

EN-MEDIO

Numéro 3





Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952

En-Medio, est une publication gratuite produite par Departamento del Distrito, et illustrée par Arina Shabanova. À travers l'histoire encore en train de s'écrire de six ouvrages majeurs du milieu du xx^e siècle, le projet met en évidence le statut délicat du patrimoine architectural moderniste à Mexico. Les numéros individuels sont consacrés respectivement à la *Casa Ortega*, à *Súper Servicios Lomas*, au *Museo Experimental El Eco*, à la *Casa Cueva*, au restaurant *Los Manantiales* et à la *Torre Insignia*. À travers des entretiens avec celles et ceux qui ont vécu ou travaillé dans les bâtiments concernés, avec des historiens qui les ont étudiés, des militants qui se sont battus pour leur préservation ou des iconoclastes qui préféreraient les voir détruits, *En-Medio* plonge dans quelques récits architecturaux amorcés de longue date dans la capitale mexicaine, pour s'interroger sur leurs possibilités d'avenir.¹

Ce troisième numéro présente le *Museo Experimental El Eco*, un espace culturel conçu en 1952 par l'architecte Mathias Goeritz, né dans l'Allemagne prussienne et installé au Mexique en 1949. S'appuyant sur son Manifeste pour une architecture émotionnelle, le « musée expérimental » de Goeritz, *El Eco* (« l'écho ») a été conçu comme une « sculpture occupable » dont le principal objectif était de susciter de la part des usagers une réponse émotionnelle. À l'origine, c'est l'homme d'affaires Daniel Mont qui a eu l'idée de cet espace et qui a financé sa réalisation, embauchant Goeritz pour le projet en lui accordant une totale liberté artistique. En octobre 1953, moins d'un mois après son ouverture, *El Eco* a été contraint de fermer ses portes après le décès soudain de son commanditaire. La disparition de Mont a eu des conséquences profondes et durables sur le lieu, inaugurant une longue période de modifications physiques et programmatiques. Pendant les quatre décennies qui suivront, *El Eco* deviendra tout à tour un bar-restaurant, un théâtre universitaire, un espace d'art et de théâtre expérimental, et un centre culturel. En 1990 – année même de la disparition de Goeritz – *El Eco* sera fermé, puis laissé à l'abandon. C'est n'est qu'en 2004 que le bâtiment recevra un nouvel occupant, après son rachat par l'UNAM. L'intention de son nouveau propriétaire était de faire *revivre El Eco* selon les principes qui avaient guidé sa conception cinq décennies plus tôt. Toujours en activité aujourd'hui, l'institution aborde le sujet de la conservation patrimoniale dans la continuité de la mission sociale et artistique proposée par Goeritz, plutôt que sous l'angle d'une interprétation figée et historique du bâtiment lui-même. La priorité est donnée aux événements et aux histoires éphémères, plutôt qu'à la conservation statique d'un simple contenant architectural

La conversation qui suit a eu lieu en mai 2017 avec David Miranda, artiste plasticien et conservateur du *Museo Experimental El Eco*. Nous l'avons rencontré pour aborder avec lui les nombreuses transformations physiques et programmatiques que le bâtiment a subies au fil du temps, l'évolution du quartier, et en quoi l'histoire du musée influence son fonctionnement actuel.

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

En-Medio is a free publication produced by Departamento del Distrito featuring illustrations by Arina Shabanova. The project highlights the delicate status of Modernist architectural heritage in Mexico City with the evolving stories of six mid-century masterworks. Individual issues are dedicated to the Casa Ortega, Súper Servicio Lomas, Museo Experimental El Eco, Casa Cueva, Restaurante Los Manantiales, and Torre Insignia. Through conversations with those who have lived and worked in the projects of interest, historians who have studied them, activists who have fought for their preservation, and iconoclasts who have wished them dismantled, *En-Medio* drops into architectural narratives of the city, long underway, to ask what possible futures lie ahead.¹

