

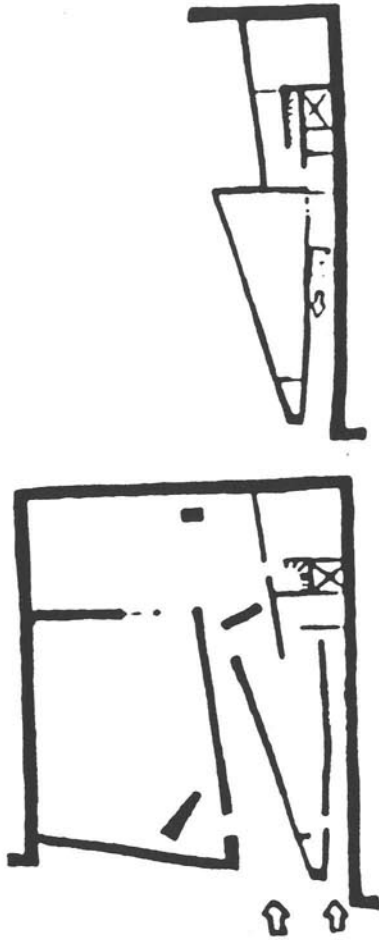
cabaret voltaire

María Teresa de Alba

Cabaret Voltaire. Con este nombre se ha formado un grupo de jóvenes artistas y escritores cuya meta es crear un centro de comunicación artística. El objetivo del cabaret es que artistas invitados vengan a hacer representaciones musicales y lecturas durante las reuniones diarias. Los jóvenes artistas de Zurich, cualquiera que sea su orientación, están invitados a asistir con propuestas y contribuciones.

Estas son las palabras que aparecieron en la prensa zuriquesa el día dos de febrero de 1916, y que marcaron la puesta en funciones del Cabaret Voltaire, a cargo de Hugo Ball, y el inicio del Dadá europeo... Con el mismo propósito, pero en septiembre de 1953 y en un país ajeno a las injerencias de las Guerras Mundiales, en *el que todo (era) posible*, México, se inauguró el Museo Experimental El Eco, diseñado, construido y dirigido por Mathias Goeritz (Danzig, 1915-Cd. de México, 1990) al menos durante los primeros meses de operaciones.

Sin embargo, aunque la vocación era idéntica a la del Cabaret Voltaire, en El Eco no sólo los sucesos que tenían lugar en el interior eran sugerentes, sino que el edificio constituye, en sí mismo, una propuesta revolucionaria en todos sentidos. En primer lugar porque, salvo los dos murales y la escultura serpentina del patio, estaba vacío: no era su intención alojar alguna colección (o actividad) fija y convertirse en un



Croquis esquemáticos de las plantas del Museo Experimental El Eco, 1952.

- 1 AUER, G. *Mathias Goeritz. El Eco*, Bonn: Deutschen Forschungsgeimschaft, 1995, p. 22.
- 2 *Ibid.*, p. 23.
- 3 AMBAZ, E. *The Architecture of Luis Barragán*, Nueva York: The museum of Modern Art, 1976, p. 8. Ambaz cita a Luis Barragán diciendo: *Creo en una arquitectura emocional. Es muy importante que la arquitectura conmueva por su belleza; aunque existan muchas soluciones técnicas igualmente válidas, la única que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción es la arquitectura.*
- 4 EDER, R. *Arquitectura Emocional*, en *Homenaje Universitario a Mathias Goeritz*, publicación especial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con motivo de la muerte de Mathias Goeritz en 1990, p. 73.
- 5 GOERITZ, M. *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, transcrito por Graciela Kartofel en *Mathias Goeritz: un artista plural. Ideas y dibujos*, Ciudad de México: Dirección Gral. de Publicaciones del CNCA, 1992, p. 89.
- 6 *Ibid.*, p. 89.
- 7 AUER, G. *Mathias Goeritz. El Eco*, p. 23.

mausoleo o un supermercado más, sino que pretendía ser un foro vivo y cambiante, que diera cabida a cualquier experimento plástico, musical o literario interesante. De esta manera, su aparición adelantaba ya en los primeros cincuenta una agudísima crítica a la institución del museo como maquinador y promotor de las tendencias artísticas a aceptar, que es tal y como lo conocemos hoy día; como lugar para la contemplación distanciada y fría de obras que allí puestas, apagadas, no hacen más que recordarnos la incompreensión a que han sido sometidas por la historiografía académica y las leyes del mercado.

