EN—MEDIO

Número 3

deldistrito.com

En-Medio es una publicación gratuita producida por Departamento del Distrito con ilustraciones de Arina Shabanova. A través de la historia en desarrollo de seis obras maestras de la arquitectura de mediados del siglo XX, este proyecto trae a la luz el delicado estado del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno en la Ciudad de México. Los números individuales están dedicados a la Casa Ortega, el Súper Servicio Lomas, el Museo Experimental El Eco, la Casa Cueva, el Restaurante Los Manantiales y la Torre Insignia. A través de conversaciones con quienes han habitado y trabajado en alguna de las seis obras seleccionadas, historiadores que las han estudiado, activistas que han peleado por su conservación e iconoclastas que las preferirían destruidas, *En-Medio* se inserta entre las distintas narrativas arquitectónicas de la ciudad para preguntar sobre las posibilidades de su porvenir.[1]

El tercer número presenta el Museo Experimental El Eco, espacio cultural diseñado en 1952 por el emigrado alemán Mathias Goeritz. Respaldado por su "Manifiesto de Arquitectura Emocional," El Eco fue concebido como una escultura habitable cuyo principal objetivo era el de provocar emoción en el usuario. El espacio fue financiado y concebido originalmente por el empresario Daniel Mont, quien contratara a Goeritz para llevarlo a cabo y a quien este diera completa libertad artística para su creación. La repentina muerte de Mont en octubre de 1953 obligaría a cerrar las puertas de El Eco menos de un mes después de ser inaugurado. Este suceso tendría un impacto profundo en el destino del museo, precipitando en este una era de transformaciones físicas y programáticas. Durante las siguientes cuatro décadas el edificio albergaría diversos usos como son un restaurante bar, un centro universitario de teatro, un centro de experimentación teatral y artística, y un centro cultural. En 1990—mismo año de la muerte de Goeritz—El Eco sería clausurado y abandonado. No sería sino hasta el 2004 que el edificio albergaría a un nuevo residente, al ser adquirido por la UNAM con un plan de rescate que buscaba reabrirlo bajo los preceptos originales con que fuera concebido cinco décadas antes. Todavía en operación hoy, dicha institución se aproxima al tema de la preservación continuando la misión social y artística de Goeritz, evitando así llevar a cabo una interpretación fija e histórica del propio edificio.

La siguiente conversación se llevó a cabo en mayo de 2017 con David Miranda, artista visual y curador del Museo Experimental El Eco. Nos reunimos con él para hablar sobre las transformaciones físicas y programáticas que ha experimentado el edificio, la evolución del vecindario, y como esta historia informa la manera en que el museo opera actualmente.

MUSEO EXPERIMENTAL EL ECO

Una conversación con
David Miranda

David Miranda:
Llegué a El Eco por una cuestión muy particular. En septiembre de 2005, El Eco reabrió sus puertas con bombo y platillo presentando una exhibición de Gabriel Orozco, Damián Ortega y Carlos Amorales. Después de la reinauguración vino el verdadero reto, ya que una vez que se reabrió el espacio con esta exposición no había un museo *per se*. No había ni programa, ni infraestructura administrativa.

Al mes de inaugurado me habló Guillermo Santamarina, el entonces director de El Eco, para decirme: "Oye, ¡no has venido!"[2] Además de invitarme a visitar la exhibición, aprovechó para preguntarme si me interesaba colaborar con él en el museo. Le contesté que estaba cerrando unas cosas y que no estaba seguro, a lo que respondió: "No, te veo mañana", y me colgó el teléfono.

Cuando llegué a El Eco al día siguiente, entré a la oficina y me encontré un cubículo vacío con una sola silla. Guillermo estaba sentado en ella y tenía un teléfono en las piernas. Me reiteró la invitación para trabajar con él aquí. Yo creo que me invitó a participar a mí y no a un curador de exposiciones convencionales porque para ese entonces yo ya había desarrollado varios proyectos de educación del arte formando gente y generando proyectos de mediación. Me dijo: "¿Cómo ves? Esto es lo que hay. Podemos hacer lo que nosotros queramos, decidir qué es y qué no es. Es mucho trabajo y vivirías aquí, pero esto es algo nuevo y de nosotros depende que sirva para algo. Decide ahorita si sí le entras o no." ¡Y así fue! A los dos días yo ya estaba trabajando en El Eco. Tal cual, sin muebles, así, como va.

Departamento del Distrito:
¿Cómo se aproximaron a la identidad contemporánea del edificio?