The third issue presents Museo Experimental El Eco, a cultural space designed in 1952 by the German-born immigrant Mathias Goeritz. Supported by Goeritz's "Manifesto of Emotional Architecture," El Eco was conceptualized as an occupiable sculpture that sought to provoke an emotional response from inhabitants. The space was funded and initially conceived of by businessman Daniel Mont, who hired Goeritz for the project and gave him complete artistic freedom. In October 1953, less than a month after opening, El Eco was forced to close its doors due to the sudden death of Mont. The event had a lasting and profound impact on the space, precipitating an era of physical and programmatic changes. Throughout the next four decades El Eco accommodated the diverse uses of a restaurant and bar, university theater, experimental art and theater space, and cultural center. In 1990—the same year as Goeritz's death—El Eco was shuttered and abandoned. It was not until 2004 that the building saw a new occupant, when it was purchased by UNAM with the intention to reopen El Eco under the original precepts with which it was designed five decades earlier. Still in operation today, the institution approaches the subject of preservation through the continuation of Goeritz's social and artistic mission, rather than by a fixed, historical interpretation of the building itself.

The following conversation was held in May 2017 with David Miranda, visual artist and curator at Museo Experimental El Eco. We met to discuss the many physical and programmatic transformations the building has experienced, the evolution of the surrounding neighborhood, and how this history informs the way in which the museum operates today.



Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952

<p>MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO</p>
<p>Entretien avec David Miranda</p>
<p>David Miranda :</p> <p>Je suis arrivé à <i>El Eco</i> pour une raison bien précise. En septembre 2005, le musée avait rouvert ses portes en grande pompe, avec une exposition consacrée à Gabriel Orozco, Damián Ortega et Carlos Amoraes. C'est après la réouverture que sont apparus les véritables défis : au-delà de cette exposition, il n'y avait en effet pas de musée à proprement parler : ni programme, ni infrastructure administrative.</p>

Un mois après la réouverture d'*El Eco*, Guillermo Santamarina, son directeur à l'époque, m'a appelé pour me dire qu'il ne m'avait pas encore vu à l'exposition.² En plus de m'inviter à passer la voir, il en a profité pour me demander si cela m'intéresserait de collaborer avec lui sur la gestion du musée. Je lui ai répondu que j'étais en train de terminer certains projets et que je n'étais sûr de rien, mais lui de répondre : « Bon, je te vois demain ». Et il raccroche.

En arrivant au musée le lendemain, je suis entré dans son bureau pour y trouver un box de travail vide, à l'exception d'une unique chaise. Guillermo était assis sur cette chaise, avec un téléphone sur les genoux. Il m'a renouvelé sa proposition de travailler avec lui. Je crois que s'il m'a fait cette offre, à moi plutôt qu'à un commissaire plus conventionnel, c'est parce que j'avais déjà travaillé sur plusieurs projets d'éducation artistique, de formation et de médiation. Il m'a dit : « Voilà ce qui existe ici – qu'est-ce que tu en penses ? Nous pouvons faire ce que nous voulons, décider ce qu'est *El Eco*, et ce qu'il n'est pas. C'est beaucoup de travail, et tu vas devoir vivre ici, mais c'est vraiment nouveau : il ne dépend que de nous ce lieu trouve son utilité. Décide maintenant si tu veux en être ou non. » Et j'ai dit oui. Deux jours plus tard, je travaillais pour le musée. Comme ça, sans mobilier de bureau, sans rien. Et voilà.

Departamento del Distrito
Comment avez-vous abordé l'identité contemporaine du bâtiment ?

DM :
Avant la réouverture du musée, les discussions allaient bon train sur son avenir. À l'époque, Felipe Leal coordonnait les « projets spéciaux » de l'UNAM (*Universidad Nacional Autónoma de México*), le département chargé du projet de restauration.³

C'est dans cette période d'entre-deux qu'a été scellée la destinée d'*El Eco*. La première option consistait à transformer le site en un musée qui raconterait le parcours personnel et professionnel de Mathias Goeritz. L'autre était simplement de poursuivre la vocation initiale du lieu. Fort heureusement, l'UNAM a eu le bon sens de retenir la seconde option. Certains auraient même voulu en faire un musée d'architecture, ce qui aurait représenté une erreur colossale.