Arquitectónicamente hablando, la obra se inserta en la corriente del expresionismo alemán con una literalidad que pocos edificios consiguieron, pues sólo pocas de las ideas arquitectónicas del expresionismo europeo tuvieron una oportunidad de realización: las teorías y manifestaciones fueron demasiado divergentes, su período de incubación demasiado breve; aún antes de que pudiera apreciarse una convergencia estilística, el modernismo racionalista asumió el papel de liderazgo.¹ Pero en un México de cambios todo era posible, y las intenciones expresivas de Goeritz se concretaron en composiciones espaciales que nos recuerdan elementos escenográficos de *El Gabinete del doctor Caligari*, de Robert Weine (1919) y de algunas otras puestas en escena de la Alemania de los veinte; nos remiten también a dibujos y experimentos tridimensionales de algunos de los miembros de la *Cadena de Cristal*, capitaneados por Bruno Taut. Sin embargo, el expresionismo de Goeritz buscaba una manifestación más callada y «anónima», (procuraba) ser más esencial y por ende más integrador. En su visión arquitectónica la abstracción racionalista no se desecha, sino que se reconcilia con su imagen antagónica impulsiva, ya que también De Stijl y la Bauhaus habían ejercido gran influencia en su pensamiento plástico. Aún así, su motivación primaria siguió siendo una voluntad de expresión subjetivista y espontánea, cuya sugestividad fue en aumento en la medida en que progresaba la abstracción.²

Con El Eco, Mathias Goeritz inauguró el concepto de *Arquitectura Emocional*, el mismo que adoptaría después Luis Barragán para explicar su propia arquitectura,³

creando así un marco teórico que permitió a los arquitectos no alineados al Estilo Internacional argumentar su oposición al funcionalismo en boga en la América Latina de aquellos años, anticipándose a la llegada de las ideas que cuestionaban la capacidad de la arquitectura moderna para satisfacer las necesidades metafísicas del hombre. Con El Eco Goeritz perseguía, de hecho, un objetivo mayor, en el que confluyen su raíz Dadá y su raíz expresionista, al fin y al cabo emparentadas: (El Eco) *funcionó realmente como Gesamtkunstwerk, ese concepto totalizador que formó parte de la educación de Goeritz, aquello que bebió de los expresionistas, especialmente de las memorias de Hugo Ball sobre el Cabaret Voltaire; a ello añadió un concepto más lúcido, menos trágico, a la manera de Kandinsky.*⁴ La obra de arte total fue un tema recurrente del discurso goeritziano, si no el verdadero motor de su trabajo, presente de manera más clara a partir de la construcción de El Eco. Junto con éste, Goeritz apela a otro concepto común de las diversas vertientes de la cultura artística alemana del primer tercio del siglo: la redención del mundo y la creación de un hombre nuevo por y para el arte. Como puede leerse en el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, de 1953, se buscaba una salida (...) al problema de que el hombre de nuestro tiempo, aspira a algo más (...) Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho una emoción (...) EL ECO no quiere ser más que una expresión de éstas (inquietudes espirituales), aspirando a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.⁵ En palabras de Rita Eder, la Arquitectura Emocional es la invención fundamental de Mathias Goeritz en el campo de del arte contemporáneo.

Conclusión y promesa, El Eco es considerado un parteaguas tanto en la producción personal de su autor como en el devenir de la arquitectura mexicana del siglo XX: con esta obra maduran las ideas de Goeritz y se concretan en unos cuantos muros y objetos precisos —pieza de relojería— que condensan las pasadas experiencias del artista y adelantan rasgos importantes de su trabajo futuro, reconocido internacionalmente. Todo lo que Goeritz ha sido está significado de alguna manera en El Eco.

