la decisión de aquel colorido, que ahora vale como típicamente mexicano. La tesis corriente, según la cual la inocente alegría en el color debe ser buscada en la arquitectura vernácula, no parece suficiente: primero, el gusto popular por la pintura no

está relacionado con alguna connotación (el amarillo es a lo mucho el color característico de las mezcalerías en Oaxaca). Por otro lado, la vanguardia mexicana se ejercitó en un principio –en contraposición al abigarramiento vulgar– en los ascéticos blancos grisáceos.

Debería también ser también investigado, a qué momento y a través de qué autores se produjo aquella sublimación del colorido tradicional al espiritual, que hoy en día nos topamos en incontables ejemplos de la arquitectura actual.

De James Turrell, quien califica su obra como “arte perceptual”, conocemos las instalaciones espaciales para la sugestión de experiencias visuales desacostumbradas: si por ejemplo un espacio claro iluminado sin sombra alguna es observado a través del recorte de una ventana, cuyos alfeizares tajantes y bien recortados (encuadrados/hechos a la medida) no arrojan absolutamente sombra de borde alguno, entonces aparecen situado sobre el lado oscuro el observador, la orilla de la abertura todavía lineal, la clara cámara todavía plana. Y él vivencia, literalmente de modo vertiginoso, que en vista de una llanura luminosa completamente falta de estructura su ojo no puede distinguir más, si es una habitación interminablemente honda, si ante él yace un bloque de materia reluciente o se abre el completo vacío.

El descubrimiento comparable de una “línea de luz” –con la misma repercusión de un filo nítidamente recortado (scharfer Abrisskante)– nos hace frente con múltiples variaciones en las obras de Goeritz: en el muro en forma de cuña de la capilla de Tlalpan de Luís Barragán, en los monumentos de Satélite y en el Espacio Escultórico, en incontables detalles de las construcciones de Ricardo Legorreta, en las que Goeritz cooperó. En la búsqueda de experiencias elementales de significado, Goeritz y Turrell descubrieron los mismos instrumentos para asir aquel momento de retorno en el que la luz se materializa o la materia se “ilumina”.

Transferencia

No deber pasarse por alto que el racionalismo europeo también fue rector para los arquitectos mexicanos: En la obra temprana de Juan O’Gorman o de Luís Barragán de los años 30 se dan cita Gropius y Le Corbusier. Pero en la fase de la modernidad tardía de los años 50 – de hecho simultáneamente a la aparición espectacular de Goeritz en la escena cultural mexicana– se distancia una élite de arquitectos centroamericanos del estilo internacional y experimenta en nuevas y distintas tendencias: su mayoría articula variantes de un monumentalismo geométrico, como Enrique del Moral, Enrique de la Mora, Héctor Vázquez, Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky o Juan Martínez de Velasco.

Al contrario Juan O’Gorman o Pedro Ramírez Vázquez se dedican a una resemantización de motivos precolombinos.

Finalmente, para la sublimación del arte popular, para su transformación en elementos abstractos de espacio, color y luz encuentran, se encuentran Luís Barragán y Ricardo Legorreta.

Goeritz se enfrentó con las Vanguardias, trabajó con muchos arquitectos, principalmente con los dos antes mencionados: él aportó plástica de gran formato, detalles arquitectónicos, imágenes de muros y ventanas, es nombrado ocasionalmente coautor, frecuentemente permanece anónimo como asesor o colaborador. Su generosidad y su escasa vanidad dificultan hoy la búsqueda de sus huellas en la obra de otros: pero ésta aún se adeuda y poseería actualidad en la teoría arquitectónica, pues en la actualidad el reduccionismo mexicano a la Barragán –en conjunto con otras tendencias minimalistas en arquitectura– experimenta una mayor atención y significado: Los preparativos estilístico-constructivos de Goeritz empiezan su vuelta a Europa.