DM:
Antes de la reinauguración de El Eco hubo muchas discusiones sobre su porvenir. En aquel entonces, Felipe Leal coordinaba Proyectos Especiales de la UNAM, unidad a la cual le fue comisionada la restauración.[3] Durante ese jaloneo se decidió también el destino de El Eco. La primera opción era montar un museo de sitio dedicado a contar la historia tanto profesional como personal de Mathias Goeritz; la otra, era simplemente continuar con su vocación original. Afortunadamente la universidad tuvo la sensibilidad de inclinarse por la segunda opción. Había incluso personas que querían que fuera un museo de arquitectura, lo cual hubiera sido un error garrafal.

A mi llegada lo primero que hicimos fue partir de los datos clave que componían su historia. Después, el lugar empezó a ser como un hoyo negro. Comenzó a atraer a distintas personas y situaciones, empezó a llegar gente que lo había conocido cuando era el CLETA, cuando era el Foro Isabelino, llegaron alumnos de Goeritz, etc… Entonces, sin habérmelo propuesto, empecé a ser el receptor de toda esa información. Fue así que conversación tras conversación empezó a llenarse la bolsa. Entonces la idea que habíamos tenido de generar un museo como un espacio, no de conservación sino de vinculación social y festiva, empezó a llevarse a cabalidad.

Yo creo que las obras importantes trascienden la biografía de los autores y en el caso particular de El Eco, pasó eso. Guillermo comprendió que este es un sitio que solamente se completa a partir de su activación. Es decir, El Eco no puede ser un museo de sitio ni de memoria estática, tiene que estarse reconfigurando. Solo así la escultura habitable de Goeritz tiene sentido.

DdD:
Claro, sólo funcionando como plataforma para permitir el encuentro. ¿Qué tan complejo fue comenzar a curar un espacio en que, aunque la misión de Mont y Goeritz estaba clara, el museo como tal no había tenido tiempo de generar identidad propia?

DM:
Fue muy complejo porque tuvimos que hacer una suerte de interpretaciones. Para poner en contexto la vida de Goeritz este fue alguien derivado de la Guerra Fría, un empleado del Servicio Cultural Alemán del Régimen, alguien que hizo una tesis de Frederick Borninski—un pintor bastante académico—y además, alguien que ni era artista de entrenamiento sino historiador del arte y que en su tránsito por Europa decidió por cuenta propia volverse artista. Además, era un hombre para quien separarse de la relación con la Alemania de la Segunda Guerra Mundial era fundamental, no sólo en términos políticos sino también en términos estéticos. Al llegar a México se pudo desafanar de todo eso.

Con este legado en mente, una parte fundamental del reto se centró en el redefinir la experimentación artística actual, que no es necesariamente tecnológica, contracultural, o modernista, sino más bien adecuada a la acumulación—no de saberes sino de experiencias. Es decir, El Eco se comporta como una plataforma de sucesos y en esa medida, se experimenta. Es así que poco a poco fuimos creando programas que ayudaran a identificar un procedimiento. Primero, para generar espacios de confrontación y diálogo como institución universitaria. Y segundo, para decir, sí, somos un museo aunque no tengamos colección. Lo que conservamos no son objetos sino la esencia del lugar y su envolvente, y lo que nos interesa no es exhibir una obra artística, sino promover procesos creativos independientes.

DdD:
¿Hasta que año fue director de El Eco Guillermo Santamarina?

DM:
Hasta finales del 2008 que fue cuando se lo llevaron al MUAC.[4] Después de él llegó Tobias Ostrander, quien vino con una visión completamente distinta. Él venía a hacer institución. Con él a partir del análisis de los textos de Goeritz empezamos a encontrar líneas de investigación. El primer año empezamos trabajando con el tema "abstracción temporal." El segundo año el eje curatorial cambió al de la "Arquitectura Emocional."[5] Además, Tobias creó el concurso del Pabellón Eco inspirado en otros como el del MoMA PS1 y el de la Serpentine Gallery. Pensábamos que la creación de un pabellón temporal era una manera interesante de entablar un diálogo con El Eco, refrendando así su identidad como monumento inconcluso que se activa e incluso se transgrede.

DdD:
¿Fue alrededor de esa época que se construyó el anexo de El Eco?

DM:
Sí, eso pasó en 2007 antes de la partida de Guillermo. El espacio de El Eco era insuficiente para las necesidades de un museo contemporáneo. No tenía una bodega o un taller, el espacio de oficinas era muy reducido y no había un auditorio. Entonces vino la discusión sobre como debía ser un anexo que no agrediera al edificio de Goeritz y sobre como debía plantearse el propio concurso.[6] Al final al que en realidad le tocó vivir el nuevo espacio es a Tobias que es quien lo activa.