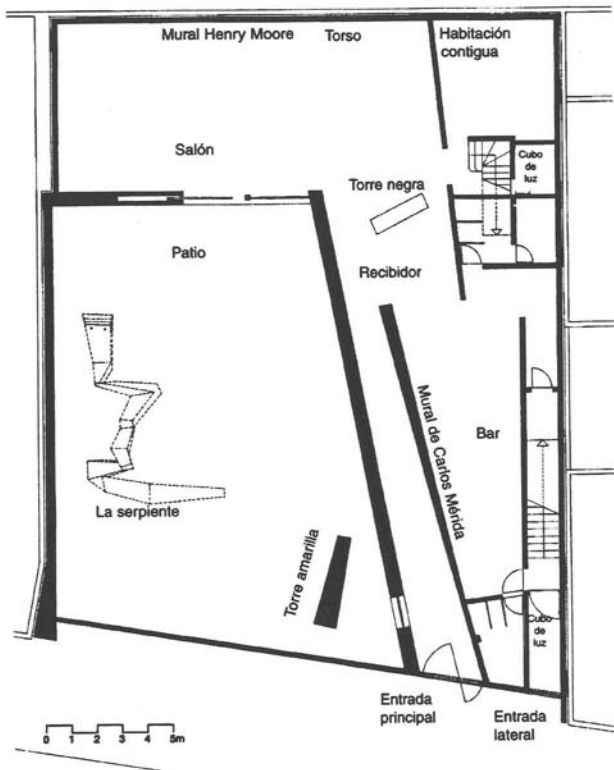
EL MUSEO EXPERIMENTAL

El Eco comenzó sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio.⁶ Esto explica la ausencia de planos o dibujos detallados previos a la construcción... existen sólo tres croquis fechados en 1952: uno de ellos, el más interesante, se presenta a manera de apunte perspectivo; los otros dos son dibujos esquemáticos de las plantas arquitectónicas. No se han encontrado borradores o bosquejos previos a éstos, aparentemente definitivos. El autor prescindió del ensayo y la corrección en estudio, pasando directamente a la obra, como apunta Gerhard Auer en su folleto de 1995:

*El Eco le debe las energías de sus espacios también a la inmediatez de su construcción. Del bosquejo a la construcción: el autor organiza y dimensiona in situ su visión; construye y corrige de manera inmediata y a una escala 1:1; debido a que nada puede ser exacto, todo conserva la impronta de su puño y letra; dado que nada se delega, todo es original.*⁷

El Eco se llevó a cabo tal y como se ve en estos croquis de 1952, bajo la celosa dirección de Mathias Goeritz, quien definía y rectificaba sobre la marcha, reforzando así el carácter indeterminado perseguido desde el principio. Posteriormente a la conclusión del edificio, se realizaron los planos arquitectónicos completos para cumplir con los requerimientos de la administración local.

Como se ha dicho, de los tres dibujos, el pequeño apunte perspectivo es el más sugerente y el que más información aporta en todos sentidos. En él se distinguen ya cuatro elementos significativos que se concretarán en la obra terminada y que reaparecerán luego en contextos diferentes o como temas solos, a lo largo de la carrera de Goeritz: la serpiente, la torre/muro amarilla, aquí transparente —prisma cristalino— para permitir que se vea la cruz del gran ventanal del salón principal, y el alto pasillo que se proyecta hacia la lejanía, con el muro negro y el torso



Plano de la planta baja de El Eco, elaborado por Gerhar Auer y publicado en Mathias Goeritz. *El Eco*, Bonn, Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1995.

de madera al fondo. Aunque formando parte de un ensamblaje integral, estos elementos aparecen desencajados y libres, flotando... su distribución corresponde a la que finalmente tuvieron en la realidad, pero en el dibujo guardan cierta independencia unos respecto a otros: son vistos de diferentes ángulos, como en una composición cubista, y se percibe un movimiento vital, una voluntad individual de significación. Difícilmente se encuentran dibujos que expongan de manera tan concentrada *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.*⁸ Expresión geometrizada, ángulos acusadísimos y perspectivas infinitas que nos hacen recordar ideas propias del arte futurista y, sobre todo, expresionista: los artefactos escénicos para el *Volkstheater* de Wassili Kuckhardt, la versión teatral de John Heartfield de *A pesar de todo*, el *Goetheneum II* de Rudolf Steiner, los bocetos de Hans Scharoun...

