

INVESTIGACIÓN

---



# El eco del acontecer: el museo experimental El Eco de Mathias Göeritz desde el acontecer de Jean-François Lyotard

Ma. Cristina Karla Vaccaro Cruz  
Facultad de Arquitectura  
Universidad Nacional Autónoma de México  
cristina\_vaccaro@hotmail.com

Doctora y maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, y arquitecta por la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Durante sus estudios de posgrado se concentró en el análisis de la categoría estética de lo sublime, así como su posible vinculación con la teoría de la arquitectura y su uso para el análisis de distintos edificios. Su objetivo ha sido abrir nuevos caminos para investigar obras arquitectónicas que desbordan los conceptos de función, estructura o belleza, a través de lo sublime. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP), de la Facultad de Arquitectura de la UNAM bajo el tema "La implicación de la experiencia estética para la Arquitectura Moderna".

113

Fecha de recepción: 14 de enero de 2016

Fecha de aceptación: 29 de febrero de 2016

## Resumen

La emoción defendida por Mathias Göeritz en el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* y materializada en el museo experimental El Eco puede ser estudiada desde el discurso del acontecer y el sentimiento de lo sublime que el filósofo francés Jean-François Lyotard describe en el libro de 1988, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Se trata de analizar la emoción como el acontecer, como el momento anterior a la formalización kantiana donde el sujeto es afectado por la materialidad de los objetos.

Palabras clave: arquitectura, moderna, experiencia, estética, categoría, sublime, emoción, Burke, Kant

*The echo of happening. Mathias Goeritz's "The Echo" Experimental Museum from the happening perspective of Jean-François Lyotard*

## Abstract

*The emotion defended by Mathias Goeritz in the Manifesto for Emotional Architecture and embodied in his Experimental Museum "The Echo" can be studied from the perspective of happening and the feeling of the sublime as described by French philosopher Jean-Francois Lyotard in 1988 in the book "The inhuman: Reflections on*

*Time*". The aim is to analyze emotion as an event, as a moment prior to Kantian formalization where the subject is affected by the materiality of objects.

*Keywords:* Architecture, modern, experience, aesthetics, category, sublime, emotion, Burke, Kant

## Introducción

En 1953 Mathias Göeritz escribe el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* "como justificante teórico de su obra y para responder de antemano a los previsibles ataques e incomprendimientos" (Asta: 109) que la materialización del museo experimental El Eco provocó en la crítica artística. La intención de este artículo es estudiar qué puede ser esta emoción defendida por Göeritz, no desde la psicología, sino trabajando la emoción que se experimenta en El Eco desde el discurso del acontecimiento y el sentimiento de lo sublime que el filósofo francés Jean-François Lyotard describe en su libro *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* de 1988.

## El Eco de Mathias Göeritz

Fue un filósofo, historiador y artista, que nació en 1915, en los inicios de la Primera Guerra Mundial, en Danzig, ciudad a orillas del mar Báltico y frontera entre Alemania y Polonia. En 1916, su familia se trasladó a Berlín, donde estudió filosofía e historia del arte en la Escuela

de Artes y Oficios y conoció a una parte de la vanguardia alemana, en particular a expresionistas como Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Käthe Kollwitz; a artistas y arquitectos ligados a la Bauhaus como Johannes Itten, Oskar Schlemmer Paul Klee y Vasili Kandinsky; y a dadaístas como Hugo Ball (Friedeberg: 15-17). De esta manera, propuestas vanguardistas europeas de inicios del siglo XX como el expresionismo, el dadaísmo, el neoplasticismo o el cubismo, no le eran lejanas y son la base de su posterior desarrollo académico y artístico.<sup>1</sup>