Entonces es cuando inició toda la especulación sobre lo que hoy sería un museo experimental, donde nos cuestionamos a que podía llamársele actualmente experimentación al nivel de las artes. También me topé con el problema de los términos "museo" y "experimentación", los cuales son una total contradicción. Tratando de establecer un relato frente a la historia museística del país, me di cuenta que El Eco representa el eslabón perdido entre el México posrevolucionario y la escena contemporánea. Fue ahí que comprendí muchas cosas que no tienen que ver exclusivamente con su envolvente arquitectónica, sino también con sus usos y su función.

DdD:
Hablando de su arquitectura, sus espacios expositivos y su función, ¿cómo entendía Goeritz la relación entre el arte y la arquitectura?

DM:
Goeritz pensaba que el arte debía ser un servicio público, por lo que a él le llamaba más la atención lo que sucedía afuera del espacio expositivo tradicional. En realidad le interesaba más la idea del arte público, no entendido como el arte de propaganda nacionalista que había en México en aquel entonces, sino como aquel que la gente podía habitar.

Por eso es que él no entró en las discusiones de sus contemporáneos hacia adentro del museo. Por eso también que algunas de sus obras más importantes sean la Ruta de la Amistad, el Espacio Escultórico y el Muro Amarillo. Él estaba viendo para otro lado, buscando dispositivos que trascendieran su tiempo. También por eso le llamaban la atención los constructores de catedrales de los siglos XV y XVI, porque le interesaba que sus arquitectos hubieran sido capaces de coordinar a personas de distinas disciplinas. Él consideraba que El Eco había sido el resultado de la voluntad de muchas personas y lo comparaba con los modelos de producción renacentista de grandes obras. Lo que él rescataba de este modelo era la forma de trabajo; veía el tema del individualismo como uno de los cánceres del mundo de la posguerra.

DdD:
Pensando en la muy diversa historia—digamos—de usos de El Eco me pregunto, ¿hay alguna parte de esa historia—El Eco original, el restaurante bar o el Centro Universitario de Teatro (CUT), entre otros—que influencíe la forma en que opera el museo hoy?

DM:
Todas. Por ejemplo, tenemos un programa llamado Barra Eco inspirado en el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), organización que ocupó el edificio de 1973-82. Durante este el museo se transforma en bar por una noche y comisionamos a algún artista a que haga una intervención; hacemos dos al año. Además, está el concurso del pabellón que es el momento en que entablamos un diálogo con los arquitectos. Todo lo que hacemos responde a la historia del museo. El hecho de que el mismo dispositivo arquitectónico posibilite distintas prácticas habla de que algo estuvo bien pensado.

DdD:
En relación con la historia de El Eco, ¿qué puedes decirnos respecto a la historia y evolución de la colonia San Rafael?

DM:
En cuestiones urbanas una de las situaciones que más nos han impactado recientemente fue la decisión de poner el Senado de la República aquí cerca. Su impacto local fue muy agresivo ya que trajo un flujo de personas enorme a la zona, se disparó la plusvalía y se multiplicaron las oficinas. Esto ocasionó que una zona que solía tener un uso principalmente habitacional se transformara en una zona de burócratas y oficinistas. Uno de los problemas ocasionados por esto es que sus habitantes actuales no tienen ningún apego con el sitio, por lo que si por ejemplo alguien quiere cambiar el parque o poner un centro comercial aquí, nadie se va a oponer. La San Rafael se convirtió en una colonia de tránsito.

DdD:
Ante esta serie de cambios inevitables, ¿cómo han permitido que estos aspectos informen la evolución de la identidad del museo?

DM:
Para empezar se tiene que asumir que es un trabajo incompleto *de facto*. Además se debe entender que, como en todo, en el camino surgirán algunos aciertos involuntarios. Por ejemplo, el mural de Henry Moore fue uno de esos aciertos, ya que no estaba planeado para este espacio. El mural original, que por fortuna no se llevo a cabo, se llamaba "El Grito" e iba a ser realizado por el artista Rufino Tamayo. Digo que por fortuna porque si tuviéramos un mural de Tamayo aquí no lo podríamos tocar y ninguno de los cambios de uso de El Eco o incluso sus años de abandono hubieran pasado. Lo que sucedió es que Tamayo iba a cobrar más que todo lo que iba a costar el edificio y el mural tuvo que cancelarse. Entonces, cuando viene de visita Henry Moore a México este hace unos bocetos de los judas que tenía Diego Rivera en su estudio. Es entonces que Goeritz se interesa en esos bocetos para hacer un mural en El Eco. Le atrajo que estos se hubieran hecho en la casa del muralista mexicano por excelencia y que además su contenido no era propaganda como todos los murales de la época. Además—muy inteligentemente—se le hizo como una bofetada con guante blanco para Tamayo.