Ninguna descripción de El Eco —física e ideológica— es mejor que la que el propio Goeritz hace en el Manifiesto de la Arquitectura Emocional, en los párrafos que se transcriben a continuación:

El terreno de El Eco es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 metros de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO que debe tener su ECO en un mural grisaille de aproximadamente cien metros cuadrados, obtenido posiblemente por la sombra misma de la escultura que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

8 *Ibid.*, p. 22.

9 CONTRATO establecido entre los Sres. Daniel Mont y Mathias Goeritz, referente a la construcción de un edificio (Galería de Arte, Restaurante y Bar) en la calle de Sullivan 43/45 de la Ciudad de México, D. F., transcrito por Lily Kassner en Mathias Goeritz 1915-1990. *Una biografía*, Ciudad de México: CONACULTA/INBA, 1998, Apéndice V, p. XXI.

Sin duda —desde el punto de vista funcional— se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además, para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta.

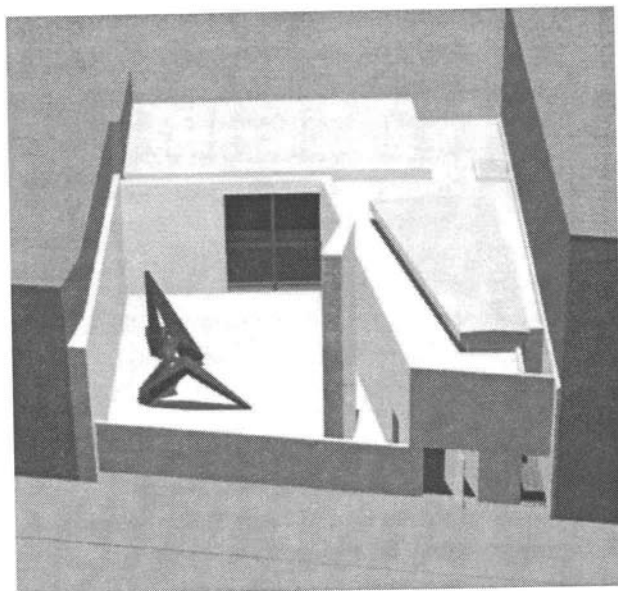
Si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la «medida humana», en el patio faltaba un muro aún mucho más alto, comprendido como un elemento escultórico, de color amarillo, que —como un rayo de sol— entrara en el conjunto, en el cual no se hayan otros colores que el blanco y el gris.

En el experimento de EL ECO, la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural; no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacer con los carteles de cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano. La escultura, como por ejemplo, la SERPIENTE del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) —sin dejar de ser escultura— ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos.

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

realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor, eran una misma persona. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear, nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación que —sin negar los valores del «funcionalismo»— intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

Esta declaración fue escrita a principios de 1953 y publicada en los *Cuadernos de Arquitectura* de Guadalajara en marzo de 1954 como defensa frente a la negativa reacción de algunos sectores de la comunidad de arquitectos por la apertura de El Eco. Si contamos con que la construcción de El Eco dio inicio en julio de 1952 y fue inaugurado en septiembre de 1953 (aunque su terminación estuviera contemplada para marzo), resulta que el manifiesto se escribió cuando la obra había alcanzado poco menos de la mitad de su desarrollo. Esta observación es importante pues nos deja saber que para entonces ya estaba definido por completo el proyecto, incluyendo los colores de los muros y demás detalles finales: respecto de esta descripción, la obra terminada varía sólo en un par de particularidades poco importantes. De hecho, el manifiesto viene a confirmar lo que los dibujos de 1952 anticipaban en un primer momento (nótese que se habla en él de los mismos elementos sobresalientes que componen el croquis ideográfico, desatendiendo el resto del conjunto). Dado que no podemos situar la fecha exacta de factura de los mismos, pues sabemos sólo que son de 1952, lo más lógico es suponer que fueron hechos inmediatamente después del encargo de Daniel Mont, propietario del predio, más o menos al tiempo de la celebración del contrato entre Mont y Goeritz en junio del mismo año, por el que el artista se comprometía a construir un edificio *galería de arte, restaurante y bar*,⁹ definición que sorprende considerando que la aspiración experimental y multidisciplinaria de la obra de Goeritz era contraria a la ubicación, por ejemplo, de un restaurante como tal, por el carácter fijo de un local de esta naturaleza.