Bibliografía

- “La Prehsitoria. El arte nuevo”, s.f. ca. 1949. Texto del Fondo Mathias Goeritz, Cenidiap, México.
- Abbagnano, Nicolai; *Diccionario Filosófico*, FCE, México.
- Albrecht, Hans Joachim; *Escultura en el siglo XIX: Conciencia del espacio y configuración artística*, Editorial Blume, Barcelona, 1981.
- Art is a Service, *Revue Nul = 0*, núm. 4, Arnhem, 1964, p. 65. En *El Eco de Mathias Goeritz*, Leonor Cuahonte, UNAM, México, 2007.
- Auer, Gerhard. *Mathias Goeritz, El Eco*, Bonn: Deutschen Forschungsgeimschaft, 1995.
- Bitácora Arquitectura*; No. 5, Facultad de Arquitectura, UNAM: México mayo-septiembre 2005.
- Carriazo, Naaa; Ferruccio Asta (Coordinadores); *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, Textos del Seminario de Mathias Goeritz. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM 1997.
- Cetto, Max L., *Arquitectura moderna en México*, Traducción del alemán al español Francisco Maigler, Frederick A. Praeger, Inc., Publishes, New York 1961.

Colquhan, Alan, *La arquitectura moderna una historia desapasionada*, Editorial Gustavo Gili, España 2005.

De Anda, Enrique X., *Historia de la arquitectura mexicana*, Editorial Gustavo Gili, 2ª edición, Barcelona, 2006.

Dussel, Susanne, *Max Cetto 1903-1980 Arquitecto mexicano-alemán*, UAM-Azcapotzalco, México 1995.

Escultura Mexicana: De la Academia a la instalación, Coedición: INBA y Landucci Editores, Segunda edición, México, 2001.

Fernando González Gortázar (coordinación y prólogo), *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México: CONACULTA, 1996.

Fondo documental Mathias Goeritz, CENIDIAP-INBA.

Frampton, Kenneth; *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, 9ª edición, Barcelona 1998.

Gaceta UNAM, 8 de septiembre 2005.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Breviarios 6ª reimpresión, FCE, México 2001.

Goeritz, Mathias; *Luis Barragán y el Pedregal*, *Ariel, Suplemento de Artes Plásticas*, núm. 2, Guadalajara, 1953.

Gómez Mayorga, Mauricio. *Sobre la Libertad de Creación*, en *Arquitectura*. México, D.F. Sobretiro del núm. 45. Marzo de 1954.

Guilbaut, Serge; *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, España, 1990.

Heidegger, Martin; *Construir, habitar y pensar*, 1954.

Herchel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1995.

Hobsbawn, Eric; *Historia del Siglo XX*, Crítica: Barcelona 1995.

Kassner Lily; *Semblanza de Mathias Goeritz*, en *Mathias Goeritz: Imagen y obra escogida*, Colección México y la UNAM, México, 1984.

Kassner, Lily, *Mathias Goeritz. Una Biografía. 1915-1990*, México, Conaculta-INBA, 1998.

Katzman Israel, *La arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, INAH-SEP, México 1963.

Kostof, Spiro; *Historia de la arquitectura* Vol. 3, Alianza Forma, Madrid 1988.

Lodder, Christina, *El Constructivismo Ruso*, Versión española de María Cándor Orduña, Alianza Editorial, Madrid 1988.

Maderuelo, Javier; *La idea de espacio*, Ediciones Akal, Madrid, 2008.

Magaña Esquivel, Antonio; *Imagen y realidad del teatro mexicano*, INBA, México 2000.

Mathías Goeritz. Archivo Cenidiap/INBA.

Moholy-Nagy, Laszlo, *La nueva visión y reseña de un artista*, Cuarta edición, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1997.

Monteforte, Mario; *Conversaciones con Mathias Goeritz*, Siglo XXI Editores, México 1993.

Morais, Frederico; *Mathias Goeritz*, UNAM, México 1982.

Muñoz G. Julián; *El Arte Contemporáneo*, Acento Editorial: Madrid 2000.

Nadeau, Maurice; *Historia del surrealismo*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1972.

Noelle, Louise; *Luis Barragán: Búsqueda y creatividad*; México: UNAM 1996.

Norberg-Schulz; *Nuevos Caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, España, Editorial Blume 1975

Pehnt, Wolfgang; *La Arquitectura expresionista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1975.

Periódico *Excelsior*. México, D.F. 23 de agosto de 1953.

Periódico *Mañana*. México, D.F. Núm. 570. 31 de julio de 1954.

Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del Diseño Moderno*, Ediciones Infinito, 4ª edición en español, Buenos Aires, 2003.

Reed, Herbert, *Arte y Sociedad*.

Revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXI, número 94, primavera 2009.

Revista *Arte Público*, No. 2, México, Noviembre 1954-Febrero 1955.

Revista *Cimaise, art et architecture actuels 20 année*. No. 106, París, circa 1970.

Richter, Hans; *Historia del dadaísmo*, República Argentina, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*; Editorial Pormaca, México D.F. 1964.

Rodríguez Prampolini, Ida; Ferruccio Asta (Coordinadores); *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, Textos del Seminario de Mathias Goeritz. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM 1997.

Rodríguez Prampolini, Ida; *Sincretismo en Mathias Goeritz*, Revista de la Universidad de México, UNAM, México, agosto de 1993.

Ruhrberg et. al.; *Arte del Siglo XX*, Vol. II, *Escultura* por Manfred Schneckeburger; Edit. TASCHEN, Köln, 1999.

Seuphor, Michel; *El estilo y el Grito, Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1970.

Treviño, Ana Cecilia. Alias Bambi; “Desinterés por todo. Sólo importa el hombre”, en *Excelsior*. México, D.F. 23 de agosto de 1953.

Tzara, Tristán; *Manifiesto Dada 1918*, *Revista Dada*, 3: 1-3, diciembre, 1918. En , Prampolini Ida (comp.); DADA/DOCUMENTOS, México, UNAM 1977.

Van de Ven, Cornelis, *El espacio en arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 75.

Wingler, Hans M.; *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gilli S.A. 1962.

Wolfe, Tom; *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Trad. Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Editorial Anagrama, 1982.

Zevi, Bruno, *Saber ver la Arquitectura*, Trad. por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951.

Zuñiga Olivia; *Mathias Goeritz*, Editorial Intercontinental, Colección Tonatiuh, México 1963.

Índice

AGRADECIMIENTOS	5	3. CAPÍTULO III	65
INTRODUCCIÓN	9	3.1. Historiografía del espacio arquitectónico	66
1. CAPÍTULO I	13	3.2. Manifiesto de la Arquitectura Emocional	69
1.1. Trayectoria del Artista	13	3.3. Maurico Gómez Mayorga	73
2. CAPITULO II		3.4. Max Cetto	74
El Eco: descripción formal del edificio	33	3.5. Olivia Zúñiga	79
2.1. Introducción al Capítulo	33	3.6. Israel Katzman	82
2.2. Contexto	33	3.7. Ida Rodríguez Prampolini	84
2.2.1. Europa y Estados Unidos	33	3.8. Frederico Morais	85
2.2.2 México	39	3.9. Enrique X. de Anda	88
2.3. Descripción del pictograma	44	3.10. Natalia Carriazo	92
2.4. Descripción formal del Museo		CONCLUSIONES	95
Experimental EL Eco	50	ANEXO	97
		BIBLIOGRAFÍA	105

EL ECO EL PROTAGONISMO DEL ESPACIO

O.

ESTU

DIO HISTORIOGRÁFICO ACERCA DEL

ESPACIO A

ARQUITECTÓNICO DEL MUSEO

EXPERIMENTAL EL ECO CREADO

O

POR MATHIAS GOERITZ

EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1953-1997.