À mon arrivée, nous sommes tout d'abord repartis des quelques jalons clés dans l'histoire du bâtiment. Après ça, le lieu s'est peu à peu mué en une sorte de trou noir, dans le sens où il s'est mis à attirer à lui différentes personnes, dans diverses configurations : des visiteurs qui l'avaient connu lorsqu'il abritait le CLETA ou lorsqu'il s'appelait le *Foro Isabelino*, d'anciens étudiants de Goeritz, etc. Sans l'avoir vraiment décidé, je suis devenu le réceptacle de toute cette information. C'est ainsi que, conversation après conversation, le sac s'est rempli peu à peu. À ce moment-là, l'idée que nous avions eue de concevoir ce musée non comme un espace de conservation, mais comme un lieu de lien

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

<p>MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO</p>
<p>A conversation with David Miranda</p>
<p>David Miranda :</p> <p>I arrived to El Eco for a very particular reason. In September 2005, El Eco reopened its doors with a blockbuster exhibition by Gabriel Orozco, Damián Ortega, and Carlos Amoraes. The real challenge came afterwards, because there was no museum per se. There was no program or administrative infrastructure.</p>

A month after the reopening Guillermo Santamarina, then director of El Eco, called me to say: “Hey, you haven’t come yet!”³ Apart from inviting me to visit the exhibition, he took the chance to ask whether I’d be interested in collaborating with him on the museum. I answered that I was closing a few projects and wasn’t sure, to which he replied, “No, I will see you tomorrow” and hung up the phone.

When I arrived to El Eco the next day, I entered the office and found an empty cubicle with only one chair. Guillermo was sitting there with a telephone on his lap. He restated his invitation to work with him. I believe he invited me to participate, and not a conventional curator, because by then I had developed several projects on art education, training people and creating mediation projects. He said: “What do you think? This is what there is. We can do whatever we want, decide what it is and what it is not. It’s a ton of work, and you will live here, but this is something new and it depends on us for it to serve any purpose. Decide now whether you’re in or out.” And so it was! Two days later I was working at El Eco. Just like that, without furniture. So it goes.

Departamento del Distrito:
How did you approach the contemporary identity of the building ?

DM :
Before the reopening of El Eco there were many discussions about its future. Back then, Felipe Leal coordinated Special Projects at the National Autonomous University of Mexico (UNAM), a unit that was commissioned to restore the building.³ During this limbo period El Eco's destiny was decided. The first option was to convert the site into a museum dedicated to the professional and personal story of Mathias Goeritz. The other option was simply to continue with the building's original program. Fortunately, UNAM had the sensibility to choose the latter. There were even people who wanted the building to become an architecture museum, which would have been a mistake.

Upon my arrival we began with the key facts that composed the building's history. Afterwards, the place became a sort of black hole. It began attracting different people and situations: visitors that had known it as CLETA; visitors that had known it as the Foro Isabelino; students of Goeritz... It was then that, without having planned it, I became the recipient of all this information. Conversation after conversation filled the bag. At that moment, the idea to generate a museum as a space not for conservation but for social encounters started to take shape.

I think that important works transcend the biography of their authors, and in the specific

social or stifled, a commenced to preform. Je crois que les œuvres importantes transcendent la biographie de leurs auteurs, et c'est ce qui s'est produit dans le cas d'*El Eco*. Guillermo a compris que ce lieu ne peut être achevé que par son activation. C'est-à-dire qu'il lui est impossible d'être un musée spécifique à son site, ou un espace de mémoire statique – il a besoin de se reconfigurer sans cesse. C'est la condition pour que la « sculpture habitable » de Goeritz prenne tout son sens.

DdD :
Et bien entendu, cela n'est possible que s'il fonctionne comme une plateforme d'interactions sociales. A-t-il été complexe de reprendre la gestion d'un espace qui, bien que la mission fixée par Mont et Goeritz ait été claire, n'avait pas eu le temps de fonctionner assez longtemps pour se forger une identité propre ?

DM :
Très complexe. Il nous a fallu nous livrer à pas mal d'interprétations. Pour remettre la vie de Goeritz en perspective, il faut se souvenir qu'il était un produit de la guerre froide. D'abord employé par les Services culturels allemand, il avait fait sa thèse sur Frederick Borninski, un peintre passablement académique. De plus, il n'était pas artiste de formation, mais historien de l'art. Ce n'est qu'au gré de ses pérégrinations à travers l'Europe qu'il a résolu de devenir artiste. C'était aussi un homme pour qui la séparation d'avec l'Allemagne de la seconde guerre mondiale était fondamentale, non seulement en termes politiques, mais aussi esthétiques. En arrivant au Mexique, il a pu se détacher de tout cela.

Compte tenu de cet héritage, une part essentielle du défi consistait à redéfinir l'expérimentation artistique actuelle, qui n'est pas nécessairement technologique, contre-culturelle ou moderniste, mais plutôt adaptée à l'accumulation – non pas de connaissances, mais d'expériences. En d'autres termes, *El Eco* se comporte comme une plateforme d'événements et, en ce sens, il doit être « vécu ». C'est ainsi que, peu à peu, nous avons créés des programmes qui nous ont aidés à identifier une méthode. Tout d'abord, en tant qu'institution universitaire, pour engendrer des espaces de confrontation et de dialogue. Et deuxièmement, pour dire que oui, nous sommes bien un musée, même si nous ne possédons pas de collection. Ce que nous conservons, ce ne sont pas des objets, c'est l'essence du lieu et de son enveloppe, et ce qui nous intéresse, ce n'est pas d'exposer une œuvre artistique, mais de promouvoir des processus créatifs indépendants.

DdD :
Jusqu'à quand Guillermo Santamarina est-il resté le directeur d'*El Eco* ?

DM :
Jusqu'à fin 2008, quand on lui a proposé le poste au MUAC.⁴ Après lui est arrivé Tobias Ostrander, qui avait une vision complètement différente. Lui venait créer une institution. Avec Tobias, nous avons identifié des pistes de recherche en partant de l'analyse des textes de Goeritz. La première année, nous avons commencé à travailler sur le thème de « l'abstraction temporelle ». L'année suivante, l'axe curatorial s'est déplacé vers « l'architecture émotionnelle ».⁵ Tobias a aussi lancé le concours *Pabelón Eco*, en s'inspirant d'autres concours de pavillons comme celui du MoMA PS1 ou de la *Serpentine Gallery*. Nous pensions que la création d'un pavillon éphémère était une façon intéressante d'engager un dialogue avec *El Eco*, entérinant ainsi son statut de monument inachevé, qui doit être activé, et pourqu'il pas transgressé.

DdD :
Est-ce aux alentours de cette époque qu'a été construite l'annexe du musée ?

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

case of El Eco that happened. Guillermo understood that this is a place that can only be completed through its activation. In other words, El Eco cannot be a site specific museum or one of static memory; it has to engage with a continual process of reconfiguration. Only by doing so does Goeritz's “inhabitable sculpture” make sense.

Of course, that can only happen by functioning as a platform for social interaction. How complex was it to initiate the curation of a space that, although having a clear mission defined by Mont and Goeritz, had not operated long enough to generate an identity of its own ?

DM :
It was very complex. We had to make various interpretations. To put the life of Goeritz in context, he was someone derived from the Cold War, a former employee of the German National Cultural Service. He did his thesis on Frederick Borninski—quite an academic painter—and on top of everything he wasn't trained as an artist but as an art historian. It was only during his transit through Europe that he decided to become an artist. Furthermore, Goeritz was a man for whom separating himself from Germany during the Second World War was fundamental. Not only in political terms but also aesthetic. Arriving to Mexico he could detach himself from all of that.

With this legacy in mind, a fundamental part of the challenge focused on the redefinition of today's artistic experimentation, which isn't necessarily technological, counter-cultural, or modernist, but one suited to accumulation—not accumulation of knowledge but of experiences. In other words, El Eco behaves as a platform for “happenings” and in that way we experiment. Like this, little by little, we created programs and identified a procedure. First, in order to generate spaces for confrontation and dialogue as a university institution. And, second, in order to say, yes, we are a museum even though we have no collection. What we preserve aren't objects but the very essence of the site and its envelope, and what we are interested in is not exhibiting artistic works but promoting independent creative processes.

DdD :
Until what year was Guillermo Santamarina the director of El Eco ?

DM :
Until the end of 2008, which is when he went to MUAC.⁴ After him came Tobias Ostrander, who came with a completely different vision. He came to create an institution. With Tobias we established specific lines of research based on various texts written by Goeritz. The first year we started working with the topic of “temporal abstraction.” The second year the curatorial axis shifted to “Emotional Architecture.”⁵ In addition, Tobias created the El Eco pavilion competition, known as Pabelón Eco, which was inspired by similar projects led by MoMA PS1 and the Serpentine Gallery. We believed creating a temporary pavilion was an interesting means to engage with El Eco, supporting its identity as an unfinished monument to be activated, even transgressed.

DdD :
Was it around this time that the annex to El Eco was built ?

DM :
Oui, la construction date de 2007, avant le départ de Guillermo. L'espace était insuffisant pour les besoins d'un musée contemporain. Il n'y avait pas de réserves, ni d'atelier, les espaces de bureaux étaient très limités, et il n'y avait pas non plus d'auditorium. Un concours a donc été lancé pour la construction de l'annexe. Il a suscité un débat sur la façon dont cette dernière devait être conçue, et même sur l'organisation de la compétition elle-même.⁶ En définitive, c'est Tobias qui a vraiment investi et activé ce nouvel espace.

À partir de là que les spéculations sont allées bon train sur ce que devait être un « musée expérimental » à l'époque actuelle. Les termes « musées » et « expérimentation » sont assez antinomiques, et j'étais confronté au défi de leur juxtaposition. En m'efforçant de retrouver le fil d'une narration dans le contexte d'une histoire muséale du pays, je me suis rendu compte qu'*El Eco* constituait peut-être le chaînon manquant entre le Mexique postrévolutionnaire et la scène contemporaine. J'ai compris alors que beaucoup de choses n'étaient pas directement liées à l'architecture du musée, mais s'étendaient aussi à ses usages et à ses fonctions.

DdD :
S'agissant justement du lien entre forme architecturale et programme, comment Goeritz concevait-il la relation entre art et architecture ?

DM :
Goeritz pensait que l'art devait être un service public. C'est la raison pour laquelle il était plus attentif à ce qui se passait en dehors des espaces d'exposition traditionnels qu'au sein de ces espaces. Il s'intéressait à l'idée d'art public – non pas au sens de la propagande nationaliste très en cours au Mexique à l'époque, mais entendu comme un espace dont les gens pouvaient s'emparer, qu'ils pouvaient habiter.

C'est pourquoi il ne s'est pas mêlé aux débats qui occupaient ses contemporains sur l'intérieur des musées, les expositions et la scénographie. Ce n'est pas un hasard si ses œuvres les plus importantes ont été la *Ruta de la Amistad* (la route de l'amitié), *l'Espacio Escultórico* (l'espace sculptural) et le *Muro Amarillo* (le mur jaune) – autant de projets publics. Il regardait toujours ailleurs, à la recherche de dispositifs qui transcenderaient son époque. C'est aussi la raison pour laquelle il était fasciné par les bâtisseurs de cathédrales du xv^e et xvi^e siècles, et par la capacité qu'ils avaient eue de coordonner différentes disciplines. Il considérait qu'*El Eco* avait résulté de la conjugaison de multiples volontés individuelles, et le rapprochait à ce titre des modalités de production des grandes œuvres de la Renaissance. Ce qu'il retirait de ces modèles, c'était une méthode de travail; il percevait l'individualisme comme une plaie du monde de l'après-guerre.

DdD :
Au vu de la diversité des programmes écrits par *El Eco* tout au long de son histoire, je serais curieux de savoir si une partie de cette hérité – l'espace *El Eco* d'origine, le bar-restaurant, le centre universitaire de théâtre (CUT), notamment – a pu influencer la façon dont le musée opère aujourd'hui.

DM :
Pas seulement une partie : la totalité. Nous proposons par exemple un programme baptisé *Barra Eco*, inspiré par le Centre pour la liberté d'expérimentation théâtrale et artistique (CLETA), une organisation théâtrale qui a occupé les locaux de 1973 à 1982. À cette occasion, le musée se transforme en bar l'espace d'une nuit, et nous invitons un artiste à créer une intervention. La manifestation a lieu deux fois par an. Je pourrais citer aussi le concours pour le pavillon, qui fait dialoguer le

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

DM :
Yes, that took place in 2007 before Guillermo's departure. The space of El Eco was insufficient for the needs of a contemporary museum. There was no storage space or workshop, the office space was very minimal, and there was no auditorium. Thus, an architectural competition was organized for the annex, generating a discussion around how the addition should be designed and even the structure of the competition itself.⁶ It was important that the annex not be too aggressive. In the end, the one who really occupied and activated the new space was Tobias.

It's around this time that all of the speculation began on what an experimental museum should be today. The terms “museum” and “experimentation” are in total contradiction to one another, and I was confronted with a real problem by their pairing. Through establishing a historical narrative of the museum in this country, I found that El Eco might represent the missing link between post-revolutionary Mexico and our contemporary art scene. It was then that I understood many things that aren't exclusively related to the museum's architecture, but extend to its use and function.

DdD :
Speaking of the link between architectural form and program, how did Goeritz understand the relationship between art and architecture ?

DM :
Goeritz thought that art should be a public service. For this reason he was more attracted to the life that took place outside of traditional exhibition spaces, rather than inside them. He was interested in the idea of public art, not understood in terms of nationalistic propaganda that was popular in Mexico at the time, but as a larger project that people could inhabit.

That is why he didn't participate in discussions with his contemporaries on exhibition and interior museum design. His most important works were realized through public projects such as the Ruta de la Amistad, the Espacio Escultórico, and the Yellow Wall. He was looking elsewhere, searching for devices that would transcend his time. This is also why he was so attracted to the way cathedral builders worked during the 15th and 16th centuries. He was interested in the notion that architects of that time period were capable of coordinating people from different disciplines. In turn, he considered El Eco to be the result of the will of many people, making a comparison to the production models of great works during the Renaissance. What he extracted was a mode of operation; he thought of individualism as one of the great cancers of the postwar world.

DdD :
Thinking of the diverse programs that El Eco has housed over its history, I'm curious to know if any part of this lineage—the original El Eco space, the restaurant and bar, the University Center for Theatre—have had an influence on the way in which the museum operates today.

DM :
All of it. For example, we have a program inspired by the Center for Free Theatrical and Artistic Experimentation (CLETA), housed in El Eco from 1973-82, called Barra Eco. During this event the museum is transformed into a bar for one night and

musée avec des architectes. Tout ce que nous faisons répond à l'histoire du musée. Le fait même qu'un même dispositif architectural rende possible ces différentes pratiques prouve que l'espace original a été bien pensé.

DdD :
Toujours en lien avec l'histoire du bâtiment, pouvez-vous nous parler de l'évolution du quartier San Rafael où il se situe ?

DM :
Du point de vue de l'urbanisme, l'une des situations qui nous a le plus affectés récemment a été la décision d'implanter à côté d'ici le nouveau siège du Sénat. L'impact local a été assez délétère, dans la mesure où l'édifice a entraîné un afflux massif vers cette zone; les prix de l'immobilier ont augmenté et les bureaux se sont multipliés. Le quartier, jusqu'ici essentiellement résidentiel, s'est tout à coup peuplé de fonctionnaires et d'employés de bureaux. L'un des problèmes de cette situation, c'est que les habitants actuels n'ont pas d'attachement particulier à leur quartier. Si quelqu'un veut métamorphoser le parc ou implanter un centre commercial à tel ou tel endroit, personne ne s'y opposera. San Rafael est devenu une zone de transit.

DdD :
Face à ces changements inexorables, vous êtes-vous employé à faire évoluer l'identité du musée ?