Vista del conjunto del Museo Experimental El Eco, publicado por Gerhar Auer en Mathias Goeritz. *El Eco*, Bonn, Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1995.

El Manifiesto de la Arquitectura Emocional es un documento paradójico desde el punto de vista de la vanguardia entendida como momento de ruptura con las estructuras establecidas y como voluntad de renovación y cambio. Sin embargo, no se puede pasar por alto el hecho de que los movimientos artísticos —y vanguardistas— de los que Goeritz viene, comparten el matiz místico-mesiánico que se lee no sólo en éste, sino en todos sus escritos, y que pugna por devolver al hombre su lugar en el mundo (no olvidemos que también los integrantes del Movimiento Moderno, al concluir la Segunda Guerra Mundial, apelaban a las necesidades espirituales y emocionales que la arquitectura debía cubrir en su tarea de reconstrucción). En una entrevista de 1980 con el escritor guatemalteco Mario Monteforte, Goeritz aclara su posición al respecto: *Vanguardia no es ir al frente de los demás, sino separarse de ellos hasta volverse algo en sí, absolutamente nuevo y ejemplar, aunque lejano.*¹⁰

Así las cosas, cabe preguntarse qué lugar ocupa la producción de Mathias Goeritz dentro de la *vanguardia*. En más de una ocasión, Goeritz ha sido calificado de reaccionario por insistir en la urgencia de un arte *sagrado*, mediador entre dioses y hombres, mensaje y mensajero; de un arte que sea conformador de comunidad, a través del cual ésta pueda reconocerse y reconocer un orden superior olvidado. Para Goeritz, el artista, en nuestros días, tiene la misión de recuperar el contenido redentor de la obra; su papel es el de comunicador de una *verdad* trascendente y, por tanto, exterior (a la obra). El contenido está dado de antemano, y debe llegar con fuerza al espectador por medio de emociones. En este sentido, la postura de Goeritz se sitúa aún en la concepción hegeliana tradicional de correspondencia entre forma y contenido. Sin embargo, a Goeritz le interesa profundamente la participación del espectador, del que espera mucho más que una observación pasiva y una aceptación sin cuestionamientos. El espectador es parte complementaria indispensable de la obra de arte, de ahí que muchas de sus propuestas, particularmente las arquitectónicas y las de escultura monumental, sean *abiertas*: serán las experiencias del visitante o del paseante las que finalmente completen la operación iniciada por el artista. Para comprender de qué manera

10 Entrevista publicada por Mario Monteforte Toledo en *Conversaciones con Mathias Goeritz*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI, 1993, pp. 85-86.

11 ZÚÑIGA, O. *Mathias Goeritz*, Ciudad de México: Ed. Tonatiuh, 1963, p. 28.

12 TOCA FERNÁNDEZ, A. «Mathias Goeritz: la importancia de las obras» en *Plural*, vol. XIX-XII, núm. 228, septiembre de 1990, pp. 83-87. En este artículo Toca Fernández se refiere al El Eco como un espacio escultórico: *...El experimento que Goeritz realizó en el Museo (...) representó una verdadera integración plástica... (...) fue un auténtico rompimiento... Además de la audacia de su concepción, su creación implicó reunir —integrándolas en diversos espectáculos— la escultura, la arquitectura, la pintura, la danza y la música. La creación de este espacio escultórico constituyó un inusitado aporte al desarrollo artístico de esa época en México...*

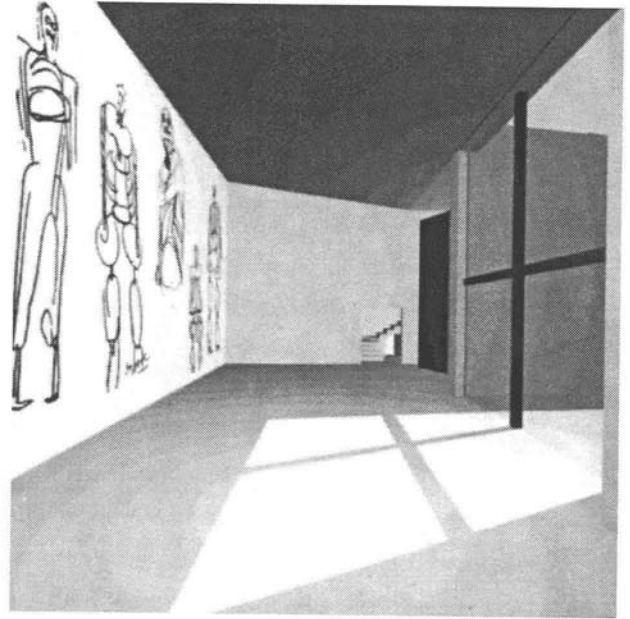
el hacer y el pensar de Mathias Goeritz quedan reconciliados en piezas actuales y cargadas de potente significado, habrá que recordar que en este caso la creación es consecuencia directa de una inquietud personal que busca afanosamente una forma que le de cabida y sentido, como señala Olivia Zúñiga en su libro de 1963:

A Goeritz no le interesa ser un «buen pintor» o un «buen escultor». Es un filósofo que se vale del arte para resolver sus propias preocupaciones; vive y ha vivido dedicado a la búsqueda de valores recónditos; por eso convierte sus hallazgos estéticos en tentativas, en caminos o puertas que va inaugurando.

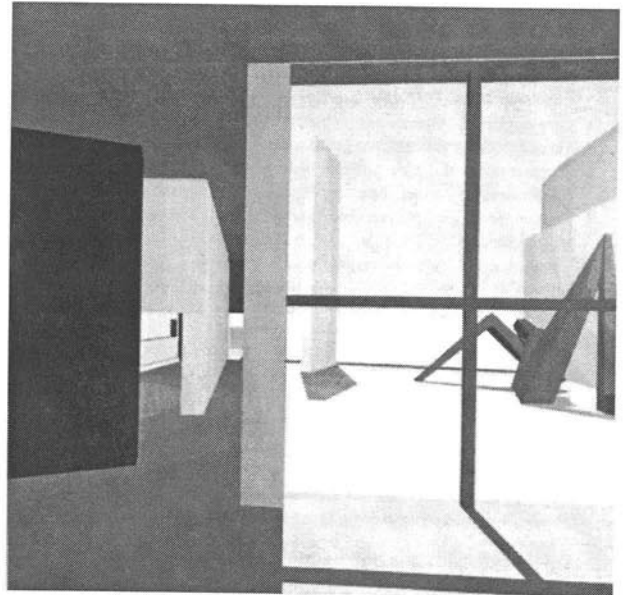
Sólo partiendo de este conocimiento, podremos explicarnos una obra tan contradictoria, tan numerosa y diversa. Si lo apasiona un problema plástico, lo arrostra con desbordante exaltación para abandonarlo cuando obtiene la respuesta necesaria.¹¹

El último fin de toda actividad plástica es la arquitectura dijo Walter Gropius, impulsor de la integración de las artes y los oficios, en el manifiesto de la Bauhaus de 1919. De manera semejante, para Goeritz, que no era arquitecto sino artista plástico con formación en historia del arte y filosofía, la arquitectura ofrecía el marco ideal para la reunión de disciplinas diversas y para el trabajo colectivo. Era el lugar recipiente en que las artes podían venir a encontrarse, el lugar de la *composición escénica*, del reconocimiento de la unidad de las cosas, del rezo... En El Eco se dieron cita personalidades de la talla de Henry Moore, de Luis Buñuel, de Rufino Tamayo, de Carlos Mérida; pero también estaban presentes Nietzsche, Kandinsky, Ball.

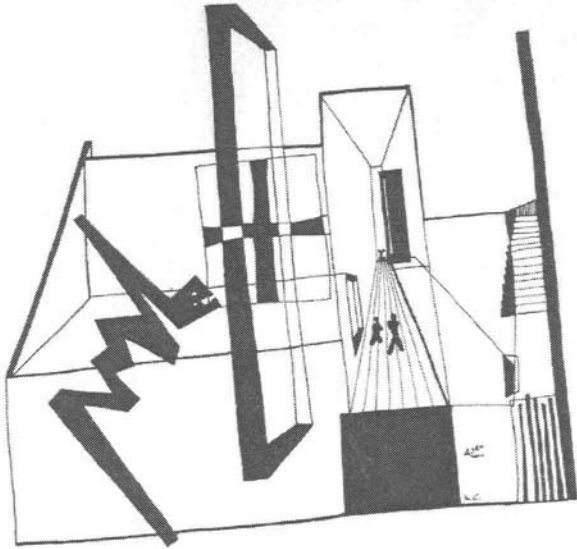
Curiosamente, Mathias Goeritz es citado en varios diccionarios y enciclopedias de arquitectos y arquitectura, aunque para muchos lo que ha construido sea más bien *espacio escultórico*.¹² Es cierto que al hablar de su trabajo es difícil trazar una frontera clara entre escultura a gran escala y arquitectura propiamente dicha, especialmente después de enfrentarse con el tratamiento del espacio



Mural de Alfonso Soto Soria a partir del boceto original de Henry Moore, 1953. Publicado por Gerhar Auer en Mathias Goeritz. El Eco, Bonn, Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1995.



Vista desde el salón hacia el patio. Publicado por Gerhar Auer en Mathias Goeritz. El Eco, Bonn, Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1995.



Croquis ideográfico del Museo Experimental El Eco, 1952.

ceremonial monumental prehispánico, que tanto lo impresionó. Si la arquitectura superaba a la escultura de formato pequeño y mediano en tanto que contenedor de acontecimientos, la escultura monumental destinada al espacio urbano —y público— cumplía mucho mejor esta tarea al ponerla al alcance de la sociedad entera. Si los altos muros de El Eco pretendían elevarse hacia el cielo a manera de oración, las Torres de Ciudad Satélite,¹³ de 1957, hacían de este *rezo plástico* un evento colectivo.

Así como las alturas de los muros de El Eco tenían un principio bien definido, los demás aspectos formales del edificio (colores, tamaños, texturas) estaban también dispuestos dentro de un esquema de significados preciso, no obstante la condición flexible de los espacios obtenidos. Todos los muros del edificio son grises, incluso el gran mural de Moore, pintado en la pared del salón principal, está realizado en tonos de gris. El único elemento colorido es la torre amarilla del patio, en la que además aparece incrustada una inscripción metálica indescifrable, un *poema plástico* seguramente relacionado con la función simbólica de la torre: el esperanzador rayo luminoso en medio de la sombría confusión de la vida.¹⁴ Para Goeritz el amarillo es el color del movimiento y de la energía, la primera manifestación de la luz. El contraste y la tensión entre las partes del Museo, reforzados por la elección cromática, eran ya evidentes desde aquel apunte perspectivo en el que se podía adivinar el nerviosismo que producirían en la realidad los cambios de elevación y los efectos de profundidad, las fuertes asimetrías y el uso de planos inclinados, en oposición a la estabilidad que aportan el manejo de ciertos trazos geométricos ordenados, la pesadez de los muros y las cualidades tectónicas de los materiales. Esta simultaneidad de inquietud y serenidad, aspiraciones contradictorias en resistencia, no es casual: *expresa que las emociones requieren de un «enaltecimiento» y un «desasosiego» espirituales.*¹⁵ Pero la arquitectura de Mathias Goeritz es mucho más que un arte afectivo: es una forma de expresión que, sin negar su finalidad, la supera, dirigiéndose al alma, a los sentidos y a la memoria colectiva. La obra integral de la construcción no

- 13 El proyecto de urbanización de Ciudad Satélite, a las afueras de la Ciudad de México, fue encargado al arquitecto y urbanista Mario Pani. La misma empresa inmobiliaria que contrató a Pani, encomendó a Luis Barragán el diseño de un monumento simbólico que señalara la entrada al fraccionamiento. Para ello, Barragán pidió a Goeritz su colaboración. La disminución u omisión en publicaciones posteriores a 1957 de la participación de Barragán en la creación de las Torres de Satélite, ocasionó la ruptura de la gran amistad que entre estos dos artistas existía. Personalmente, creo que las Torres se insertan en la tradición arquitectónica expresionista alemana... basta ver algunos de los dibujos de Hans Scharoun, en particular una acuarela fechada en 1920 donde aparece un conjunto de prismas triangulares esbeltos y coloridos, agrupados a manera de rascacielos en un *downtown* estadounidense.
- 14 Entrevista concedida por Mathias Goeritz a Ana Cecilia Treviño para el periódico *Excelsior* en agosto de 1953 y transcrita por KASSNER, L. en *Mathias Goeritz 1915-1990, Una biografía*, pp. 65-66. En ella Goeritz anticipa al público algunos aspectos de El Eco y explica sus razones para la elección de los colores y en la que por vez primera se refiere al Museo como *homenaje a una mujer que ni siquiera me hace caso (...)* Si El Eco es todo en grises se debe a una intención de medio luto. Destaca, sin embargo, el muro amarillo, que es mi muro de las lamentaciones, en él incrustaré las letras metálicas de mi poema plástico. Goeritz dedica este poema a Marlene L. de Forestile.
- 15 AUER, G. *Mathias Goeritz. El Eco*, p. 22.
- 16 Entrevista concedida por Mathias Goeritz a Ana Cecilia Treviño para el periódico *Excelsior* en agosto de 1953 y transcrita por Lily Kassner en *Mathias Goeritz 1915-1990, Una biografía*, pp. 65-66.

rechaza la razón, sino que la complementa con el lenguaje espontáneo de los sentimientos y la riqueza semiótica de los recuerdos.

La vida del Museo Experimental El Eco fue tan controvertida como corta. A los pocos meses de su inauguración, la repentina muerte de Daniel Mont y el cambio de propietario terminaron con sus actividades. Desde entonces su destino ha sido ir pasando de mano en mano, hasta el punto de verse hoy en peligro de demolición. El Museo que quería exhibir artistas *haciendo*, y no obras de arte hechas,¹⁶ ha funcionado, a lo largo de estos últimos 45 años, como restaurante, salón de baile, bar gay, foro universitario y refugio de estudiantes radicales. Aunque completamente transformado y prácticamente en ruinas, todavía es posible reconocerle algunos rasgos de lo que Mathias Goeritz hizo que fuera: escenario, crisol, templo... Al fin, una propuesta arquitectónica sin precedentes, que dejaría huella y abriría nuevas posibilidades de desarrollo para la arquitectura mexicana de este siglo.

María Teresa de Alba es arquitecta, alumna de doctorado del departamento de Composición de la ETSAB, UPC.

BIBLIOGRAFÍA

- AUER, G. *Mathias Goeritz. El Eco*, Bonn: Deutschen Forschungsgeimschaft, 1995.
- ASTA, F. et. al. *Los ecos de Mathias Goeritz*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 1997.
- BALL, H. *Flight out of time*, London: University of California Press, 1996.
- BAYER, HERBERT, GROPIUS, W., Gropius, I. (eds.) *BAUHAUS, 1919-1928*, New York: The Museum of Modern Art, 1959.
- GASCH, S. *El expresionismo*, Barcelona, Ed. Omega, 1955.
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, F. *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Ciudad de México: Dirección Gral. de Publicaciones del CNCA, 1994.
- KANDINSKY, W. *De lo espiritual en el arte*, Ciudad de México: Ed. Coyoacán, 1997.
- KARTOFEL, G. *Mathias Goeritz: un artista plural. Ideas y dibujos*, Ciudad de México: Dirección Gral. de Publicaciones del CNCA, 1992.
- KASSNER, L. *Mathias Goeritz 1915-1990. Una biografía*, Ciudad de México: CONACULTA/INBA, 1998.
- MONTEFORTE TOLEDO, M. *Conversaciones con Mathias Goeritz*, Ciudad de México: Ed. Siglo XXI, 1993.
- MORAIS, F. *Mathias Goeritz*, Ciudad de México, UNAM, 1982.
- O'GORMAN, E. et. al. *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, Ciudad de México: Ed. Herrero, 1971.
- PEHNT, W. *La arquitectura expresionista*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- RICHTER, H. *Historia del Dadaísmo*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1973.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I., RITA, E. *Dadá Documentos*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1977.
- SCHNEEGAS, C. et. al. *Mathias Goeritz 1915-1990. El Eco Bilder Skulpturen Modelle*, Berlin: Academie der Künste, 1992.
- SOLÁ-MORALES, I. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- ZÚÑIGA, O. *Mathias Goeritz*. México: Ed. Tonatiuh, 1963.