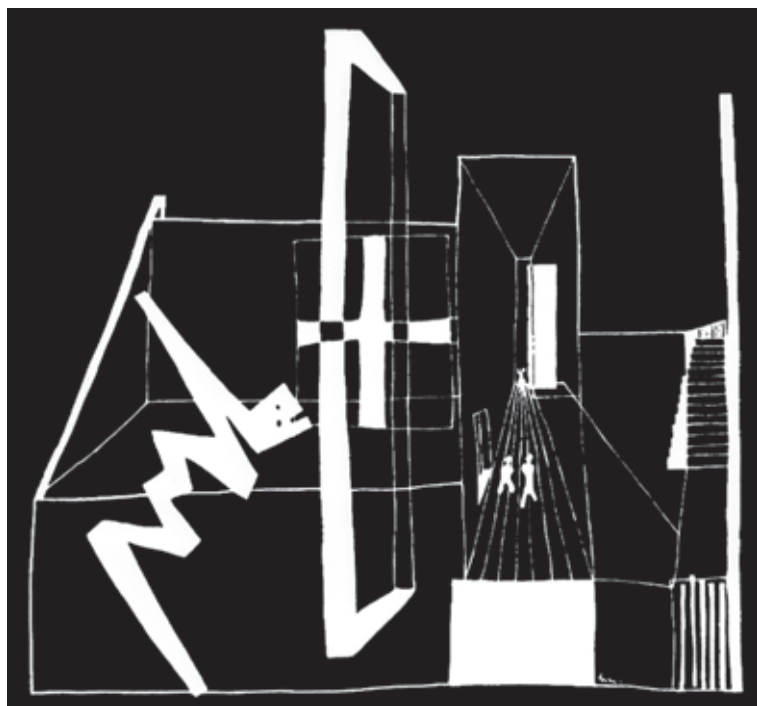
Llega a México en 1949, invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales, para impartir la cátedra de historia del arte en la nueva Escuela de Arquitectura de Guadalajara, después de residir por poco tiempo en Marruecos y España debido a la llegada al poder del nacionalsocialismo en Alemania.<sup>2</sup> En 1952 se trasladó a la Ciudad de México gracias a Ida Rodríguez Prampolini y Juan O'Gorman quienes, a su vez, le presentaron a Luis Barragán, con quien estableció una relación de más de quince años, al realizar en conjunto obras como los accesos a Jardines del Pedregal de 1951 o las Torres de Satélite de 1957, entre otros.<sup>3</sup>

Ya instalado en la Ciudad de México, el publicista tapatío Daniel Mont invita a Göeritz a realizar, en un terreno de su propiedad en la calle de Sullivan, una obra en la que el artista alemán tendría una total libertad de creación: el museo

1 Un estudio más completo sobre la influencia y la relación de Mathias Göeritz con las vanguardias históricas (Ferruccio, 1997).

2 Para conocer lo realizado por Mathias Göeritz en Marruecos y España, *cfr.* Urréchaga: 1997, y Cuahonte: 2006.

3 Sobre las relaciones de Mathias Göeritz al llegar a México, *cfr.* Kassner: 2007.



Mathias Göeritz,  
"Pictograma o Ideo-  
grama conceptual de  
el museo experimen-  
tal de El Eco" (1953).  
Fuente: *Bitácora*, 5  
(2001)

experimental El Eco. La inauguración se llevó a cabo el 7 de septiembre de 1953.

No existió un proyecto con planos, fachadas y cortes en el que se basara la construcción, sino que se llevó a cabo a través de una "arquitectura de dedo" (Eder: 43), ya que Mathias Göeritz iba dando *in situ* indicaciones a los trabajadores sobre la ubicación de los muros, de los vanos, etcétera. Lo que sí elaboró fue un ideograma conceptual, en el que identificó las ideas espaciales que darían forma al proyecto: un área cerrada *perspectivada*, que succionara al visitante; un espacio abierto, en el que existirían tres elementos fundamentales (una serpiente, una torre y una cruz) y un lugar independiente de lo anterior, donde se ubica una escalera precedida por una reja.

Tras su construcción, Mathias Göeritz escribió el *Manifiesto de la Arquitectura*

*Emocional*, en el que defendía el dar a la arquitectura una función además de su utilidad práctica: lograr que las mujeres y los hombres inmersos en una cotidianidad formada desde la razón, entren en espacios que los afecten y les provoquen una emoción.

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces –quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad– al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto "funcionalismo", por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. (Göeritz, *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*: 91)

En cambio, la arquitectura mexicana de las décadas de los años cuarenta y cincuenta que era apoyada por las instituciones gubernamentales, defendía un funcionalismo en el que el programa arquitectónico era el elemento clave de la composición, por ejemplo, el Centro Urbano Presidente Miguel Alemán, de 1947-1949, de Mario Pani.

La arquitectura emocional fue la propuesta con la que Göeritz se enfrentó a este movimiento funcionalista a través de su aprehensión de las vanguardias europeas, su contacto con la arquitectura mexicana, su interés por la propuesta artística y filosófica del dadaísta Hugo Ball y la búsqueda por crear ambientes místicos al servicio del hombre y libres de las necesidades funcionales de cierta parte de la arquitectura. De esta manera, la arquitectura emocional puede entenderse como

un crisol en el que se fundieron todas las experiencias que Göeritz traía de Europa y que se materializaron en El Eco.

## El acontecer de El Eco

En el número 53 de Sullivan, en la colonia San Rafael, el museo experimental El Eco se nos presenta como una construcción que niega y rompe con el contexto urbano en el que está emplazado, dada la diferencia explícita que existe entre su silueta y los edificios que lo circundan.

Este enfrentamiento se mantiene al interior, ya que la relación que se establece es entre los visitantes, el espacio y la materialidad con la que está construido (el concreto, la madera, el vidrio, el acero, el color y las texturas) más que con áreas nombradas y delimitadas por su función, es decir, con un vestíbulo, un pasillo o una



Fachada a Sullivan del museo experimental El Eco, Ciudad de México, construido entre 1952-1953. Fotografía: Cristina Vaccaro (CV), 2007

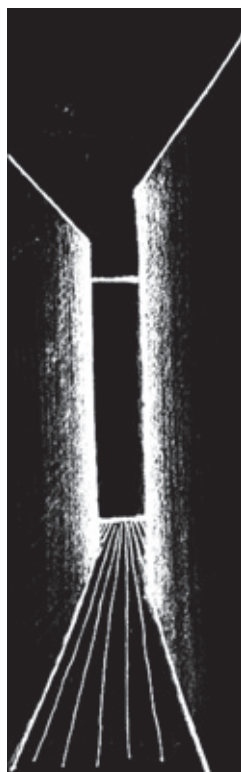
sala de exposición. De esta manera, la experiencia de recorrerlo rompe con el discurso arquitectónico que diseñaba objetos funcionales que por sí mismos demostraban el uso que en ellos se cumplía, a través de espacios “emocionales” donde los materiales son los que afectan al sujeto desde su *pura presencia*, lo que es llamado por Lyotard el *acontecer*, y por Göeritz, la *emoción*, que despertará al hombre de una cotidianidad racional, en la que todo tiene una función o una razón de existir, incluso, en la arquitectura.<sup>4</sup>

En la entrada, al visitante se le presentan dos muros blancos (el derecho con un vano

que da acceso al patio principal después de rodear la torre amarilla) que, junto a un techo de concreto armado gris y un piso de madera con duelas cortadas en cuña siguiendo la fuga de las paredes, constituyen un espacio alargado, que se angustia y oscurece hacia un fondo iluminado. Se trata del pasillo de acceso que tiene una perspectiva forzada al tener muros que se ven juntando hacia el fondo, un piso y techo inclinados y una duela *acciurada* que provoca la impresión de tratarse de un espacio que es más grande de lo que realmente es. De esta manera, se logra una interacción a base de superficies verticales,



Museo Experimental El Eco. Fotografía: CV, 2007



Croquis de Cristina Vaccaro, 2005

4 “[...] el hombre de nuestro tiempo [...] pide [...] una elevación espiritual [...] una emoción como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica –o incluso– la del palacio barroco”. (*Manifiesto de la Arquitectura Emocional*: 91)

horizontales o inclinadas que, con un peso tectónico, hacen que el visitante los observe no como planos de color, sino desde su materialidad, como muros, piso y techo, con cierta densidad y dirección, que constituyen un espacio del que, en una primera impresión, no sabemos la función que cumple o su situación en relación al conjunto. Es después que observamos que es un pasillo alto y menos largo de lo que parece, en el que su utilidad práctica queda en un segundo plano ante la fuerza expresiva de su composición que provoca que se perciba desde los imperativos *percibe o mira* y no de la premisa *mira esto* u observa *ese espacio*.

Esta manera de relacionarnos con los objetos artísticos es la que ha sido desarrollada por Jean-François Lyotard a través de la idea del *acontecer*, concepto que se refiere a la pura presencia, al “hecho de que algo esté *allí ahora*” (Lyotard, *Lo inhumano*: 114) y es a partir de esa indefinición desde donde se convierte en una zona independiente de cualquier discurso. Esta libertad para la experiencia sólo se puede entender en oposición al discurso del filósofo alemán del siglo XVIII Immanuel Kant, ya que el acontecimiento es anterior a la presentación, al momento de la formalización kantiana, que confiere estructura espacial y temporal a la experiencia: “La presencia es el instante

que interrumpe el caos de la historia y evoca o invoca que “hay” antes de toda significación de lo que hay” (Lyotard, *Lo inhumano*: 93).

En la *Crítica de la Razón Pura* Kant describe como de forma innata el espíritu ordena lo múltiple de la experiencia a través del espacio y del tiempo, intuiciones puras que son la forma pura de la sensibilidad, se hallan *a priori* en el espíritu (Colomer: 89) y son la condición necesaria de nuestra percepción. Para Kant, lo único que conocemos son los fenómenos, es decir, las sensaciones intuidas desde el espacio y por el tiempo por lo que la “cosa en sí” o la materia, el mundo antes de ser fenómeno, permanece desconocida para nosotros. (Colomer: 82)

Sin embargo, ¿qué pasa con la materia, que por su sola presencia nos afecta sin que se haya llevado a cabo la puesta en forma? Esta presencia es lo que Lyotard llama el *acontecer*, el *ahí*, que desde nuestra capacidad de afectación nos abre a nuevas experiencias y no sólo a las que se dejan formalizar o a las ya formalizadas.<sup>5</sup>

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

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





Museo experimental El Eco.  
Fotografía: CV, 2006

ancho, su textura y la independencia que tiene con respecto a los otros elementos interiores de El Eco. Contrasta también con las paredes blancas y el techo gris. Es como un muro pero que no carga nada, sino que está ahí presente, solamente para mostrarse. De esta manera el enfrentamiento en el museo experimental es ante una multiplicidad que es difícil de aprehender por el ser humano dada la fuerza de la materia y la no-racionalidad con la que está construida, siendo ejemplo de esto, la dirección y la relación asimétrica entre sus muros.

No hay casi ningún vínculo de 90° en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados de un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado esta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. (*Manifiesto de la Arquitectura Emocional*: 93)

En El Eco, el afuera y el dentro se pueden analizar desde la paleta de colores y los materiales elegidos por Göeritz. Afuera se usan los colores primarios y tres materiales diferentes: en el piso hay cuadrados de barro rojo, la torre amarilla con aplanado y el azul del cielo. Al interior sólo hay blanco, negro y gris en los muros y el techo, más el color natural de la madera del piso. El que los materiales aparezcan con su aspecto natural y el aplanado esté pintado con los colores primarios y los neutros me parece es para dar más importancia al espacio en sí y a la materia, es decir, para que no exista ninguna distracción que le sustraiga fuerza al área construida y a la afectación plástica arquitectónica. Lo anterior es más difícil de controlar al exterior ya que, por la poca altura del muro que divide el patio de su entorno, este espacio es interrumpido por las copas de los árboles de la calle y los muros de los edificios vecinos.

La torre amarilla (Krieger: 187)<sup>6</sup> que se ubica en el patio, es un elemento vertical que no cumple con ninguna utilidad práctica, sino que tiene una función visual al ser un hito de la zona urbana en que se

6 En este texto se puede estudiar como su interés por las torres que viene del expresionismo alemán, para lo que basta citar las Torres de Ciudad Satélite de 1957, que realiza con Luis Barragán o la torre amarilla que se ubica en el patio del museo experimental El Eco.





Museo experimental El Eco. Fotografía: CV, 2006

ubica y por ser un elemento que permite reconocer, a cierta distancia, el museo experimental. Dentro del patio “sirve” para generar un espacio de transición comprimido, angustiante, entre el pasillo y el patio, permitiendo que lo que existe detrás de la torre quede oculto desde el acceso.

El analizar El Eco desde el *acontecer* nos permite entenderlo como un objeto que interrumpe nuestra cotidianidad al provocar una experiencia emocional, una pasión que afecta y transforma al ser humano al enfrentarlo con un espacio que padece por estar ante la pura presentación plástica, ante el carácter absoluto de la materialidad o ante el *acontecer* de los muros, los pisos y el techo, que comprimen y abren el espacio. Lo anterior, se contraponen a una cotidianidad donde la relación con los objetos parte de la uti-



Museo experimental El Eco. Fotografía: CV, 2006

lidad práctica que tienen y de su interacción funcional con los demás.<sup>7</sup>

El sentimiento que se produce frente a esta materialidad, frente al *acontecer*, es el sentimiento de lo sublime según el planteamiento de Jean-François Lyotard. Para el autor francés, durante el siglo XX, lo que ha estado en juego en el arte no es lo bello sino lo sublime (Lyotard, *Lo inhumano*: 139) porque el arte moderno se concentró, desde su inicio, ya no en intentar representar la realidad sino en presentar lo que es impresentable, lo que se ubica en el momento anterior al análisis o la explicación, un momento de conciencia, el instante del *sucede*, el *acontecer*.

Para el autor, el arte de vanguardia surgió cuando los artistas dejaron de preguntarse por el tema y de observar las obras artísticas como la representación de la realidad, como la parte sensible del sistema que lo ordena todo, para cuestionar ¿qué es el arte? o, en particular, ¿qué es un cuadro? y poner en duda el arte de pintar. El autor señala a Paul Cézanne como el primer pintor que se liberó de la forma habitual de mirar y se preocupó por las sensaciones elementales o en ir por la percepción que hay, antes de la representación (*Lo inhumano*: 87-88).

Entonces, en el arte de vanguardia, para Lyotard, el mensaje es la presentación de nada, es decir, de la presencia de la materia (*Lo inhumano*: 87-88), del color, más que el intento de articular narraciones. Su interés gira alrededor de las obras, como las del expresionista abstracto Barnett Newman, donde hay

indefinición o vacío, ya que estos elementos son una forma de enfrentarse al determinismo y deben salvarse para evitar que la saturación y la racionalización hagan del acontecimiento una parte del todo y que, por lo tanto, deje de llamar nuestra atención (*Lo inhumano*: 72). En el pasillo de El Eco, no hay un mensaje y no se está construyendo ningún relato, sino que hay un *sucede*, una afectación, un *acontecer*.

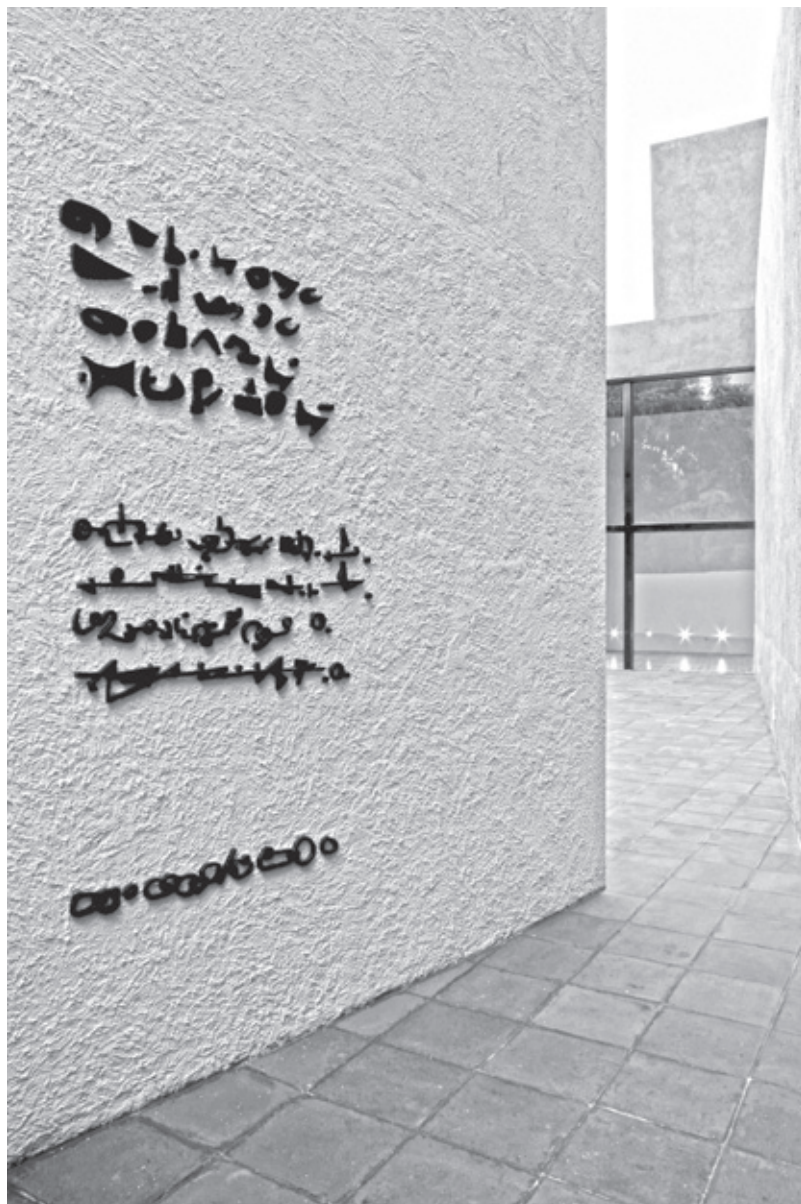
Lo sublime fue estudiado, principalmente, en el siglo XVIII por Edmund Burke e Immanuel Kant y son sus discursos los que retomó Lyotard al final del siglo XX para construir su propuesta. Lo sublime para Kant, en la *Crítica del Juicio* de 1790, es un sentimiento que “place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos y es provocado por un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina al espíritu, a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza, como exposición de ideas” (*Crítica del Juicio*: 309). Es decir, lo sublime es un sentimiento del espíritu (*Lo inhumano*: 141) para el que las formas no son pertinentes, (*Lo inhumano*: 140) y revela que el destino final del espíritu es la libertad, ya que éste se libera de la naturaleza y de las formas. Lo sublime genera un pesar en el observador, un placer negativo que surge del juego entre el placer que provoca la capacidad del ser humano de concebir lo absoluto de las ideas, y el displacer que aparece por la incapacidad de la imaginación de presentarlas.

Es así que Lyotard está retomando de Kant la *irrepresentabilidad* de lo sublime,

7 Hay ciertos elementos en El Eco. en los que si hay un juego semántico, como la cruz que estructura la ventana, lo que no impide que en esos espacios se experimente el acontecer de la materia.

sin embargo, será con Edmund Burke con el que completará su planteamiento. En *Indagaciones filosóficas acerca de lo sublime y de lo bello* (Burke: 89), de 1757,

lo sublime surge del deleite que “proviene de la suspensión de un dolor amenazante” (*Lo inhumano*: 90) es una pasión que llamamos terror. El deleite *burkiano*, se-



Museo experimental El Eco. Fotografía: CV, 2006

gún el autor francés, se experimenta ante “la posibilidad de que ya nada suceda”, ante la angustia que nos provoca el no conocer el instante inmediato y lo sublime es que algo sucede, tiene lugar, lo que nos demuestra que no todo está terminado (*Lo inhumano*: 91). Hay una angustia ante la sensación de que nada suceda (*Lo inhumano*: 97) y un placer ante el sucede, (*Lo inhumano*: 98) donde observamos nuevamente este juego entre el placer y el displacer, el deleite, característico de lo sublime. En el discurso de Burke, para Lyotard, lo que aterroriza es que “el sucede no suceda, deje de suceder” y para que desde él se experimente el sentimiento de lo sublime debe existir una distancia estética que suspende la amenaza (*Lo inhumano*: 104). Lo sublime asombra y es una agitación que beneficia la vida, ya que para este autor, lo sublime no es una cuestión de elevación sino de agitación, tanto fisiológica como emocional que agita al espectador.

En el museo experimental El Eco, al visitante lo afecta una “fuerza emocional” *burkiana* que lo despierta de lo que llamaré una “alienación de la vida” o una “anestesia inmanente”.<sup>8</sup> Retomando el discurso de Lyotard en El Eco, el ser humano que lo recorre toma conciencia de que existe a partir del momento en que se enfrenta a que la materialidad de la obra

*sucede, acontece*, y al ser sorprendido por la composición de sístoles y diástoles con la que está construido. El Eco busca presentarnos que *hay*, el *sucede*, a través del *acontecer* de la materia, de los muros que van angustiando el espacio para después abrirlo, de la presencia de las torres o de los juegos entre los vacíos de la obra.<sup>9</sup>

Göeritz es un heredero de los artistas europeos de vanguardia que para Lyotard buscaron el acontecimiento o presentar lo impresentable, al tiempo que el espectador moderno espera “una intensificación de sus capacidades de emoción y concepción” (*Lo inhumano*: 105). El sujeto que se enfrenta a las obras de vanguardia no pretende generar con ellas una relación cognoscitiva, busca más bien una afectación ambivalente, un deleite, que le permita vivir el *acontecer*, percatarse de su *sucede*. En el Eco hay un *sucede*, el acontecimiento que es anterior al ¿qué sucede?, a la narración, y lo importante ahora es el destinatario, no ya el creador.

La estética del siglo XIX y XX, para Lyotard, se interesó por ser testigo de lo indeterminado (*Lo inhumano*: 106) y buscó expresar las sensaciones elementales que antes quedaban sometidas al yugo de la mirada habitual o clásica. La vanguardia es un momento de cuestionamiento a la esencia de los oficios artísticos, de preguntar ¿qué es un cuadro? o ¿qué es una

8 Para Walter Benjamin el continuo *shock* del mundo moderno ha provocado que la única manera de sobrevivir ante una modernidad en la que somos continuamente bombardeados por imágenes, ruidos, publicidad, sea como un sujeto anestesiado al que se le obliga a reprimir su memoria, paralizando sus recuerdos y sustituyendo su conciencia por una respuesta condicionada. Para ampliar el tema, *cf.* Buck-Morss, Susan, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October* 62 (1992): 17.

9 La idea proviene del arquitecto Humberto Ricalde en sus clases en el Taller Max Cetto de la Facultad de Arquitectura, de quien se retoma la descripción del recorrido de El Eco con los términos sístole y diástole.

obra arquitectónica? y poner en juego los elementos *constituyentes* u *originarios* de las manifestaciones artísticas. Lo importante fue, en ese momento, presentar lo que no había sido pensado, lo que no forma parte del todo ordenado del pensamiento filosófico y dar testimonio de lo indeterminado. Lo anterior, abre la posibilidad de un futuro del que nada conocemos y que está abierto al *sucede*, siendo la angustia testimonio de que existe la posibilidad de que el *sucede*, no suceda (*Lo inhumano*: 107).

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

## Conclusión crítica

El 7 de septiembre del 2005 se reinició El Eco, 53 años después de su apertura, tras una exitosa restauración encabezada por los arquitectos Felipe Leal y Víctor Jiménez. Lo anterior se debió

a que tras la muerte de Daniel Mont, El Eco fue bar, bodega, la Sala Teatral Lope de Vega de la UNAM, también conocido como Foro Isabelino, el edificio del Centro Libre de Expresión Teatral (CLETA) y, por último, el Centro Cultural Tecolote. Todos estos usos fueron modificando el planteamiento original del edificio, cubriendo el patio y pintando los muros, entre otros. Es desde hace una década que podemos visitarlo como originalmente fue concebido por su autor, y gracias a lo que he podido realizar este trabajo porque para estudiar un edificio desde el acontecer, la experiencia en el sitio es fundamental.

Me parece que la necesidad de restaurarlo surgió de la importancia de la obra por sí misma, y del papel que jugó y que mantiene para la arquitectura mexicana del siglo XX. También, por la cercanía que esta propuesta arquitectónica de la década de los cincuenta tiene con un importante número de obras contemporáneas, por ejemplo, con el Museo Judío en Berlín de Daniel Libeskind de 1988, ya que son obras que es difícil analizarlas desde la belleza, la armonía o la proporción, por lo que ha sido necesario que la teoría arquitectónica de finales del siglo XX e inicios del XXI obtenga nuevas herramientas, y me parece que lo sublime es una categoría que puede ayudar a estudiarlas.<sup>10</sup>

El Eco fue una respuesta a lo que Göeritz nombró como la “racionalidad de la vida” o lo que Walter Benjamin llamó

10 Para estudiar el uso de la categoría de lo sublime en el Museo Judío en Berlín, véase la tesis doctoral de la autora de este artículo realizada en 2014.



la “experiencia empobrecida”.<sup>11</sup> Mathias observó que la arquitectura funcionalista o el “Estilo Internacional”, era la concreción de la racionalidad que pretendió que el mundo se sometiera a las reglas de la utilidad y la eficiencia, a través del uso de líneas paralelas y perpendiculares, así como de la planta libre y de la limpieza de las fachadas.

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

El hombre de hoy quiere, ante todo, comprender las cosas. Pero las cosas no se comprenden. Yo, por lo menos, no entiendo nada. Quizá uno no debería ni escribir, ni hablar, cuando acepta no entender nada. Pero algo en mí grita y canta. Desgraciadamente el miedo y una profunda impotencia me impiden gritar y cantar públicamente como quisiera. (Goeritz, *Confesión (en vez de advertencia)*: 62)

Para pensadores como Jean-François Lyotard, el *acontecer*, como la experiencia que da cuenta del puro suceder, de lo inaprensible, de lo indefinido, debe ser salvado ya que, por su misma capacidad de no

dejarse conceptualizar o de ser algo a lo que no se le puede dar forma, se ha escapado de la sistematización impuesta por la razón y por el capital, que sólo permite la existencia de lo que tiene una utilidad práctica o una función.<sup>12</sup>

La experiencia emocional, tanto de la arquitectura como de su propuesta artística, debía incidir, en términos de su autor, de forma directa en la vida cotidiana caracterizada por la razón, es decir, modificar la praxis vital racionalista en la que “se encuentra el hombre-máquina de nuestro tiempo” (Goeritz, *Juan O’Gorman*: 70), al reincorporarle la emoción, la que retoma de las propuestas vanguardistas. Esta postura, de observar al arte como una actividad del hombre, desde la que se puede modificar a la sociedad, la encontramos claramente tanto en sus expresiones artísticas como en sus manifiestos y publicaciones:

La grandeza del artista del siglo XX no está únicamente en la originalidad de su estilo personal, sino, mucho más, en la amplitud de sus búsquedas y –sobre todo– en la profundidad de sus visiones. Sentido y meta del arte actual ya no pueden ser la reproducción de una realidad externa (para eso tenemos la fotografía), ni el cuento propagandístico (para eso la radio y el periódico sirven mucho mejor), ni tampoco un lirismo decorativista, personal, de segunda mano. Sentido y meta

11 *Erlebnis*, es la experiencia empobrecida que trata de sensaciones que se reducen a una serie atomizada y desconectada de momentos que no se relacionan entre ellos y que tampoco son integrados ni a la vida, ni a la memoria. Para ampliar el tema, *cfr.* Heynen, 1999: 98.

12 Jacques Rancière ha puesto en cuestionamiento la lectura de Lyotard acerca de Kant y su discurso de la categoría estética de lo sublime. Para estudiar más esta problematización ver: Rancière, Jacques, *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave intelectual, 2012 y la tesis doctoral de María Cristina Vaccaro Cruz, *Lo sublime en la Arquitectura Moderna*, México: UNAM, 2014.

del arte nuevo están en sus influencias directas e indirectas sobre la vida, la arquitectura, la industria, las ciencias, la filosofía y la magia del futuro, inmediato y lejano. (Göeritz, *Advertencia*: 53)

El arte entonces, tanto para Göeritz como para las vanguardias, debe influir de forma directa en la vida cotidiana actual, aportando las experiencias subjetivas, emocionales, que no tiene la cotidianidad racional. Una arquitectura, que según los planteamientos tanto de Göeritz como de Jean-François Lyotard, debe ser recuperada si se quiere rescatar lo que la racionalidad, cuya única finalidad es la función, ha dejado atrás, y nos sacuda de la anestesia cotidiana al aportarnos nuevas vivencias, como la emocional.

Es decir, Göeritz y la arquitectura emocional, plantean una lucha contra la práctica estandarizadora y contra el funcionalismo que hizo una simplificación de las propuestas arquitectónicas de inicios del siglo XX.

Walter Gropius, director de la Bauhaus de 1919 a 1928 manifestó: “comprendíamos [en la Bauhaus] que las necesidades emocionales son tan imperativas como cualquier necesidad utilitaria, y exigen satisfacción” (Rubert de Ventós: 123). Sin embargo, un discurso como el del Estilo Internacional limitó su propuesta a lo puramente formal (Hitchcock: 56) y dejó de lado, entre otros conceptos, el de la emoción.

Mathias Göeritz mantuvo en pie los cuestionamientos vanguardistas, contra la forma de vida racional y su interés por lo puramente utilitario, y observó al arte y a la emoción como algo constitutivo de la vida humana que debe formar parte de su vida cotidiana, de sus relaciones. Esto lo intentó recuperando “la emoción para el hombre” (*Manifiesto de la Arquitectura Emocional*: 91) a través de sus creaciones plásticas y, en particular, del museo experimental del Eco y la materialidad con la que está construido. 🗿

## Bibliografía

- Asta, Ferruccio. “La ética del expresionismo”, en Rodríguez Prampolini, Ida y Asta, Ferruccio (comp.) *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. México: IIE, 1997.
- Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acatilado, 2005.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Colomer, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. La filosofía trascendental de Kant*. Barcelona: Herder, 2001.
- Cuahonte, Leonor. *El eco de Mathias Göeritz*. México: IIE, 2006.
- Eder, Rita. “Ma Go: visión y memoria”, en Rodríguez Prampolini, Ida y Asta, Ferruccio (comp.) *Los ecos de Mathias Göeritz. Ensayos y testimonios*. México: IIE, 1997.
- Friedeberg, Pedro. “Autobiografía de Mathias Göeritz”, en Rodríguez Prampolini, Ida y Asta, Ferruccio (comp.), *Los ecos de Mathias Göeritz. Ensayos y testimonios*. México: IIE, 1997.
- Göeritz, Mathias. “Advertencia”, en Graciela Kartofel (ed. y prólogo). *Mathias Göeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*. México: CONACULTA, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Confesión (en vez de advertencia)” en Graciela Kartofel (ed. y prólogo). *Mathias Göeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*. México: CONACULTA, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Juan O’Gorman”, en Graciela Kartofel (ed. y prólogo). *Mathias Göeritz. Un artista plural. Idea y dibujos*. México: CONACULTA, 1992.



- Göeritz, Mathias. "Manifiesto de la Arquitectura Emocional", en Graciela Kartofel (ed. y prólogo). Mathias Göeritz. Un artista plural. Idea y dibujos. México: CONACULTA, 1992.
- Heynen, Hilde. Architecture and Modernity. A Critique. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- Hitchcock, Henry-Russel y Johnson, Philip. The International Style: Architecture Since 1922. Nueva York: Norton, 1932.
- Kant, Immanuel. Crítica de la razón pura. México: Taurus, 2006.
- \_\_\_\_\_. Crítica del juicio. México: Porrúa, 2003.
- Kassner, Lily. Mathias Göeritz. Una biografía. México, CONACULTA, 2007.
- Krieger, Peter. Paisajes urbanos. Imagen y memoria. México: UNAM, 2006.
- Lyotard, Jean-Francois. La fenomenología. Barcelona: Paidós, 1989.
- \_\_\_\_\_. Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Ranciére, Jacques. El malestar en la estética. Buenos Aires: Clave intelectual, 2012.
- Urréchea, Hilda. "Mathias Göeritz promotor de la renovación artística en España. La Escuela de Altamira", en Rodríguez Prampolini, Ida y Asta, Ferruccio (comp.) Los ecos de Mathias Göeritz. Ensayos y testimonios. México: IIE, 1997.
- Ventós, Xavier Rubert de. El arte ensimismado. Barcelona: Península, 1993.

### **Hemerografía**

- Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October* 62 (1992).

### **Tesis**

- Vaccaro Cruz, María Cristina. Lo sublime en la Arquitectura Moderna. México: UNAM, 2014.