DM :
Pour commencer, il faut partir des prémisses qu'il s'agit, de facto, d'une œuvre inachevée. Il faut comprendre aussi que, comme dans beaucoup d'autres situations, certains heureux hasards vont se produire de façon inattendue. La fresque d'Henry Moore entre dans cette catégorie. À l'origine, elle n'était pas destinée à cet espace. La fresque originale – qui, heureusement, n'a pas été réalisée – s'intitulait *El Grito* (« le cri ») et devait être peinte par l'artiste Rufino Tamayo. Je dis heureusement, parce que si nous avions une fresque de Tamayo ici, elle aurait été très protégée et nous n'aurions jamais pu y toucher. Aucun des changements de destination d'*El Eco* n'aurait été possible, et le bâtiment n'aurait probablement jamais été abandonné.

Ce qui s'est passé à l'époque, c'est que Tamayo exigeait pour la réalisation de la fresque un prix équivalent au coût total de construction du bâtiment; la commande a donc dû être annulée. Quelques mois plus tard, Henry Moore est venu au Mexique, où il a réalisé quelques esquisses des effgies de Judas que Diego Rivera collectionnait dans son atelier. Goeritz, qui avait vu ces dessins, a décidé d'en faire un sujet de fresque pour *El Eco*. Il aimait surtout l'idée que ces esquisses aient été réalisées dans l'atelier du plus grand peintre muraliste mexicain, et que leur contenu n'ait pas été dicté par la propagande nationaliste qui dominait les peintures murales de l'époque. Il s'est dit aussi – avec pas mal de finesse – que cela reviendrait à souffleter Tamayo avec un gant blanc.

DdD :
Goeritz possédait un sens de l'humour résolument mordant...

DM :
Beaucoup d'ironie, oui. Son ami David Serur m'a expliqué un jour que son œuvre était pleine d'humour. Goeritz avait compris que le Mexique était un pays extrêmement conservateur, où le sens de l'humour pouvait être un agent provocateur – et il ne se privait pas d'en jouer.

DdD :
Il me semble intéressant de se représenter *El Eco* un peu comme une plateforme sur laquelle on poserait la scène et les acteurs, en laissant des événements

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

we commission an artist to create an intervention. We organize two of these events each year. We also have the pavilion competition, in which we establish a dialogue with architects. Everything we do responds to the history of the museum. The fact that the same architectural device enables the emergence of many different uses proves that the project was well thought out.

DdD :
In relation to the history of the building, can you also speak to the evolution of the surrounding neighborhood of San Rafael ?

DM :
In urban terms, one situation that has recently impacted the neighborhood was the nearby construction of the new Senate building. The local impact was very aggressive. It brought an enormous stream of people into the area, raising the price of land and apartment rents, while the number of office spaces multiplied. An area that was once primarily residential was transformed into a workspace for bureaucrats and clerks. Nowadays, the majority of inhabitants have little attachment to the neighborhood. So, for example, if someone wants to change the local park, or build a commercial development, there will be very few who oppose it. San Rafael has turned into a transit neighborhood.

DdD :
In light of these inevitable changes, have you allowed for the museum's identity to evolve ?

DM :
To begin, one has to assume that this is de facto an incomplete work. In addition, one has to understand, like in many other situations, that on the road there will be moments of serendipity. For example, Henry Moore's mural was one those moments. It was not originally intended for the space. The original mural, “El Grito,” was going to be painted by the artist Rufino Tamayo and was fortunately never realized. I say fortunately because if we had a mural by Tamayo here today it would be strictly protected—we could not touch it. None of the changes in the use of El Eco would have occurred, and the building would likely never have been abandoned.

The story goes that Tamayo was going to charge more than the entire cost of the building for the mural, and thus the commission was canceled. In the following months, Henry Moore visited Mexico and made sketches of the Judas figures Diego Rivera had in his studio. Goeritz saw the sketches and decided to make them the subject of the El Eco mural. He liked that the sketches were made in the house of Diego Rivera—the most important Mexican muralist—and that their content was not driven by nationalist propaganda like the majority of murals at that time. He also thought—very intelligently—this would be to Tamayo like a slap in the face with a white glove.

DdD :
Goeritz was clearly a person with an ironic sense of humor...

DM :
Very ironic. In some occasion David Serur, a friend of Goeritz, told me his work was full of humor. Besides, Goeritz understood that Mexico was an extremely conservative country and that a sense of humor could be provocative; he played with that.



Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

imprévus se produire; quelque chose comme un système ouvert – concept que je trouve révolutionnaire pour l'époque à laquelle le musée a été pensé. Il semblerait que la formation de Goeritz en tant qu'historien de l'art, puis son parcours d'autodidacte en tant qu'artiste, l'aient doté d'une sensibilité à ce type de circonstances.

DM :
Je suis d'accord. Lorsque nous parlons d'architecture émotionnelle, nous ne faisons pas seulement référence à l'édifice. Comme vous le savez fort bien, l'architecture, ne se résume pas aux murs; c'est aussi ce qui se passe à l'intérieur. C'est cela qu'en tant qu'institution nous voulons préserver et reproduire comme modèle. Ce travail nous permet de rattacher ce que nous faisons aujourd'hui à ce qui nous a précédé – non seulement dans une perspective historiographique, mais aussi du point de vue de la sensibilité.

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

Goeritz envisageait l'art comme un moyen de construire autre chose. Personnellement, cette idée ne m'a pas quitté. Ce que je trouve le plus intéressant dans ce qu'il nous a légué, c'est sa façon de détacher l'art des enjeux de disciplines, et de réaffirmer qu'il a aussi une fonction sociale. Il devrait en aller de même de l'architecture, à tous les points de vue.

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

- En-Medio* bénéficie du soutien du Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guillermo Santamarina est critique d'art, commissaire d'expositions et artiste plasticien. Il a été le directeur d'*El Eco* de sa réouverture, en 2005, jusqu'à son départ pour le MUAC, en 2008. Avant *El Eco*, il a dirigé d'autres institutions culturelles, notamment le musée Ex Teresa Arte Actual. Il enseigne actuellement à l'ENPEG (La Esmeralda).
- Felipe Leal a dirigé la faculté d'architecture de l'*Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) de 1997 à 2005. En 2007, il a en outre piloté le processus d'inscription du campus de la *Ciudad Universitaria* de l'UNAM sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO.
- En 2008, à la mort d'Olivier Debrosse, qui était le coordinateur des collections du Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Guillermo Santamaría quitte *El Eco* pour reprendre ce poste.
- Goeritz a élaboré son *Manifeste d'architecture émotionnelle* (1953) en réponse au contexte d'une époque qu'il accusait d'être en proie à de grands doutes spirituels. Il y proposait une conception nouvelle de l'architecture, fondée sur une intégration plastique de l'art et du bâtiment, avec pour principal objectif de produire sur l'usager la plus grande émotion possible.
- Au terme d'un concours sur invitation, la proposition retenue pour la construction de l'annexe sera celle soumise par les agences LAR / Fernando Romero (aujourd'hui FR-EE) et FRENTE arquitectura.

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

It's interesting to think of El Eco as a platform in which you set the stage and the actors, and by doing so allow for unforeseen events to occur. It's something like an open system, a concept quite revolutionary for the time when the museum was conceived. It seems Goeritz's training as an art historian and his later self-taught work as an artist allowed him to have a sensibility for this type of condition.

DM :
I agree. When we speak of emotional architecture we are not only referring to the building. You know very well, architecture is not only the walls but is also what happens inside. That is what we as an institution are interested in preserving and replicating as a model. This helps us link what we do now to the history that precedes us—not only from a historical perspective, but also from a sensitive one. Goeritz understood art as a means to build other things. Personally, that has stayed with me. What I find most important about his legacy is a directive to detach art from disciplinary issues and restate that it also has a social function. The same should happen in architecture, in all aspects.

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

Museo Experimental El Eco, Mexico City, 1952. Photo: David Miranda.

- En-Medio* is supported by funding from the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Guillermo Santamarina is an art critic and visual artist. He was director of El Eco from its reopening in 2005 until 2008