DdD:
Claramente Goeritz era una persona con un sentido del humor irónico…

DM:
Muy irónico. En alguna ocasión su amigo David

Serur me dijo que la obra de Goeritz estaba llena de sentido del humor. Además, Goeritz entendía que México era un país sumamente conservador y que ese sentido del humor podía ser provocador; él jugó con eso.

DdD:
Es interesante pensar en El Eco como una plataforma en la que ustedes ponen el escenario y a los actores y permiten así que acontecimientos imprevistos ocurran; algo así como un sistema abierto, un concepto que considero revolucionario para la época en que el museo fue pensado. Pareciera que el entrenamiento de Goeritz como historiador del arte y después su formación autodidacta como artista le permitieron tener una sensibilidad a este tipo de condiciones.

DM:
Estoy de acuerdo. Cuando hablamos de arquitectura emocional, no nos referimos únicamente al edificio. Tú lo sabes muy bien, la arquitectura no son solamente los muros, sino lo que sucede adentro. Eso es lo que a nosotros como institución nos interesa preservar y replicar como modelo. Esto nos ayuda a vincular lo que hacemos hoy con la historia que nos antecede—no sólo desde una visión historiográfica, sino también desde una perspectiva sensible.

Goeritz entendía el arte como un medio para construir otras cosas. Personalmente yo me quedo con eso. A mí es lo que más me interesa de su legado: el como desprender al arte de sus problemas disciplinarios y volver a plantear que este tiene también una función social. Igual debería suceder en la arquitectura, en todos lados.

1 *En-Medio* es apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
2 Guillermo Santamarina es un crítico de arte, curador y artista visual, que fuera director de El Eco desde su reapertura en septiembre de 2005 hasta 2008 cuando partió para colaborar en el MUAC. Antes de El Eco fue también director de otras instituciones culturales como el Ex Teresa Arte Actual. Actualmente es profesor en La Esmeralda.
3 Felipe Leal fue director de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de 1997 a 2005. Además, Leal coordinó en 2007 la gestión para inscribir al campus de Ciudad Universitaria de la UNAM en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.
4 En 2008, al morir Olivier Debroise quien era coordinador del acervo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Guillermo Santamarina deja El Eco para ocupar dicho cargo.
5 Goeritz desarrolló su Manifiesto de Arquitectura Emocional (1953) en respuesta a un contexto contemporáneo que acusaba de estar plagado de grandes dudas espirituales. Fue así que propuso una nueva concepción de la arquitectura basada en la integración plástica de arte y edificio, cuyo principal objetivo era el de generar una emoción máxima en el usuario.
6 Tras llevarse a cabo un concurso por invitación, la propuesta ganadora para la construcción del anexo sería la planteada por LAR / Fernando Romero (hoy FR-EE) y FRENTE arquitectura.

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

A conversation with
David Miranda

David Miranda:
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 Amorales. The real challenge came afterwards, because there was no museum per se. There was no program or administrative infrastructure.

A month after the reopening Guillermo Santamarina, then director of El Eco, called me to say: "Hey, you haven't come yet!"[2] 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 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.

DdD:
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 Pabellón 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:
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 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.

DdD:
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.

1 *En-Medio* is supported by funding from the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
2 Guillermo Santamarina is an art critic and visual artist. He was director of El Eco from its reopening in 2005 until 2008. In addition to El Eco, Santamarina has served as director of Ex Teresa Arte Actual and chief curator at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).
3 Felipe Leal served as dean of the Mexican National Autonomous University (UNAM) School of Architecture from 1997 to 2005. Additionally, in 2007 Leal coordinated the process to include UNAM's University City campus on the UNESCO list of World Heritage Sites.
4 Shortly after the death of curator Olivier Debroise in 2008, Guillermo Santamarina left El Eco to fill the position of chief curator at the new Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).
5 Goeritz developed his Manifesto of Emotional Architecture (1953) in response to a contemporary context he accused of being plagued with great spiritual doubts. He proposed a new conception of architecture based on the plastic integration of art and building, seeking to elicit a strong emotional response from inhabitants.
6 After an invited competition, LAR / Fernando Romero (known today as FR-EE) and FRENTE arquitectura were selected to design the El Eco annex.

Image Credits: Courtesy D.R. Mathias Goeritz (1953) under the license of L.M. Daniel Goeritz and Galería la Caja Negra, Madrid.

Departamento del Distrito
CHICAGO ARCHITECTURE BIENNIAL
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA