

**MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*,
DE MATHIAS GOERITZ:
UM INTERVALO NO TEMPO**

ADRIANA CAROLINA BROILO

Adriana Carolina Broilo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA EM PÓS-GRADUAÇÃO
EM TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARQUITETURA

**Museu Experimental *El Eco*,
de Mathias Goeritz:
um intervalo no tempo**

Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura

Linha de Pesquisa

Arquitetura brasileira e cultura disciplinar.
Levantamento e análise da produção arquitetônica
brasileira e seus elos com a cultura disciplinar global,
com ênfase na produção moderna e seus
desenvolvimentos latino-americanos.

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Claudia Piantá Costa Cabral

Porto Alegre
2015

“Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo”

Oração ao Tempo - Caetano Veloso

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho à minha mãe, Inez, a quem agradeço pelo exemplo de dedicação e vontade em ensinar e aprender.

Ao meu pai, Reni, que me ensinou que “o saber não ocupa espaço”.

Aos meus irmãos, Adriano e Alexandre, com quem aprendi a somar e dividir amor.

Ao Guilherme Dable pela confiança e incentivo, pela dedicação ao projeto gráfico desse trabalho, pela amizade que nos anima, pelo amor que nos une e pela arte na arquitetura da nossa vida.

A Claudia Cabral pela orientação, estímulo e contribuições.

A Rosita Borges, infalível na secretaria do PROPAR, pela gentileza, disposição e sorriso generoso.

Aos colaboradores do México, arquiteto Victor Jiménez, que gentilmente me recebeu, compartilhou seu tempo, sabedoria e arquivos, e pela paciência com meu portunhol. Ao arquiteto Juan Pablo Maza, pela atenção, informações e arquivos. A Paola Santoscoy e David Miranda pela solicitude em fornecer informações e material para a pesquisa.

Às gurias do mestrado: Ana Paula Viceli, Anita Ferré, Cecília Sá, Manoela Py, Renata Manara, Renata Santiago e Vera Grienensen pelas horas compartilhadas, pelos cafés, almoços, jantas, dramas e risos.

Aos amigos, Emerson Luiz de Vargas, pela presença como incentivador, ouvinte, crítico e animador; Claudio Resmini, pelo apoio, confiança e gargalhadas; Felipe Helfer, sempre me orientando, e a Carlo Franzato, pelas imagens no México.

Aos amigos que não estão aqui citados, pela alegria de tê-los.

A todos,

Muchas Gracias!

RESUMO

A presente dissertação consiste em estudo monográfico sobre o Museu Experimental *El Eco*. Idealizado pelo artista alemão Mathias Goeritz, o museu se posiciona entre as obras representativas da arquitetura moderna realizadas no México na década de cinquenta. O trabalho descreve e documenta os diferentes momentos que constituem a história dessa edificação. Em primeiro lugar, examina o Museu Experimental *El Eco* tal como concebido em 1952, e sua contribuição ao patrimônio arquitetônico moderno mexicano. Em segundo lugar, o estudo focaliza o projeto de restauração e reabilitação do Museu no ano de 2005, bem como o projeto de ampliação no ano de 2006, realizados pela Universidade Autônoma do México. Através da apresentação e discussão sistemática da história do Museu Experimental *El Eco*, desenvolvida entre sua fundação em 1953, fechamento em 1954 e reabertura no ano de 2006, o trabalho espera contribuir para o conhecimento dessa obra e dos processos projetuais de reabilitação e de intervenção no patrimônio arquitetônico moderno.

Palavras-chave: arquitetura moderna, reabilitação, museu.

ABSTRACT

This dissertation consists of a monographic study of the Experimental *El Eco* Museum. Designed by German artist Mathias Goeritz, the museum is among the representative works of modern architecture held in Mexico in the fifties. The paper describes and documents the different moments that make up the history of this building. First, it examines the Experimental *El Eco* Museum as conceived in 1952, and its contribution to the Mexican modern architectural heritage. Second, the study focuses on the restoration project and rehabilitation of the Museum in 2005 as well as the expansion project carried out by the Autonomous University of Mexico in 2006. Through the presentation and systematic discussion of the history of Experimental *El Eco* Museum, developed from its founding in 1953, closing in 1954 and reopening in 2006, the work hopes to contribute to raising awareness of this work and projective processes of rehabilitation and intervention in the modern architectural heritage.

Keywords: modern architecture, rehabilitation, museum

15 INTRODUÇÃO

I. ARQUITETURA MODERNA MEXICANA

29 A MODERNIDADE MEXICANA - CONTEXTO DE 1920 A 1960 -
ARTE VINCULADA À ARQUITETURA

45 MATHIAS GOERITZ NO MÉXICO - TRAJETÓRIA DE ENSINO,
ARTE E ARQUITETURA

II. MUSEU EXPERIMENTAL EL ECO

53 *EL ECO* - DA CONCEPÇÃO AO EDIFÍCIO

69 *EL ECO* E O MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

III. O ECO DE *EL ECO*

77 **INTERVALO** - DE MUSEU A TEATRO, AS ALTERAÇÕES NA ARQUITETURA

81 CONHECER PARA VALORIZAR - PRESSUPOSTOS DA PRESERVAÇÃO
DO PATRIMÔNIO MODERNO

89 O PATRIMÔNIO MODERNO MEXICANO

93 AS CASAS/ESTÚDIO DIEGO RIVERA E FRIDA KAHLO

99 A RESTAURAÇÃO DO MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*

113 ESPAÇO EXPOSITIVO EXPERIMENTAL

121 **RESSONÂNCIA** - O ANEXO O PARA MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*

135 **PROPAGAÇÃO** - O PROJETO *PABELLÓN ECO*

145 CONSIDERAÇÕES FINAIS

151 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

157 LISTAS DE IMAGENS

167 ANEXOS

INTRODUÇÃO

15

“[...]o som e o eco não são simultâneos - assim, seu sentido é posterior a sua emissão, há sempre um intervalo entre o som e seu eco ou sentido, diversamente do corpo e sua sombra, do corpo refletido e seu reflexo. Há no som dois sons, e Platão descuida em dizê-lo para garantir a identidade do real e a adequação das coisas à sua essência. A Baudelaire interessa ‘o intervalo’, o momento do *choc*, as anamorfoses, tudo o que suspende o ‘lugar-comum’.”

Adauto Novaes, em *Poetas que Pensaram o Mundo*

Na primeira metade do século XX foram discutidos, no México, temas como a identidade da arquitetura mexicana no contexto da modernidade que, confrontados com os postulados internacionais, produziram novas linguagens na produção arquitetônica ao longo das décadas. A aplicação dos princípios do modernismo se fundiu com recursos decorrentes da tradição mexicana pré-hispânica, incluindo também a incorporação da arte à arquitetura. Estas características se manifestaram, principalmente, ao final da década de 1940, época em que foram realizadas obras emblemáticas, como a residência do arquiteto Luis Barragán construída em 1948, a residência do arquiteto Juan O’Gorman, construída entre 1949 e 1953, e o Campus Central da Universidade Autônoma do México, sob a coordenação do arquiteto Mario Pani, inaugurado em 1952. Nesse contexto, em 1953, foi inaugurado na capital mexicana o Museu Experimental *El Eco*, idealizado por Mathias Goeritz, com a proposta de um espaço para experimentações em diferentes campos da arte.

Mathias Goeritz (Alemanha, 1915 – México DF, 1990), chegou ao México em 1949. Doutor em História da Arte, exerceu durante sua vida profissional as atividades de professor universitário, artista plástico e promotor cultural. Sua obra é abrangente, incluindo a atuação em diversas atividades realizadas inicialmente na Espanha e depois no México, nas cidades de Guadalajara e México DF. Logo que chegou ao México estabeleceu contato com artistas e arquitetos como Luis Barragán, com quem instituiu estreito vínculo intelectual e criativo. Goeritz manteve presença constante na arquitetura mexicana, não somente como formador de futuros profissionais em escolas de arquitetura, mas também explorando a vinculação da arte à arquitetura como colaborador no desenvolvimento de edifícios junto aos arquitetos com os quais trabalhou.

A principal obra de arquitetura realizada por Mathias Goeritz foi o Museu Experimental *El Eco*, onde suas ideias sobre a integração entre as artes plásticas, a música e a dança estavam presentes na concepção conceitual do edifício. Goeritz pretendia, com o museu, promover um diálogo inovador com a

produção artística realizada na capital mexicana à época de sua construção.

O espaço arquitetônico foi definido por Goeritz como um experimento desde sua concepção até sua execução, que contou com a colaboração de vários profissionais, destacando, entre eles, o arquiteto Luis Barragán, cuja presença foi determinante desde o início da obra. O programa do museu compreendia um bar, restaurante, salas de exposições e pátio aberto. Goeritz intencionava configurar um espaço expositivo onde as obras de arte se relacionassem não apenas entre elas, em seu conjunto, mas também com a arquitetura do edifício, em uma obra *“compreendida como exemplo de uma arquitetura cuja principal função é a emoção.”*¹

Este conceito, no entanto, provou-se inovador para a época, não sendo facilmente apreendido, gerou críticas inclusive entre artistas e arquitetos. Inesperadamente, após um ano, as atividades artísticas foram suspensas, devido ao falecimento de seu patrocinador.

A ideia de eco, os diversos sentidos que podemos atribuir à palavra, são pontos que a pesquisa busca examinar. Ao pensar o eco enquanto intervalo, pode-se pensar no período de 52 anos em que as atividades artísticas do museu foram suspensas, com o edifício sendo utilizado para os mais diversos fins. O intervalo de tempo que a pesquisa percorre compreende o período da construção do museu, iniciada em 1952, até ser adquirido pela Universidade Autônoma do México, em 2004. A instituição realizou as obras de restauração e viabilizou inclusive o reestabelecimento do conceito originalmente proposto para o museu. No ano de 2006 a UNAM realizou um concurso para a ampliação do museu através da construção de um edifício anexo para instalar os serviços complementares como administração e acervo técnico, entre outros.

Se o sentido de eco for entendido como ressonância e propagação, ele vai ao encontro do pensamento de Mathias Goeritz, ao declarar que a denominação atribuída ao museu

1 Mathias Goeritz. Manifiesto de la arquitectura emocional. 1954. MORAIS, Frederico. Mathias Goeritz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. p. 31 - Tradução da autora

referia-se ao “eco das possibilidades artísticas infinitas do México”². Dessa forma, a ideia de ressonância e propagação podem ser identificadas em outros âmbitos. Como exemplo de ressonância observamos o projeto do anexo, surgido a partir da análise do projeto original do museu que foi orientador na concepção do novo edifício, cuja arquitetura se integra e responde à contemporaneidade. À ideia de propagação podemos relacionar os novos programas culturais desenvolvidos pelo museu. A pesquisa destaca o *Pabellón Eco*, projeto onde jovens arquitetos são convidados a construir no pátio do museu uma estrutura temporária que dialogue com o edifício, gerando um novo espaço de atividades multidisciplinares. Em vista disso, é seguro dizer que as ideias de Goeritz ainda ecoam em uma geração de artistas, arquitetos e comunidade, e que, a partir deste legado, poderão originar outros ecos.

A presente dissertação procura contextualizar e compreender a importância que a construção do Museu Experimental *El Eco* teve no cenário da arquitetura moderna mexicana, através da investigação dos momentos que constituem a história dessa edificação, bem como a análise das ações para a reabilitação do museu, que abrangem sua restauração e a construção do anexo realizados pela UNAM.

Em vista disso, o objetivo principal dessa dissertação é considerar o resgate físico e conceitual do Museu Experimental *El Eco*, através da apresentação e discussão sistemática de sua história, observando três aspectos principais: a singularidade da proposta do museu em termos de projeto e conceito; a reabilitação do edifício, considerando aspectos como a restauração do patrimônio da arquitetura moderna, e a ampliação, através da construção do anexo administrativo, que se integra no problema da intervenção em arquitetura preexistente.

O objetivo secundário no desenvolvimento do trabalho consiste na apresentação do contexto da arquitetura moderna mexicana, observando principalmente o aspecto relativo à integração plástica e a colaboração entre artistas e arquitetos,

2 KASSNER, Lily. Mathias Goeritz Una Biografía 1915 – 1990. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, UNAM, 2007. p. 82

bem como apresentar o trabalho realizado por Mathias Goeritz junto aos arquitetos com os quais colaborou.

A pesquisa bibliográfica foi organizada em quatro linhas de estudo que estruturam o trabalho. A primeira refere-se ao contexto histórico da arquitetura moderna e arte no México. Como obra de referência sobre arquitetura moderna mexicana destaca-se o livro *Arquitectura Moderna en México*, de Max Cetto (2011). O arquiteto Max Cetto analisa de modo abrangente e esclarecedor mais de oitenta obras através de seus processos construtivos, planos e fotografias. O livro *México abstracto, La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, foi consultado como fonte de relevante conteúdo textual e gráfico. Também com enfoque na arquitetura moderna no México foi consultado o texto *Modernity and nationalism: Settings for history and oblivion in modern México 1942-1958*, de Keith L. Eggener, no livro *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America* de Jean-François Lejeune (2005). Entre os textos críticos consultados fazem parte dessa revisão *Building Modern México*, de Louise Noelle e *The Struggle for form: cultural production in the Mexico of Luis Barragan*, de Luis E. Carranza, ambos consultados no livro *Luis Barragán The quiet revolution*, de Federica Zanco (2010), sendo também consultado o livro *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern México*, de Luis E. Carranza (2010).

Sobre a arquitetura moderna na América Latina são obras de referência: *Nuevos caminos de la Arquitectura Latino Americana*, de Francisco Bullrich, (1969); *Latin American architecture: since 1945*, de Henry-Russel Hitchcock, (1955); *Building the new world: studies in the modern architecture of Latin America, 1930-1960*, (2000), de Valerie Fraser.

Dois livros destacam-se como fontes abrangentes e esclarecedoras sobre a arte na América Latina: *Art in Latin America - The Modern Era, 1820-1980*, de Dawn Ades (1989), que apresenta a história narrativa contínua da arte latino-americana dos séculos XX e XXI, além de fornecer um contexto para a arte contemporânea; *Twentieth-Century Art of Latin America*, de Jacqueline Barnitz (2001), apresenta a arte

moderna latino-americana e examina as principais correntes e os principais artistas do século XX no México, no Caribe e no Brasil, configurando cada movimento dentro de seus contextos históricos e culturais.

Em *Art in Latin American Architecture*, de Paul Damaz (1963), foram selecionados exemplos da integração da arte à arquitetura, selecionadas pelo autor, que considerou aquelas que melhor representaram a integração e as obras de valor histórico. A respeito da vinculação da arquitetura moderna mexicana aos movimentos artísticos, destaca-se a tese de doutorado da arquiteta Ana Fernanda Canales González, *La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y de los médios impresos*, 2013.

A segunda linha refere-se ao Museu Experimental *El Eco*. Nos livros pesquisados o museu frequentemente é apresentado em um capítulo que expõe a história do edifício e o conceito sobre a arquitetura emocional entre os quais destacam-se: *El Eco: Arquitectura Emocional* encontrado em *Mathias Goeritz*, do crítico de arte Frederico Morais, (1982), p.30-35; e *La arquitectura emocional*, do arquiteto Enrique Xavier de Anda Alanis, consultado no livro *Los Ecos de Mathias Goeritz – Ensayos e Testimonios*, (1997), p. 93-107. Ambas publicações são obras de referência sobre a carreira do artista e como fonte de imagens sobre sua produção entre obras de arte e arquitetura.

O estudo monográfico: *Mathias Goeritz Una Biografía 1915 – 1990*, de Lily Kassner, publicado em 2007 e organizado por Kassner a partir do arquivo pessoal de obras, de imagens e de textos de Goeritz, reúne conteúdo sobre sua atuação nas diversas atividades que exerceu, expondo aspectos de sua obra artística, de sua obra escrita e de sua biografia. A produção textual de Mathias Goeritz foi compilada no livro *El Eco de Mathias Goeritz*, de Leonor Cuauhonte, (2007), que reúne textos, manifestos e críticas, em sua maioria publicados na revista *Arquitectura México*³.

³ A revista *Arquitectura*, fundada pelo arquiteto Mario Pani em 1938 e posteriormente renomeada *Arquitectura-México*, publicou o trabalho de arquitetos como Augusto H. Alvarez, Juan O’Gorman, Jose Villagran Garcia e Vladimir Kaspé, entre outros. Sua tiragem durou mais de 40 anos, atingindo 119 números, tendo

A terceira linha refere-se ao patrimônio da arquitetura moderna. Mesmo não sendo a restauração o tema específico deste trabalho, a questão da preservação é apresentada abordando inclusive as ações relativas à preservação do patrimônio da arquitetura moderna mexicana. Conceituações e abordagens teóricas sobre o patrimônio da arquitetura moderna tiveram como fonte principal de referência o livro *Preservation of Modern Architecture*, de Theodore H. M Prudon, 2008, que apresenta os métodos e as tecnologias utilizadas na preservação da arquitetura moderna e também a importância da documentação. A tese de doutorado da arquiteta Ana Carolina Pellegrini, *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*, 2012, foi referência de consulta no campo da preservação do legado da arquitetura moderna, assim como o artigo de Cláudia Piantá Costa Cabral: *Dois perguntas sobre interdisciplinaridade, arquitetura e preservação do patrimônio moderno* para o 9º Seminário Docomomo Brasil, *Interdisciplinaridade e Experiências em Documentação e Preservação do Patrimônio Recente*, Brasília, 2011. Sobre a preservação da arquitetura moderna mexicana o destaca-se o artigo da arquiteta Gabriela Lee Alardin, *Apuntes sobre la conservación y restauración del patrimonio en México*, 2008.

A quarta linha de estudos refere-se ao espaço expositivo experimental. Como referência de consulta sobre as definições que surgiram, ao longo do tempo, sobre novos espaços expositivos, a partir da segunda metade do século XX, e para um melhor entendimento do tema “espaço experimental”, foram consultados os livros: *Museus para o século XXI*, de Josep Maria Montaner (2003), onde figura o Museu Experimental *El Eco*; *La gestione del patrimonio culturale*, de Xavier Greffe (2003), e *Museus e Educação*, de José Amado Mendes (2009). A pesquisa encontrou no texto de Le Corbusier *Il Cuore della città, punto d'incontro delle arti*, referências à criação de projetos para museus voltadas para a produção interativa com o espaço. O texto integra a publicação para o VIII CIAM, *Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Il Cuore della Città: per*

significativa influência sobre arquitetura mexicana do século XX. Nota da autora.

una vitta più umana dele comunittà. Sobre o papel exercido pela UNAM, no desenvolvimento dos museus universitários do México, destaca-se o artigo *La última revolución mexicana empieza en el museo. La función social y educativa del arte en los museos universitarios de la UNAM en la Ciudad de México*, de Mercedes Auteri.

Para o desenvolvimento da dissertação, recorreu-se a uma metodologia com base na pesquisa documental, sendo adotados, em um primeiro momento, procedimentos de pesquisa que envolveram a consulta a fontes bibliográficas, artigos publicados em periódicos e publicações digitais. O material encontrado que se refere ao Museu Experimental *El Eco* é disperso e, de maneira geral, nas publicações verificadas as informações não continham aprofundamento em dados técnicos. O estudo compreendeu, a seguir, a incorporação de material atualizado sobre o museu, possível através de visita à obra e consultas aos profissionais e acadêmicos envolvidos no processo de restauro. Assim, foram estabelecidos contatos com a diretora do museu, Paola Santoscoy; o curador artístico David Miranda; os arquitetos Victor Jiménez, responsável pela restauração, e Juan Pablo Maza, responsável pelo projeto do anexo. As entrevistas foram realizadas na cidade do México em fevereiro de 2012, e apresentam-se aqui como depoimentos que contribuíram na composição do material escrito.

O arquiteto Victor Jiménez contribuiu com informações sobre a história do museu, o trabalho de restauração e sobre a atuação profissional de Mathias Goeritz. Na ocasião, foi possível acessar material referente ao trabalho de recuperação, como plantas, imagens, textos e bibliografia, sendo que somente parte desse material foi disponibilizado, tendo em vista a futura publicação de um livro sobre a restauração. O arquiteto Juan Pablo Maza, além das informações sobre o projeto do anexo, cedeu material gráfico, imagens e texto.

A complementação do material bibliográfico foi possível a partir de consultas realizadas nas bibliotecas da Universidade Autônoma do México e do Museu de Arte Moderna do México. Com base na revisão bibliográfica, no

material coletado na visita à obra, complementado com o registro fotográfico e na documentação gráfica, passou-se à apuração do material. Foi realizado o redesenho das plantas, cortes e fachadas no intuito de contribuir com uma compilação que possibilite o estudo analítico integral do museu e de sua história. A partir desse material, a pesquisa desenvolveu a análise do museu fundamentada no contexto histórico, nos projetos e em informações consideradas de interesse para o estudo.

O trabalho se organiza em cinco seções: a partir da introdução, o desenvolvimento se dá em três capítulos, seguidos pelas considerações finais.

O primeiro capítulo do desenvolvimento, Arquitetura e Arte no México, aborda aspectos do contexto histórico da arquitetura mexicana e a relação com a vinculação da arte com a arquitetura, entendidos como orientadores para a compreensão do desenvolvimento da arquitetura moderna no período entre as décadas de 1920 a 1960. A trajetória artística e a arquitetura realizada por Mathias Goeritz, desde sua chegada ao México é apresentada nesse capítulo.

O capítulo seguinte, Museu Experimental *El Eco*, apresenta o projeto original do museu buscando identificar através da descrição de Mathias Goeritz as decisões construtivas e estratégias compositivas do espaço experimental que o autor propõe, apoiando-se também em autores que contribuem a essa concepção. O tema da arquitetura emocional e o *Manifesto da La Arquitectura Emocional* são apresentados ao final deste capítulo.

O terceiro capítulo, O Eco de *El Eco*, inicia com a apresentação das ações que ocasionaram a suspensão das atividades do museu e as alterações realizadas na arquitetura do edifício. A seguir, discorre sobre a preservação do patrimônio da arquitetura moderna, através do qual busca apresentar, em linhas gerais, exemplos de restauração do patrimônio da arquitetura moderna mexicana, identificando como principais exemplos as Casas/Estúdio Diego Rivera e Frida Kahlo, projetadas por Juan O’Gorman. A intenção de verificá-las se apoia no fato de que foram submetidos a um trabalho de recuperação precursor

ao trabalho realizado no museu, sendo a restauração do museu tratada a seguir. A investigação sobre o espaço expositivo experimental é analisado neste capítulo, seguido pelo projeto da construção do anexo administrativo. O capítulo encerra com a apresentação dos programas educacionais e culturais desenvolvidos atualmente pelo museu, em especial o *Pabellón Eco*, que propõe discutir e fomentar o legado de Goeritz, buscando aproximações entre a arte e a arquitetura através de intervenções artísticas realizadas em *El Eco*.

Ao final, as considerações a respeito das características do espaço como promotor de atividades culturais, relacionando a atuação da UNAM em projetos vinculados ao desenvolvimento da educação e cultura. Por fim, após as considerações finais, seguem as referências bibliográficas, listas de imagens e anexos, entre os quais a biografia de Mathias Goeritz e o *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*.

I . ARQUITETURA MODERNA MEXICANA

A MODERNIDADE MEXICANA: CONTEXTO DE 1920 A 1960 - ARTE VINCULADA À ARQUITETURA

A arte e a arquitetura moderna mexicana se desenvolveram no contexto da busca por uma identidade nacional, tema central da política decorrente da Revolução Mexicana de 1910⁴. O espírito nacionalista pós-Revolução reclamava a construção de um país moderno onde a arquitetura desempenhasse um papel potencialmente capaz de dar respostas às exigências econômicas e executivas. A necessidade de refletir e entender os objetivos da Revolução impulsionou os intelectuais a serviço do Estado a conectar e teorizar as produções arquitetônicas e artísticas dentro de um amplo campo cultural no qual trabalharam tendo como desafio comunicar ao público, de maneira clara, a nova ordem que estava sendo estabelecida, conforme coloca Carranza: “intelectuais e políticos exploraram do mesmo modo o potencial social da arte, arquitetura, literatura e outras produções culturais. Este foi um momento em que o potencial ideológico da arte e arquitetura foi mobilizado ao serviço do governo e das classes no poder.”⁵

Durante o governo de Álvaro Obregón (1920-1924), foi criada, em 1921, a Secretaria de Educação Pública, coordenada pelo filósofo José Vasconcelos, também Ministro da Educação, que promoveu o desenvolvimento de projetos educacionais entre os quais o de alcançar amplamente a população através



Fig. 01 | From Porfirianism to Revolution
1957-1965
Obra de David Alfaro Siqueiros

⁴ No ano de 1910, o México se encontrava sob a liderança política de Porfirio Díaz, a mais de trinta anos no poder. Durante a ditadura porfirista, prevaleceram o favorecimento da entrada de capital estrangeiro, a ausência de liberdades democráticas e a negação das tradições indígenas mexicanas. A Revolução Mexicana foi um grande movimento popular, anti-latifundiário e anti-imperialista e alavancou importantes transformações no México. Teve como luta emblemática a busca pela reforma agrária e a revalorização da cultura indígena. O período que se seguiu à revolução foi caracterizado pela experimentação artística buscando expressar objetivos sociais e políticos que estavam em um estado contínuo de redefinição, especialmente na fase mais intensa entre 1910 e 1921. CARRANZA, Luis E. *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2010. p.9 - Tradução da autora

⁵ CARRANZA, Luis E. *The Struggle for form: Cultural production in the México of Luis Barragán*. Em: ZANCO, Federica. *Luis Barragán The quiet revolution*. Milan: The Barragán Foundation: Vitra Design Museum, 2001. p.260 - Tradução da autora

da ação no espaço público, “cuja proposta era a de vincular a arte mural a um eficaz trabalho semelhante ao dos missionários espanhóis do século XVI: educar pela imagem, procurando atingir, por meio dela, uma população de 85% de analfabetos.”⁶ A estratégia para tal manobra foi a de usar a tradição milenar da pintura mural, também praticada por algumas culturas pré-colombianas, através da retórica de representação explícita e iconografia histórica, conforme expõe Carranza:

“Para direcionar e educar um enorme público analfabeto, por exemplo, José Vasconcelos, Secretário da Educação, sob a presidência de Alvaro Obregón (1920-24), iniciou o Movimento Muralista em 1922. A proximidade histórica da Revolução transformou arte em uma ferramenta com o potencial para continuar os ideais revolucionários e elevar a consciência histórica e de classe. Essa crença provocou artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e outros a usar um modo claro como estilo artístico, um estilo que pudesse alcançar uma audiência de massa e servisse como ferramenta didática para uma mudança social. O edifício do Ministério da Educação para o qual os primeiros trabalhos de Rivera foram realizados, similarmente, tentava elucidar as mudanças sociais que Vasconcelos havia esboçado no livro *La Raza Cósmica* (1924). As noções de uma cultura universal na América Latina estavam – através de esculturas, relevos e murais – articuladas como em repouso em uma convergência de sistemas de pensamento Espanhol, pré-Colombiano, Grego e autóctone Indígena, e na primazia de articulações estéticas acima das essenciais.”⁷

A primeira fase do Muralismo aconteceu paralelamente ao momento em que a arquitetura mexicana inaugurava edifícios destinados a ser sede dos novos ministérios do governo e deveriam, portanto, representar através da arquitetura a modernização do estado. Dessa forma, os encargos governamentais para esses edifícios foram atribuídos aos arquitetos sob a indicação de Vasconcelos, como o *Estádio Nacional*, 1924, projetado por Jose Villagran García, e o *Ministerio de Salubridad y Asistencia*,

6 VASCONCELLOS, Camilo de Mello. *As representações das lutas de independência no México na ótica do Muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman*. Revista de História 152 (1º - 2005), 283-304, p. 290

7 CARRANZA, op. cit., p. 265

1925-29, de Carlos Obregón Santacilia.

Especialmente no campo da arquitetura a situação indicava favoravelmente o rompimento com a autoridade dos modelos históricos de padrão europeu, que antecederam a Revolução, permitindo que a industrialização e a tecnologia atendessem a demanda para a construção de hospitais, escolas e habitações populares. Para conciliar tais demandas concernentes a linguagem da arquitetura, se considerou que as construções deveriam responder a valores de utilidade e de economia; e deviam também, representar, ausentes de ornamentos supérfluos, o pensamento espacial e arquitetônico do autor.⁸ A necessidade de encontrar o ponto de equilíbrio entre os modelos históricos praticados e as novas teorias da arquitetura moderna europeia e norte americana, que se adaptasse às necessidades locais, foi um fator que influenciou diretamente o ensino e se fez premente como embasamento e suporte para a nova fase que se iniciava na arquitetura mexicana.

As teorias empregadas por Guadet e Viollet-le-Duc na formação de uma consciência da função, racionalismo estrutural e eficiência na construção⁹, ministradas na *Academia de San Carlos*, antes e após a Revolução, tornaram-se base teórica para arquitetos como José Villagrán Garcia, que desempenhou importante influência docente. Sua doutrina, conforme expõe Cetto, se funda no “estudo consciencioso dos teóricos franceses e alemães e se caracteriza pelo seu equilíbrio entre os fatores sociológicos, técnicos, funcionais e formais da arquitetura.”¹⁰, tendo em vista que refutava a aplicação inadequada dessas teorias na construção realizada no México, pronunciando-se contra a imitação de estilos históricos. A aplicação prática de suas teorias foi possível através de obras como o *Instituto de Higiene*, Popotla, cidade do México construído em 1925, e o *Sanatorio para Tuberculosos de la Beneficencia Pública de Huipulco*, 1929-36.

Villagrán Garcia fundou a Classe de Teoria da

8 Mexico abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009. p. 245

9 CARRANZA, op. cit., p. 262

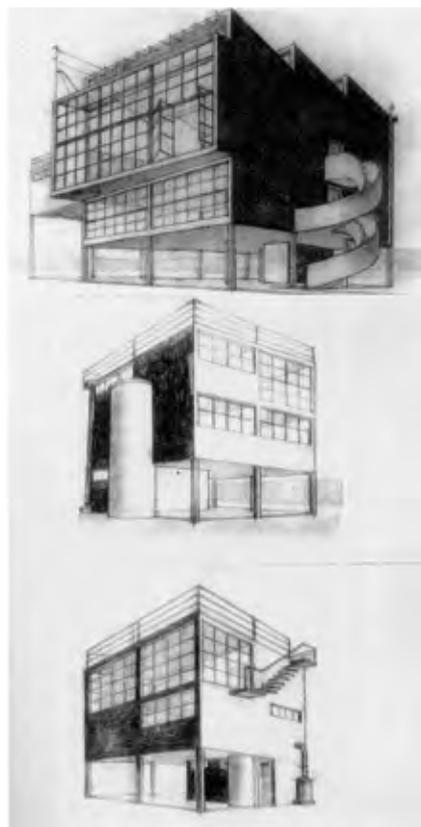
10 CETTO, Max. *Arquitetura Moderna em México*. México: Museo de Arte Moderno. 2011. p. 23



A partir do topo:

Fig. 02 | Ministerio de Salubridad y Asistencia 1925-1929
Arquiteto Carlos Obregón Santacilia

Fig. 03 | Secretaría de Saúde Pública
Vista da Câmara do Conselho - 1929
Carlos Obregón Santacilia e Diego Rivera



A partir do topo:

Fig. 04 | Casa Cecil O'Gorman - 1929

Fig. 05 a 07 | Casa/Estúdio Diego Rivera e Frida Kahlo - 1932

Arquitetura na Escola Nacional de Arquitetura, onde permaneceu de 1927 a 1957, e por onde passaram muitas gerações de arquitetos, destacando-se, entre seus alunos, Enrique del Moral, Juan O'Gorman, Juan Legarreta, Augusto Pérez Palacios e Enrique Yañez.

A *Escuela Libre de Ingeniería*, na cidade de Guadalajara, além da formação em engenharia, oferecia a oportunidade de obter o título de arquiteto. Embora as tendências das vanguardas europeias já estivessem presentes no programa de ensino, a corrente neo-colonial ainda estava bastante arraigada. Entre os estudantes que frequentaram a escola estavam Ignacio Diaz Morales, Rafael Urzua, Pedro Castellanos e Luis Barragán.

No início de sua atuação profissional, Juan O'Gorman assumiu uma postura político-social de oposição à qualquer intenção artística de mero decorativismo aplicado, defendendo que a arquitetura deveria ter sentido estritamente utilitário, resultado da ciência e da técnica, embasado na recente obra de Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923. Essa postura se reflete em suas primeiras obras, casas e escolas, nas quais explorou a economia de materiais de acabamentos, a exemplo da Casa Cecil O'Gorman, 1929, e da Casa/estúdio Diego Rivera e Frida Kahlo em 1932. A influência dos postulados de Le Corbusier nessas obras é claramente observada ao serem equiparadas à casa Dom-inó e à casa Amedée Ozenfant, de 1922. Porém, conforme ressalta Jiménez, “é preciso ver a casa de Diego na realidade, sem reduzi-la somente à perspectiva ou fotografia do perfil dentado de sua cobertura e à escada em espiral, para advertir que possui grande originalidade.”¹¹, ao que complementa Cabral, “A exemplaridade da casa residia nos materiais e técnicas construtivas escolhidos - estrutura em concreto armado aparente, lajes planas, instalações elétricas e sanitárias à vista, esquadrias de vidro contínuas -, mas sobretudo num exercício de redução de elementos de arquitetura e espaços arquitetônicos a suas condições mínimas de existência.”¹²

11 JIMÉNEZ, Victor. Juan O'Gorman. Principio y fin del camino. México: Conculta-Arquitetura, Circulo de Arte, 1997, p. 20

12 CABRAL, Cláudia Costa. Las dos casas. Arquitecturas de Juan O'Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo. In: TORRENT, Horacio (org.)

Essas casas, paradoxalmente, são obras cujo valor plástico da expressão popular mexicana são inegáveis, identificados pelas cores e cercas de cactos que, em contraste com a construção de linhas retas e a pureza formal, revelam sensibilidade com o caráter local.

Assim como O’Gorman, outros arquitetos egressos das escolas de arquitetura e engenharia puderam aplicar as teorias formativas em projetos para hospitais, escolas públicas e habitação popular no período que antecede e se estende ao mandato do General Lázaro Cárdenas, 1934-40, cuja política foi direcionada a resolver as questões de reforma agrária e infraestrutura para trabalhadores. Estes edifícios refletem as novas políticas sobre saúde pública, participação cívica e compromisso de seus arquitetos em busca de soluções para caracterizar essa nova fase na arquitetura, segundo expõe Myers:

“A doutrina sólida de Villagrán Garcia e a tese radical de O’Gorman conquistaram adeptos entre vários jovens daquela época. Formou-se um grupo chamado de “funcionalistas”, caracterizado por suas ideias políticas avançadas, pelo sentido social de seu trabalho, e, mais concretamente, a importância fundamental que atribuíam ao estudo do programa do edifício como tarefa prévia ao projeto assim como para o firme propósito de obter soluções econômicas, despreocupando-se dos aspectos meramente formais.”¹³

33

Villagrán Garcia, tendo atuado como arquiteto responsável pelo Departamento de Saúde Pública, realizou os projetos para hospitais; os projetos para escolas foram desenvolvidos por O’Gorman e a área da habitação popular teve projetos expressivos de Juan Legarreta e Enrique del Moral. Embora tanto Legarreta quanto O’Gorman estivessem preocupados em alcançar soluções técnicas que viabilizassem a redução de elementos em busca de pureza formal a incorporação de elementos da cultura popular, manifestada através do uso

El desafío del tiempo. Proyecto y persistencia del patrimonio moderno. Santiago de Chile: Docomomo Chile, PUC Chile, 2014, pp. 49-54.

13 MYERS, I.E.. Mexico’s Modern Architecture. New York: Architectural Book Publishing Co., 1952, p.11 – Tradução da autora

de cores vibrantes como forma de expressão plástica, são explicitamente reveladas. Esses elementos assim integrados permitiriam a identificação com as novas propostas de progresso pretendidas para a população, porém ainda estavam distantes do êxito ambicionado. O’Gorman afastou-se gradualmente da arquitetura e passou a dedicar-se intensamente à pintura mural e à pintura de cavalete, produzindo obras emblemáticas como *La Ciudad de México*, 1942-49 e *Los mitos paganos*, 1944.



Fig. 08 | La Ciudad de México - 1942-49
Obra do Arquiteto Juan O’Gorman

A nacionalização da indústria do petróleo em 1938 inaugurou uma fase de progresso que se consolidou a partir do período entre 1946-52, com Miguel Alemán à frente da presidência do México. O programa de desenvolvimento governamental e a súbita concentração e expansão da cidade impulsionam o avanço em direção a uma capital cosmopolita. A arquitetura foi beneficiada por financiamentos do governo em projetos urbanísticos, estruturas de vanguarda e em escala monumental, sendo também expressivos os projetos de iniciativa privada. Longas avenidas na área central da cidade foram criadas gerando entornos de grande densidade populacional e de alto valor econômico.

O arquiteto Mario Pani foi responsável por boa parte das inovações na morfologia urbana e na arquitetura com projetos de edifícios emblemáticos como os *multifamiliares* e a Cidade Universitária da Universidade Nacional Autônoma do México - UNAM. Os multifamiliares consistiam em uma proposta inovadora para conjuntos de habitação em altura de

alta densidade, com áreas livres para jardim, comércios, serviços sociais e escolares, concentrados em uma superquadra alinhados com os fundamentos de Le Corbusier para a *Ville Contemporaine*, com edifícios em *redant* e o *Plan Voisin*¹⁴. O Centro Urbano Miguel Alemán, 1949-50, concentra, em quatro hectares, 1.080 apartamentos com cinco modelos de plantas distribuídos em edifícios de três a treze andares, atingindo mais de 75% de área livre. O multifamiliar Presidente Benito Juárez, inaugurado em 1952, atingiu 80% de área livre e doze variações de plantas de apartamentos, as fachadas incorporam o trabalho mural de Carlos Mérida em que predominam figuras geométricas em um jogo texturado de materiais variados. Em suas obras mais notáveis Pani associou as artes visuais e a arquitetura, tendo convidado artistas como Carlos Mérida, Luis Ortiz Monasterio, Armando Quezada, Germán Cueto e os já consagrados muralistas David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e Juan O’Gorman, os quais incorporaram o Muralismo ao programa realizado para a implantação da nova sede da UNAM.

A construção do modelo de campus sob o estatuto de cidade já havia sido realizado na América Latina em 1930 em cidades como o Rio de Janeiro e Bogotá, e por Caracas em 1944, sendo adotado pelo México em 1947. A Cidade Universitária da UNAM foi construída em *El Pedregal de San Ángel*, região do extinto vulcão *Xitle*, ao sul da cidade do México, como estratégia de expansão da cidade interligando a área central à Cidade Universitária, C.U., através da Avenida Insurgentes. A C.U. foi construída em uma área de 700 hectares, para a qual o plano diretor foi criado pelos arquitetos Mario Pani e Enrique del Moral e de Carlos Lazo como diretor geral do projeto. Desenvolvido com a colaboração de uma extensa equipe de profissionais entre arquitetos, engenheiros e artistas, o planejamento urbano e a arquitetura expressavam uma fusão entre referências históricas e ideais de futuro, observados na colocação de Egenner:



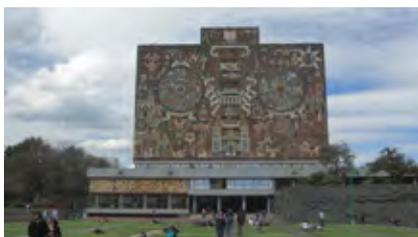
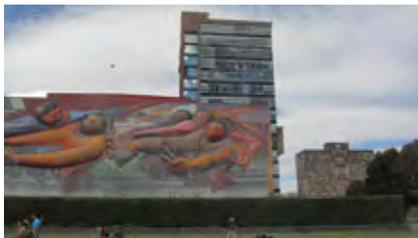
A partir do topo:

Fig. 09 | Vista Aérea
- Centro Urbano Presidente Miguel Alemán - 1947-1950
Arquiteto Mario Pani

Fig. 10 | Multifamiliar Presidente Benito Juárez - 1952
Arquiteto Mario Pani, colaboração do artista Carlos Merida

Fig. 11 | Detalhe do trabalho do artista Carlos Merida

14 México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009. p. 249



“A axialidade geral do plano, os terraços, e os grandes tribunais abertos evocam antigas cidades mexicanas, como Monte Albán e Teotihuacán. A fonte mais recente de interpretação foi encontrada no CIAM (Congrès Internatiounaux d’Architecture Moderne) Carta de Atenas de 1933. O documento amplamente lido defendeu a importância para os planejadores da cidade de observar a topografia, recursos locais e considerações econômicas, necessidades sociológicas e dos valores espirituais, análise funcional, espaço verde, zoneamento e circulação do tráfego - todas as sugestões que Pani e del Moral seguiram escrupulosamente.”¹⁵

O plano diretor previa integração do conjunto à paisagem e ao terreno de pedra vulcânica, a qual foi amplamente empregada em calçamentos, escadas e muros. Para reforçar a noção de conjunto dos edifícios do campus foi empregado um repertório comum de cores e materiais: concreto, revestimentos de vidro colorido e pedra vulcânica. Os projetos de arborização e jardinagem ficaram a cargo de Luis Barragán e Antonio Cuevas Alemán.¹⁶

O edifício da Reitoria e a Biblioteca Central são emblemáticos na composição do conjunto. Sua implantação foi organizada em torno de grandes praças de pedestres, com diferenças de níveis e lances de escada. A Reitoria está localizada no eixo principal da praça central, na parte mais alta do terreno. O edifício de quatorze andares foi projetado por Mario Pani, Enrique del Moral e Salvador Ortega Flores, e os murais das fachadas são de David Alfaro Siqueiros.

Na praça central está a Biblioteca, projeto de Juan O’Gorman em colaboração com Juan Martínez de Velasco e Gustavo M. Saavedra. O edifício é composto por uma base retangular com revestimento de pedra, ônix e vidro onde se apoia um volume revestido em suas quatro faces por relevos de mosaicos policromáticos. O uso de mosaicos de pedra foi empregado primeiramente por Diego Rivera no *Museo*

A partir do topo:

Fig. 12 | Implantação Cidade Universitária UNAM

Fig. 13 | Vista aérea Cidade Universitária UNAM

Fig. 14 e 15 | Edifício da Reitoria

Fig. 16 | Biblioteca Central

15 EGGENER, Keith L.. Modernity and nationalism: Settings for history and oblivion in modern México 1942-1958. In: p. 23. In: LEJEUNE, Jean-François (ed.). Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America. New York: Princeton Architectural Press, 2005. – Tradução da autora

16 México abstracto. op.cit., p. 248

Anahuacalli, em meados da décadas de 1950, para o qual contou com a colaboração de O’Gorman no projeto. Rivera criou um museu para abrigar sua extensa coleção de cerâmica e escultura pré-colombiana. Localizado em *El Pedregal de San Ángel*, o museu foi construído com pedra vulcânica, aspecto que reforça a identidade formal da pirâmide Asteca, onde, internamente explorou o uso de pedra vulcânica e pedras coloridas na criação de mosaicos murais aplicados nos tetos, tal como expõe Jiménez:

“Diego encontrou uma forma para esconder a parte inferior de uma laje de concreto com uma camada de pedra triturada que foi colocada no molde antes de se verter o aglomerado fresco. Em pouco tempo a experiência permitiu a combinação de diferentes pedras coloridas para criar figuras nos tetos, esta ideia foi adotada por O’Gorman na casa que fez para seu amigo Conlon Nancarrow em Las Águilas na mesma época. Em 1950, aplicou esta técnica à uma escala monumental nos mosaicos da Biblioteca da Cidade Universitária (Diego começou algo similar ao outorgar à suas figuras um volume escultórico no Estádio Universitario).”¹⁷

O mosaico em relevo realizado por Diego Rivera para a fachada do Estádio Olímpico seguiu a mesma técnica utilizada anteriormente em *Anahuacalli*. O Estádio Olímpico, projeto de Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro e Jorge Bravo Jiménez, é o exemplo mais completo da incorporação do edifício com o terreno, onde a partir da terra escavada para as quadras criaram-se taludes para as arquibancadas. Os *Frontones*, espaços abertos para prática de esportes desenhados pelo arquiteto Alberto Teruo Arai, são exemplares na utilização da pedra vulcânica.

A Faculdade de Medicina e Odontologia, cujo projeto foi realizado pela equipe de Roberto Álvarez Espinosa, Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Torres Martínez, Héctor Velázquez Moreno e Francisco Eppens Helguera, teve o trabalho mural da fachada realizado por José Chávez Morado.

A integração dos murais com a arquitetura articulou a colaboração entre arquitetos e Muralistas, de acordo com os



A partir do topo:

Fig. 17 e 18 | Museu Anahuacalli

Fig. 19 | Estádio Olímpico

Fig. 20 | Fachada Estádio Olímpico

17 JIMÉNEZ, op. cit., p. 28



A partir do topo:

Fig. 21 | Frontones

Fig. 22 | Faculdade de Arquitetura

postulados de *Integración Plástica*, de origem mexicana, apoiado por David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Francisco Eppens e Carlos Lazo. A Cidade Universitária certamente representou o ideal de integração das artes¹⁸, o qual requer um intercâmbio produtivo entre colaboradores. Estes edifícios buscaram, através da presença pictórica, a convergência entre idiomas plásticos; estes, porém, geraram opiniões distintas: para Bullrich, o resultado é uma combinação confusa de motivos pré-colombianos e atuais¹⁹, enquanto para Hitchcock significou “alguns dos mais ousados e também, talvez, a mais bem sucedida integração da arte em duas dimensões, e também das artes plásticas, com a arquitetura.”²⁰

Um dos exemplos mais significativos da integração plástica na C.U. foi o edifício da Biblioteca Central, realizado por O’Gorman, que explorou a técnica de incorporação de mosaicos ao edifício na construção de sua residência entre 1949-

18 O México é precursor na incorporação da arte à arquitetura, haja vista o Muralismo praticado desde o início de 1920, e também a Cidade Universitária, inaugurada em 1952 é contemporânea ao VIII CIAM realizado em 1951, na cidade de Hoddesdon, Inglaterra. Os pontos centrais das discussões do VIII CIAM foram pautados pelas questões sobre a Nova Monumentalidade, o Centro Cívico e a Integração das Artes, temas debatidos nos CIAM anteriores e colocados em relação ao urbanismo, em busca de definições sobre a configuração para os novos centros, o desenho do ‘coração’, sua animação, e as estratégias possíveis para a inserção do programa formal da arquitetura no espaço público, promovendo a integração aos espaços abertos como elemento agregador para a reunião das pessoas, qualificando, assim, a vida coletiva. Sert ressalta que o estudo do ‘coração’ como elemento urbanístico é importante como trabalho preliminar, pois, amplia novos campos para a arquitetura moderna, considerando os aspectos funcionais da arquitetura para as construções de caráter utilitário dos edifícios residenciais, escolas e hospitais e seus aspectos racionais que constituíram a fase inicial da arquitetura moderna a partir de 1920, assinalando que aos aspectos funcionais do edifício, devem estar associados os aspectos plásticos em busca de uma arquitetura mais completa, resultante da colaboração entre arquitetos e artistas: “O tipo de relação entre as artes que dizemos” integral “está ligada ao próprio conceito do edifício e do arquiteto que também irá trabalhar como escultor e pintor, ou em estreita colaboração com outros artistas. As tarefas não podem ser separadas e a cooperação deve ser realizada juntamente com um esforço de grupo, do começo ao fim. Encontramos exemplos desta forma de integração das artes onde o edifício como um todo é resultado da união escultura-arquitetura, como em certos templos indianos, em algumas das catedrais românicas e góticas, em algumas obras de Michelangelo, Borromini, Churriguera e de Gaudí. É difícil, nestas obras, traçar a linha de separação entre arquitetura e escultura.” SERT, J. L.. Centri per la vita della comunità. Em: ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J.. Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Il Cuore della Città: per una vitta più umana della comunità. Milano: Hoepli Editore, 1954. p. 4 – Tradução da autora

19 BULLRICH, Francisco. Nuevos caminos de la Arquitectura Latino Americana. Barcelona: Editorial Blume, 1969. p. 28 – Tradução da autora

20 HITCHCOCK, Henry-Russel. Latin American architecture: since 1945. New York: The Museum of Modern Art, 1955. p. 44 – Tradução da autora

53, localizada na Colônia de *San Jerónimo*, próxima à Cidade Universitária.

O’Gorman aproveitou a existência de uma gruta natural do terreno para estabelecer a sala, a qual foi inteiramente revestida por mosaicos de pedra, bem como os demais espaços construídos a partir da gruta, de forma que a implantação da casa se incorporasse à paisagem. Tanto as áreas internas quanto externas foram decoradas com mosaicos e relevos baseados em desenhos pré-hispânicos e folclóricos, como fantásticas figuras míticas e nativas.²¹ Embora seja possível identificar a presença da arquitetura moderna, em detalhes como a distribuição racional dos espaços e a escada de concreto com degraus em balanço, a ‘casa fantástica’ de O’Gorman representou o abandono ao funcionalismo que praticou nos anos 1930.

A região de *El Pedregal de San Ángel* tornou-se uma área de interesse para a arquitetura, embora sendo um terreno de formação rochosa afastada do centro da cidade. Assim como Diego Rivera, que escolheu o local para a construção do Museu *Anahuacalli*, o arquiteto Luis Barragán adquiriu em 1945, uma área equivalente a 350 hectares. Atraído pelas reproduções do artista e estudioso de vulcões, Gerardo Murillo, conhecido como Dr. Atl, seu objetivo era a criação de um loteamento para a construção de residências de alto padrão que resultou no fracionamento *Jardines del Pedregal*. Barragán associou-se a diferentes profissionais para o desenvolvimento do projeto: o urbanista Carlos Contreras, o arquiteto alemão Max Cetto, os artistas Jesús ‘Chucho’ Reyes e Mathias Goeritz, o corretor imobiliário José Alberto Bustamante e o fotógrafo Armando Salas Portugal.²² O início dos trabalhos de urbanização foram orientados para a preservação da área visando criar uma unidade que garantisse a integridade entre a natureza e a arquitetura, conforme Eggener:



Planta baja y alta de la casa de Juan O'Gorman (1949-1953)



A partir do topo:

Fig. 23 | Plantas Residência O’Gorman - 1949 - 1953

Fig. 24 | Residência O’Gorman - Vista externa

Fig. 25 | Residência O’Gorman - Vista Interna

21 BARNITZ, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001, p. 175

22 EGGENER, op. cit., p. 233



“Um código de construção - primeiro descrito por Diego Rivera e supostamente apoiado pela autoridade do presidente Alemán, que visitou o local com Barragán - foi formulado para proteger a distinta paisagem e regular o seu desenvolvimento arquitetônico longe de modelos pastiche neo-coloniais e outros. Estradas de curvas suaves foram feitas para acompanhar a configuração da terra. Casas modernas de telhado plano foram definidas entre as rochas e vegetação nativa. Muitos dos conhecidos arquitetos modernos do México - Francisco Artigas, Enrique del Moral, e Félix Candela entre outros - construíram casa lá. O Projeto foi um grande sucesso comercial e de crítica - junto com a Cidade Universitária, foi o projeto de arquitetura mexicana mais amplamente publicado do período.”²³



O projeto do loteamento residencial *Jardines del Pedregal* foi orientado aos postulados da arquitetura moderna internacional onde, no entanto, Barragán e Cetto aplicaram soluções construtivas e materiais locais como acentos de expressividade regional, utilizando madeira em tetos, vigas e pisos, assim como a escala da construção, que remetia às antigas casas de fazenda, porém, estabelecendo contrastes formais entre volumes puros e o uso da cor.²⁴

Barragán também explorou a expressão dos materiais e cores na construção de sua residência, concluída no ano de 1948, em Tacubaya, atual *Colônia Daniel Garza*, bairro popular da cidade do México, constituído por casas de tipologia tradicional de habitação coletiva de pequena escala. A escolha do terreno, localizado em uma rua discreta, é uma das primeiras manifestações intencionadas para a construção. Alinhada com a calçada, conforme as casas existentes, a fachada austera conserva a aspereza natural do concreto, tendo sido pintadas somente as esquadrias. A casa está voltada para um generoso jardim, desenvolvida em planos que se compõem entre os princípios da arquitetura moderna e elementos regionais característicos da arquitetura da estância mexicana, resultando em uma obra única de extraordinária qualidade arquitetônica. Sua integração com a arte não está pautada pela ornamentação, mas com a forma

A partir do topo:

Fig. 26| Estúdio Luis Barragán - imagem aérea do loteamento Jardines del Pedregal

Fig. 27| Implantação do loteamento Jardines del Pedregal

23 EGGENER, op. cit., p. 233

24 México abstracto. op. cit., p.254

abstrata que caracterizava a arte da época e com o uso criterioso de elementos da cultura e arquitetura regional. Os traços do Surrealismo²⁵, como a introspecção, o resgate da memória, a ênfase na prática pictórica, a presença do objeto, segundo expõe Liernur, também se alinhavam com os elementos da tradição local presentes na obra de Barragán:

“A recuperação das formas e produtos mais elementares gerados pelos povos, era também um caminho de busca de autenticidade profunda assentada, nesse caso, na memória histórica guardada pela tradição. Como técnica, a criação de oposições de presenças não comuns também tem uma origem surrealista. Um muro entre as árvores do bosque produz o mesmo efeito que as árvores de Magritte põe em interiores burgueses. A espessura sutil da cruz de uma janela se opõe bruscamente à rugosidade da grande largura dos muros; com toda sua carga de significados, os cavalos fazem com que recintos solitários que atravessam fiquem mais enigmáticos, como nos climas metafísicos de De Chirico[...].”²⁶

Barragán foi hábil em usar os elementos regionais associados às influências estrangeiras, observados nos princípios da arquitetura de Le Corbusier, na pintura surrealista, especialmente a obra do artista italiano Giorgio De Chirico, e também com a colaboração dos alemães Max Cetto e Mathias Goeritz, com quem estabeleceu uma conexão direta de sua poética com o expressionismo alemão²⁷, tendo Cetto sido discípulo de Hans Poelzig e Ernst May. Mathias Goeritz estabeleceu estreito vínculo intelectual e criativo com Barragán, com quem compartilhava a ideia de que os aspectos funcionais

25 Surrealismo - Movimento artístico cujo manifesto publicado em Paris em 1924 por André Breton pregava uma arte onde houvesse “uma ausência do controle exercido pela razão e a exclusão de toda preocupação estética e moral”. Como dizia Breton “Uma das funções da arte é desarrumar o cotidiano, propor o insólito, a rotina, retificar a lei e a ordem”. O Surrealismo não se definiu como estética, possibilitando aos artistas seguirem por diferentes caminhos, que vão do simbólico ao metafísico e do radicalismo dadaísta a espontaneidade da abstração. Para De Chirico ‘a arte não representa, não interpreta e não muda a realidade: se coloca como uma outra realidade, metafísica e meta-histórica.’ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 192

26 LIERNUR, Jorge Francisco. Os jardins dos caminhos que se bifurcam. Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán. In: *Óculum - Revista universitária de arquitetura, urbanismo e cultura*. Volume 5/6, 1995. Campinas: Ed. Responsável Abilio Guerra, FAUPUCCAMP. ISSN 0104-0308. p. 9

27 LIERNUR, op. cit., p. 9



A partir do topo:

Fig. 28 | Residência Luis Barragán - Acesso principal

Fig. 29 | Hall entrada

Fig. 30 | Sala



A partir do topo:

Fig. 31 | Luis Barragán e Mathias Goeritz

Fig. 32 | Luis Barragán, em frente ao acesso à Jardines del Pedregal, e a escultura *El animal del Pedregal*, de Mathias Goeritz, 1951.

da arquitetura fossem elaborados observando qualidades que despertassem serenidade e intimidade, conforme a declaração do próprio Goeritz:

“[...]vejo na obra de Luis Barragán uma série de qualidades – arquitetônicas, escultóricas e pictóricas – contemporâneas principalmente em Le Corbusier. Ambos, Luis Barragán e Le Corbusier souberam colocar sua “arquitetura” ao serviço da metafísica, logrando um ambiente emocional no grau mais elevado que este século produziu, ao subordinar a estética e a função sob a marca dos valores espirituais.”²⁸

Compartilhados com Barragán, os termos emoção, sentimento e poesia são recorrentes nos textos de Goeritz que perseguia a ideia da arte como um constante experimento que ambiciona oferecer ao homem da rua uma experiência de elevação espiritual. Segundo Escudero:

“[...]Luis Barragán teve a intenção de imprimir a seus conjuntos uma finalidade espiritual com acentos populares e Mathias Goeritz teve sua primeira incursão nesta disciplina com o Museu Experimental *El Eco*, construção baseada em sua proposta de arquitetura emocional, como um “objeto pessoal, sentimental e aberto”. O mesmo Goeritz estabeleceu as bases para a nova escultura, urbana e abstrata, que esquece os heróis e revoluções nacionais.”²⁹

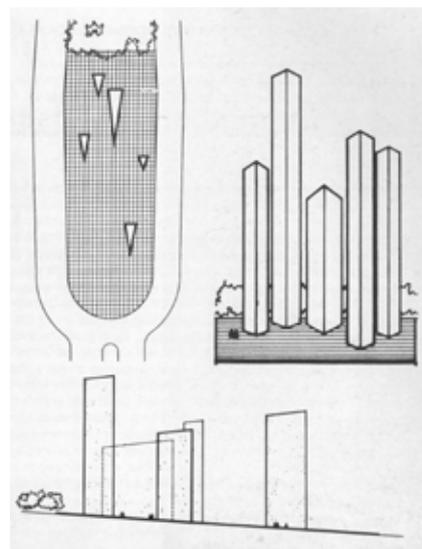
A colaboração entre Goeritz e Barragán teve início com a escultura realizada em concreto, *El animal del Pedregal*, em 1951, para o acesso do loteamento *Jardines del Pedregal*. A atuação de Barragán na construção do Museu Experimental *El Eco* foi determinante desde o início da obra, em 1952, época em que Goeritz ainda residia em Guadalajara. Destaca-se a colaboração de Goeritz na obra de Barragán principalmente através de efeitos cênicos a partir da iluminação natural na capela do convento das *Capuchinas Sacramentárias de Tlalpan*, 1953, e da presença de ângulos oblíquos, na capela e nas *Torres*

28 CUAHONTE, Leonor. *El Eco de Mathias Goeritz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007. p. 171

29 ESCUDERO, A. *Mathias Goeritz y la poética de El Eco*. Disponível em: <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/invitados/escudero.htm> Acesso em: 27/11/2012

de Satélite, 1958. As torres foram criadas como marco de acesso à Cidade Satélite³⁰, implantadas em uma praça pavimentada situada entre as vias de acesso principal. A proposta consistiu em cinco torres de formato triangular, construídas em concreto armado com alturas entre 34 e 36 metros e pintadas sob a orientação do artista Chucho Reyes.

Mathias Goeritz explorou o uso de componentes espaciais e formais que resultaram determinantes na composição plástica e ambiental dos edifícios. As relações entre arte, arquitetura e urbanismo foram manifestadas em obras de grande escala visual e profundidade artística realizadas em colaboração com arquitetos e artistas ao longo de sua carreira.



43

A partir do topo:

Fig. 33 | Vitral para a Capela das Capuchinas Sacramentarias de Tlalpan

Fig. 34 | Implantação e Vistas das Torres de Satélite, 1958

Ao lado:

Fig. 35 | Vista aérea Torres de Satélite

³⁰ A Cidade Satélite consistiu em um zoneamento urbano localizado ao norte da Cidade do México. O projeto teve início em 1954 sob a coordenação do arquiteto Mario Pani, juntamente com os arquitetos Domingo García Ramos e José Luis Cuevas, foi concebido para ser uma unidade autônoma, com setores distintos, distribuídos em super blocos com áreas de habitação, recreação, educação, atividades cívicas e comerciais, estacionamentos e transportes, comparável ao planejamento realizado para a Cidade Universitária, porém com funções genuinamente diferentes. Nota da autora

MATHIAS GOERITZ NO MÉXICO - TRAJETÓRIA DE ENSINO, ARTE E ARQUITETURA

O desenvolvimento incrementado pelo governo de Miguel Alemán também refletiu na internacionalização da vida social e, simultaneamente, no campo artístico. O muralismo havia predominado como arte oficial frente à influência das vanguardas internacionais, contudo a mudança da linguagem artística se direcionava à retórica do informalismo e ao expressionismo abstrato, o que provocou críticas contra aos novos artistas.

Na década de cinquenta, Goeritz encontrou um ambiente estimulante no cenário da arte e da arquitetura mexicana. Em Guadalajara, realizou conferências, organizou exposições de artistas como Henry Moore, Rufino Tamayo, Paul Klee e Arshile Gorky. A criação do atelier de Educação Visual na Escola de Arquitetura de Guadalajara permitiu a Goeritz dar continuidade à classe na Escola de Artes Plásticas da UNAM, para a qual foi nomeado chefe do atelier de Educação Visual, o que gerou a reprovação de Rivera e Siqueiros, publicadas em nota no *Jornal Excelsior: El periódico de la vida nacional, Ciudad de México, Junio 15, 1954, "Protestas por el cargo dado a Mathías Goeritz: Diego Rivera y Alfaro Siqueiros censuran el nombramiento"*, (ver anexo p.195). Em 1956, coordena os primeiros ateliers de Desenho Industrial do México na nova Escola de Artes Plásticas de Universidade Iberoamericana.

Goeritz teve expressiva atuação como promotor das artes plásticas no México, tanto como organizador de exposições, quanto como artista expositor. Sua facilidade em articular-se permitiu-lhe trazer artistas internacionais, que, pela primeira vez, expuseram seus trabalhos no país. Através do projeto "*Arte sin Fronteras*", organizou a exposição de desenhos e gravuras de Wassily Kandinsky, Pablo Picasso e Joan Miró.³¹ Na capital mexicana, identificou-se com um grupo de criadores



Fig. 36 | Rufino Tamayo, Mathias Goeritz e Henry Moore, em Teotihuacan, México, 1954.

31 Plus Resumen, Plus Resumen Pintores y Pintura Mexicana. Año 11. N°80. Edición Bimestral. México: Promoción de Arte Mexicano, 2006. p. 12

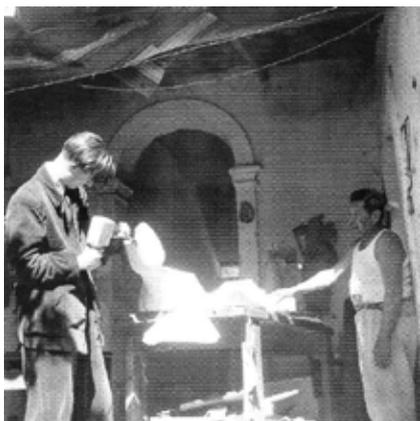


Fig. 37 | Mathias Goeritz esculpindo El Animal com o mestre Romualdo de la Cruz

que estavam à margem da cena artística corrente, entre eles: José Luis Cuevas, Carlos Mérida, Cordelia Urueta, Alfredo Marin Gutiérrez, Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Sebastián e outros.

A arte popular e pré-colombiana exerceram impacto sobre sua sensibilidade, sendo concebidas por Goeritz como arte desprovida ‘do sentido cerimonial, porém na qual se encarnou a tradição e os costumes festivos e da vida cotidiana.’³² Goeritz, então, se volta para a escultura e busca aprender a técnica tradicional com o mestre entalhador e escultor Romualdo de la Cruz, com quem trabalhou em uma série de esculturas orientadas pelas formas primitivas. A escultura se converteu em meio de expressão à projeção de suas ideias estéticas por oferecer possibilidades expressivas mais amplas e diretas. A relação artística com o espaço definiu etapas determinadas de seu trabalho criativo. Como escultor, “decifra o espaço e o experimenta em sua tridimensionalidade. Como pintor, interpreta a multiplicidade espacial, sobrepõe planos, impõe escalas ou rompe perspectivas; porém, fundamentalmente, sugere, desde suas primeiras obras, uma relação homem-espaço cujo conteúdo é, decididamente, emocional e ativo.”³³

Desde sua chegada à capital mexicana estabeleceu contato com arquitetos e artistas locais com os quais colaborou em importantes obras em que explorou ao máximo as relações entre arte, arquitetura e urbanismo. Entre as principais, destacam-se as obras dos arquitetos Ricardo de Robina e Ricardo Legorreta, além de Luis Barragán, com quem realizou obras de maior expressividade.

Junto com o arquiteto Ricardo de Robina, trabalhou no projeto de renovação das esquadrias das catedrais do México e Cuernavaca e nas igrejas de *San Lorenzo*, *Atzacapozalco* e *Santiago Tlatelolco*, todas do período colonial, para as quais propôs a substituição dos vidros translúcidos por vitrais ausentes de motivos figurativos, com formas irregulares e nas cores âmbar e vermelho. Com o arquiteto Ricardo Legorreta, colaborou

32 Plus Resumen, op. cit., p. 13

33 CARRIAZO, op. cit., p. 100

no hotel *Camino Real*, 1968, para o qual criou o muro que se integra ao edifício desde a fachada. O muro, que delimita a calçada e o edifício, é um sistema modular de cubos retangulares sobrepostos, como uma escultura de concreto, de forte impacto visual pela escala e cor. No espaço lateral do edifício, instalou um conjunto de cinco cilindros esculturais. Internamente, no patamar da escada e acesso ao primeiro pavimento, posicionou uma obra monocromática revestida com folhas de ouro.

No início dos anos setenta, foi convidado a criar um edifício para um centro comunitário de refugiados e imigrantes na cidade de Talpiot, Jerusalém, sob o patrocínio do casal Alejandro e Lily Saltiel, com o apoio da prefeitura da cidade. O edifício tinha por objetivo oferecer atividades coletivas, como música, leitura, exposições, entre outras, e funcionar como um ponto de encontro para os cidadãos. Goeritz criou um conjunto de volumes verticais justapostos em diferentes tamanhos. Internamente as áreas dedicadas às atividades estão distribuídas em seis andares, numa organização de relações espaciais que fazem alusão a um esquema labiríntico, representado no desenho do pavimento da praça superior. Nesse sentido, o edifício ficou conhecido como o Labirinto de Jerusalém. Goeritz integrou ao conjunto as obras de arte *La vaca* de Alexander Calder, a *Pirâmide de madera* de Joop Beljon e o têxtil *Nido de Abejones* de Sheila Hicks.³⁴ Colaboraram no desenvolvimento técnico dos projetos os arquitetos Arthur Spector e Micha Amisar.

A historiadora mexicana, Rita Eder, no texto “*Mathias Goeritz Arquitectura Emocional*”, mapeia a obra de Goeritz, dividindo-a em três fases, a partir do que considera sua criação fundamental no campo da arte contemporânea: a arquitetura emocional. Eder considera *El Eco* a obra inaugural da primeira fase. A segunda fase é indicada pelas *Torres de Satélite*, identificando-as como um jogo de paredes em disposição triangular, que formam um conjunto que, por sua disposição e altura, faz alusão a edifícios arranha-céus. A terceira fase, segundo Eder, é mais lúdica,



A partir do topo:

Fig. 38 | La Serpiente de *El Eco*
Serigrafia - Mathias Goeritz

Fig. 39 | Las Torres de Satélite
Serigrafia - Mathias Goeritz

34 ALANIS, Enrique X. de Anda. La arquitectura emocional. Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 106

menos austera ou existencialista,³⁵ quando ele realiza esculturas como *La Osa Mayor*, *La Via Láctea*, *Las estrellas pisables*, *La pirâmide de Mixcoac* e as torres de Automex. Cria o projeto para o Centro Comunitário de Refugiados e Imigrantes, o Labirinto de Jerusalém, na cidade de Talpiot, Israel. Participa de projetos coletivos com artistas como Helen Escobedo, Manuel Felguéz, Hersúa, Sebastián e Federico Silva como a obra Espaço Escultórico na UNAM.

A habilidade de relacionar o espaço, convertendo-o em expressão de arte, aproximou-o de arquitetos com os quais realizou inúmeros trabalhos, entre eles estão Mario Pani, Juan Sordo Madaleno, Pedro Ramírez Vázques, Vladimir Kaspé, Abraham Zabludovsky e Teodoro González de León. Através de esculturas, vitrais, baixos relevo, entre outros, explorou valores como a escala, o volume ou a projeção, de forma a despertar a absorção do entorno, seja do espaço interno ou externo, da obra integrada à arquitetura em relação ao devir cotidiano. Para apresentar especificamente sua atuação artística em relação à arquitetura, elaborou-se a listagem, (ver anexo p.181), que apresenta, em ordem cronológica, a relação dos arquitetos com os quais atuou e as respectivas obras por eles realizadas.

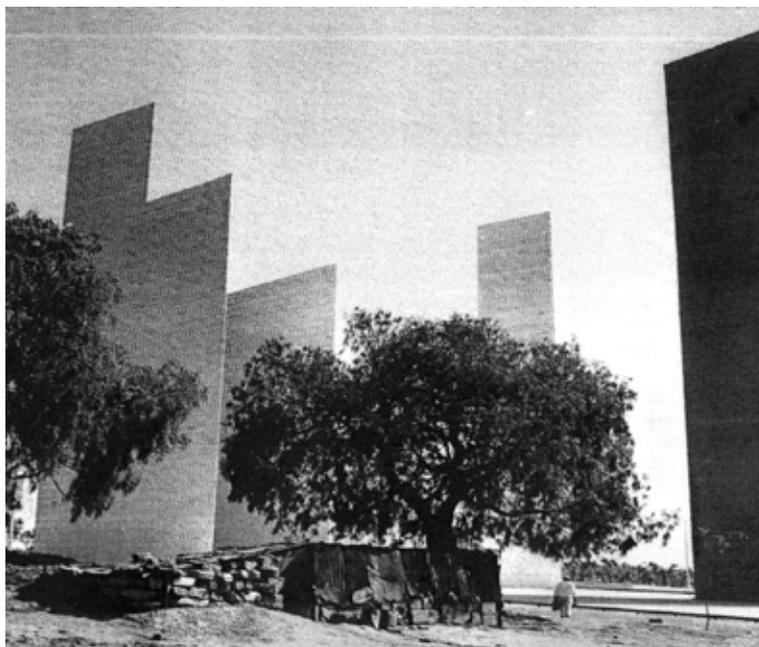
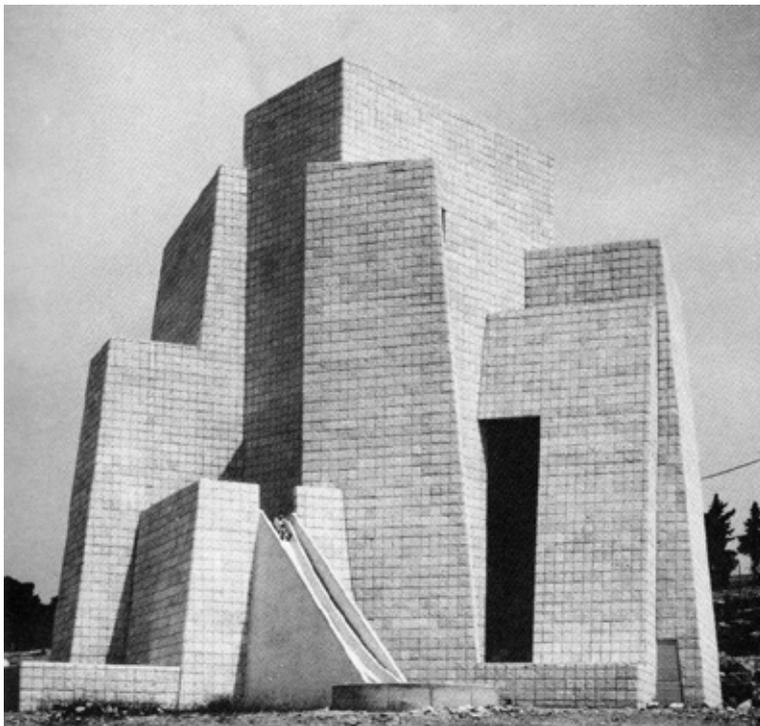
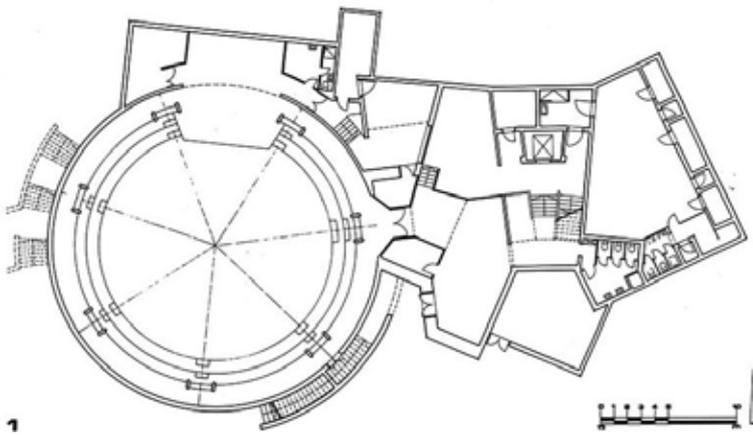


Fig. 40 | Torres de Satélite

35 EDER, Rita. Mathias Goeritz Arquitectura Emocional. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1984. p. 39 - Tradução da autora



Acima:

Fig. 41 | Saaltiel Community Center -
Escultura La Vaca de Alexander Calder

Ao lado:

Fig. 42 | Saaltiel Community Center -
Planta Baixa do Primeiro Pavimento

Fig. 43 | Saaltiel Community Center

II . MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*

51

EL ECO – DA CONCEPÇÃO AO EDIFÍCIO

Mathias Goeritz recebeu do empresário Daniel Mont, como incumbência, a concepção de um projeto para um edifício, que incluísse uma galeria de arte, restaurante e bar, (ver contrato - anexo p.179), confiando ao artista total liberdade criativa. Anos depois, questionado sobre sua atuação como arquiteto, Goeritz declara:

“Eu sou um arquiteto?” - Pergunta-se. “Bem, eu tenho ensinado arquitetura há 17 anos no México. Eu sou membro do corpo docente da Escola de Arquitetura da Universidade Autônoma. Sou um colaborador, um conselheiro artístico para arquitetos proeminentes de duas gerações. Eu não tenho escritório, desenhistas, designers. Eu faço meus próprios desenhos, minhas próprias maquetes, realizo minhas próprias ideias. Talvez eu não seja um arquiteto” - Ele franze a testa. “A única vez que eu fui capaz de construir um edifício inteiro do meu gosto, o meu próprio projeto, foi em 1952, quando um amigo, Daniel Mont, convidou-me para construir ‘absolutamente qualquer coisa que você deseja’ em um pedaço relativamente pequeno de terra no centro da Cidade do México.”³⁶

O Museu Experimental *El Eco* foi erguido em um terreno localizado na *Colonia San Rafael*, bairro de *Cuauhtémoc*, antiga *Colonia de Los Arquitectos*. Fundada em 1857 pelo engenheiro Francisco Somera, a *Colonia de Los Arquitectos* foi assim nominada “com o objetivo de que os arquitetos e alunos da Escola de Belas Artes adquirissem terrenos nos quais pudessem materializar sua inteligência criativa na construção de suas residências.”³⁷

O desenvolvimento da colônia se iniciou com as obras dos arquitetos Javier Cavallari, Emilio Dondé e Eleutério Méndez. Os dois últimos adquiriram lotes e construíram habitações comunitárias para a classe média sob o inovador



Fig. 44 | Colonia de Los Arquitectos - Privada Serapio Rendón 40-42

36 SMITH, Clive Bamford. *Builders in the Sun. Five Mexican Architects*. New York: Architectural Book Publishing Co., 1967, p. 134.

37 DOMÍNGUEZ, Margarita G. Martínez. *La colônia de Los Arquitectos*. México: Juan Pablo Editor, S.A., 2011. p.29 – Tradução da autora

conceito de *la privada*. Segundo Domínguez, “esta modalidade de habitação comunitária significou uma nova maneira de distribuir a habitação coletiva para as classes médias.”³⁸ A classe social que se alojou na *Colonia de Los Arquitectos* era de comerciantes e industriais, mexicanos e estrangeiros, criadores de empregos e responsáveis por boa parte do progresso e modernização da cidade.

A *Colonia San Rafael* surgiu em 1891, como ampliação da *Colonia de los Arquitectos*, sendo que grande parte de seu desenvolvimento ocorreu durante o período de governo de Porfirio Díaz, de 1870 a 1910. Foi uma das primeiras colônias consideradas modernas e uma das primeiras zonas formais localizada fora do centro da cidade. As primeiras construções consistiram em elegantes residências particulares, em variados estilos de arquitetura, conforme expõe Domínguez, “[...] primeiro desenvolvimento urbano que se criou com o objetivo de manifestar a vanguarda arquitetônica do final do século XIX mediante um grupo social *sui generis*, os arquitetos, encarregados de criar o novo conceito de espaço habitável, as colônias, e seu novo *habitat*, as mansões e *la privada*.”³⁹ As residências se desenvolveram de acordo com o poder aquisitivo e o grau de instrução dos usuários e, também, sob a influência dos hábitos de morar, uma vez que alguns dos proprietários viajavam constantemente entre México e Europa.⁴⁰

A vanguarda arquitetônica preconizada para a antiga *Colonia de Los Arquitectos* se manteve ao longo dos anos, principalmente no entorno da atual Praça Villalongin - Jardim das Artes, onde, na extensão da rua James Sullivan, os números 55, 57 e 61, respectivamente, um edifício e um par de casas, contíguos a *El Eco*, são de autoria de Luis Barragán. A igreja *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y San Jose*, projetada por Felix Candela, com Enrique de la Mora e Juan Antonio Tonda, em 1966, está no outro lado da praça, na *Calle Villalongin*, 36. O Hotel Plaza, de Mario Pani, construído em 1945, está localizado

38 DOMÍNGUEZ, op.cit., p.53

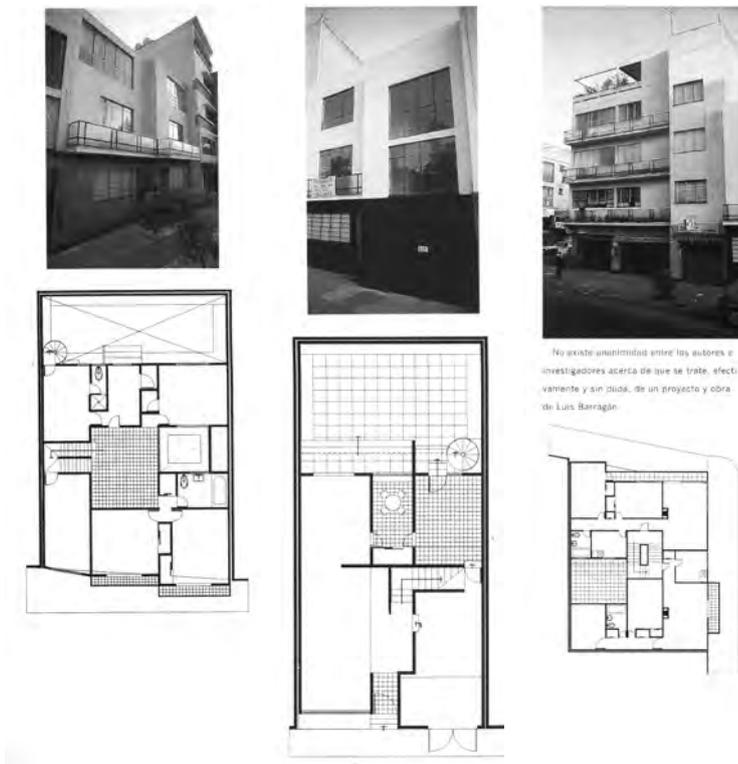
39 DOMÍNGUEZ, op.cit., p.9

40 DOMÍNGUEZ, op.cit., p.47



na rua James Sullivan, esquina com a Avenida Insurgentes, sendo o único da série de edifícios cilíndricos construído como parte do ambicioso projeto *Crucero Insurgentes – Reforma*. Nas décadas de 1940 e 1950, a área concentrava um número importante de salas de teatro e de cinema, revelando a vocação para atividades culturais da *Colonia de San Rafael*.

- 1 - MUSEU EXPERIMENTAL EL ECO
- 2 - NUM. 55 EDIFÍCIO RESIDENCIAL ARQUITETO LUIS BARRAGÁN
- 3 - NUM. 57 E 61 EDIFÍCIO RESIDENCIAL ARQUITETO LUIS BARRAGÁN
- 4 - IGREJA NUESTRA SEÑORA DEL PERPETUO SOCORRO ARQUITETOS FELIX CANDELA, ENRIQUE DE LA MORA E JUAN ANTONIO TONDA
- 5 - HOTEL PLAZA ARQUITETO MARIO PANI



A partir do topo:

Fig. 45 | Vista aérea Colonia de San Rafael

Fig. 46 | Igreja N. S. del Perpetuo Socorro

Fig. 47 | Hotel Plaza

Ao lado:

Fig. 48 | Edifício e casas para Arturo Figueroa Uriza

Localizado na rua James Sullivan, número 43, o Museu Experimental *El Eco* foi construído em um terreno retangular com frente Sul, sobre o qual Goeritz organizou um esquema a partir de três eixos básicos, como estratégia inicial de implantação formal-espacial: na orientação Sul-Oeste, está localizado o pátio; na orientação Sul-Leste, o volume de dois níveis e, na orientação Norte, o volume de pé-direito duplo que configura o salão de exposições. A implantação do edifício foi definida observando principalmente a orientação solar, para obter o melhor aproveitamento da incidência de luz, considerando a obtenção de luz natural para o salão de exposições, e, observando, também, a sombra do edifício no pátio, organizado em uma planta distribuída entre a lateral direita e o fundo do terreno.

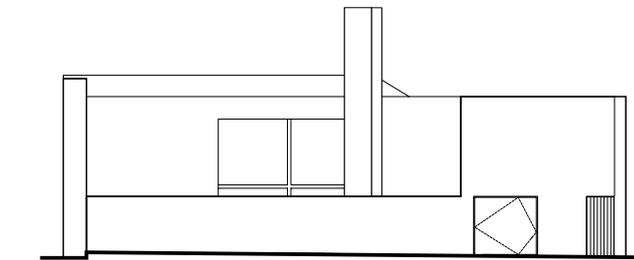
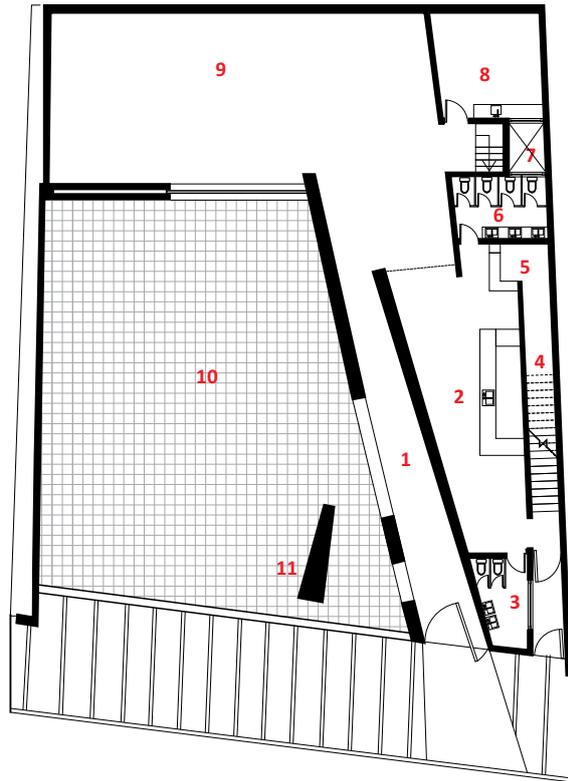
O partido geral é compreendido em uma planta em formato “L” que conduz ao pátio, em uma área resguardada entre o edifício e o passeio. O projeto é basicamente muito simples e racional: um edifício que se estende entre as divisas, resolvido com estrutura geral que compreende o pátio, na frente, formando um recinto fechado para a rua, o salão de exposições e banda de espaços compartimentados.

O espaço foi edificado em uma área de 530m², isolado por paredes de altura entre 7 a 11m, dispostas em plano, sem variações volumétricas, resultando em uma fachada austera, com revestimento texturado, pintada na cor preta. Ao lado leste da fachada, estão as portas do edifício, sendo elas a porta principal e a porta de acesso secundário, que dá acesso diretamente à escada para o pavimento superior.

A relação arquitetura–cidade está presente no limite existente entre o nível do piso, na entrada do edifício, e a calçada, como uma continuidade entre exterior e interior. O grande painel metálico pivotante, de forma quadrada, conforma a porta principal e se apresenta como a prefiguração de uma parede no final do corredor de acesso.

Logo ao entrar, uma abertura retangular na parede à esquerda anuncia a existência de um espaço aberto e revela a escultura encravada em um plano amarelo. O longo corredor

- 1 - CORREDOR PERSPECTIVO
- 2 - BAR
- 3 - SANITÁRIO
- 4 - ADEGA DE VINHOS
- 5 - CHAPELARIA
- 6 - SANITÁRIO
- 7 - PÁTIO DE SERVIÇOS
- 8 - COZINHA
- 9 - RESTAURANTE/BAILE
- 10 - PÁTIO
- 11 - TORRE AMARELA

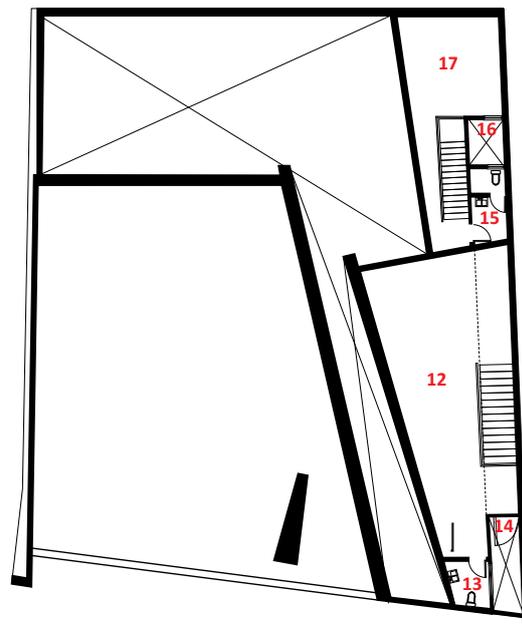


FACHADA

PLANTA BAIXA
PAVIMENTO ACESSO

57

- 12 - GALERIA DE ARTE
- 13 - SANITÁRIO
- 14 - POÇO DE SERVIÇOS
- 15 - SANITÁRIO
- 16 - POÇO DE SERVIÇOS
- 17 - DESPENSA



PLANTA BAIXA
PRIMEIRO PAVIMENTO

Fig. 49 | Planta Baixa
Pavimento de Acesso
Nota-se que na planta não está desenhada a Torre Negra e a parede entre o corredor e o pátio possui aberturas (Redesenho sobre imagem da planta do projeto original - material cedido pelo arquiteto Victor Jiménez)

Fig. 50 | Planta Baixa
Primeiro Pavimento (Redesenho sobre imagem da planta original - material cedido pelo arquiteto Victor Jiménez)

Fig. 51 | Fachada
(Redesenho sobre imagem da planta original - material cedido pelo arquiteto Victor Jiménez)

de acesso é delimitado por paredes altas que se estreitam angularmente em progressão, até o final do percurso de 4,5 metros. A configuração da planta do pavimento térreo se dá a partir de uma composição de paredes com diferentes espessuras e planos não ortogonais em sua maioria - a assimetria gerada é acentuada pela disposição em ângulo das paredes.

A partir do percurso à direita, a *torre negra* se antepõe ao recinto bar-galeria. O bar, formado pelo espaço delimitado pela torre e a parede ao fundo, recebeu um longo balcão e se organiza também como uma galeria de arte, configurando um ambiente íntimo. Atravessando o bar-galeria, estão os sanitários de serviço e uma escada, que dá acesso ao pavimento superior onde há uma sala de exposições. Neste pavimento, encontra-se também uma sala de escritório e sanitários, que podem ser acessados independentemente, através de outra escada, que permite o acesso direto. Esta escada separa o espaço dos sanitários, do poço de luz e do depósito.

O salão de exposições é o ponto de convergência dos percursos espaciais do edifício, o qual abrange um espaço transversal ao corredor, ao bar e ao pátio do museu. Coincidindo com o eixo de acesso, a *torre negra* se configura em uma escultura de concreto que não está vinculada ao teto ou paredes. No salão de exposições, a grande esquadria metálica permite a iluminação natural proveniente do pátio; não obstante, sua presença não interfere no espaço expositivo.

A concepção do museu privilegiou um espaço livre, aberto, conformando a maior superfície de todo o edifício, justificada pelo próprio Goeritz:

“Sem dúvida – do ponto de vista funcional - se perdeu espaço na construção de um pátio grande, porém este era necessário para culminar a emoção uma vez obtida desde a entrada. Deve servir, também, para exposições de esculturas ao ar livre. Deve causar a impressão de uma pequena praça fechada e misteriosa, dominada por uma imensa cruz que forma a única janela-porta. Se no interior uma parede alta e negra, descolada das outras paredes e do teto, tem que dar a sensação real de uma altura exagerada fora da “medida humana”, no pátio faltava uma parede ainda muito mais alta, compreendida como elemento escultórico, de cor amarela, que – como um raio de sol - entrasse no



Fig. 52 | Museu Experimental *El Eco*, 1953

conjunto, no qual não se encontram outras cores além de branco e cinza.”⁴¹

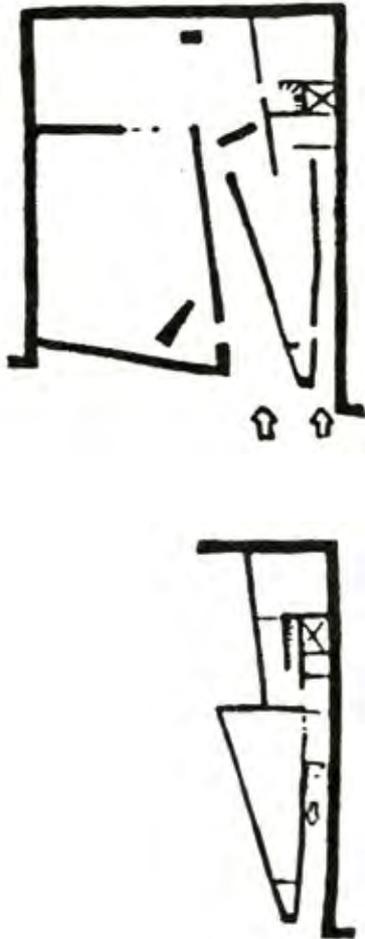
O elemento escultórico descrito por Goeritz foi definido por uma torre externa, com 12 metros de altura, de forma prismática, assimetricamente disposta, que exerce relevante importância dentro da planta, tanto por sua altura quanto pela cor. O pátio está contido entre o muro lateral, as paredes do edifício e o muro da fachada.

O edifício foi resolvido com um sistema de paredes portantes, que possibilitou regular a altura, a espessura e os ângulos das paredes, explorados por Goeritz para gerar variações na perspectiva. No entanto, é interessante observar que, se recuperados os ângulos retos, obtém-se um edifício muito convencional.

Construtivamente, foi executado com *Tepetate*⁴² e

41 MORAIS, op. cit., p. 31

42 Tepetate é um material granular derivado de argila, de cor amarelada, apresentado em blocos retangulares. É um material muito leve e também serve como isolante térmico, característico das zonas vulcânicas da América Latina, muito utilizado na construção civil no México. Informação do arquiteto Victor Jiménez.



Acima:

Fig. 53 | Mathias Goeritz -
Croquis esquemáticos das plantas
do Museu Experimental *El Eco*

Na página ao lado:

Fig. 54 | Desenho ideográfico realizado
por Mathias Goeritz para *El Eco*, 1952.

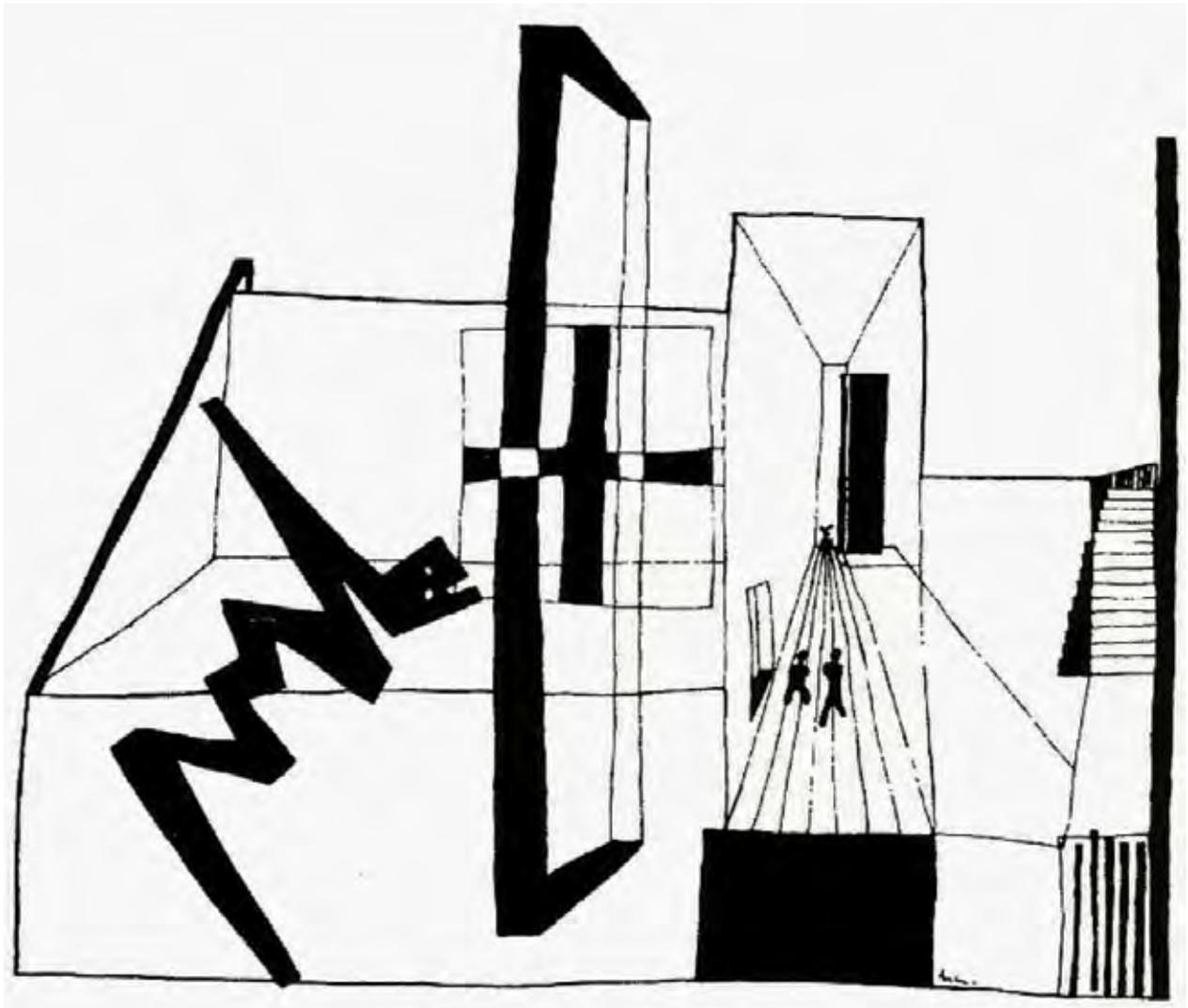
alvenaria de tijolos, com acabamento em reboco de cimento e areia. Internamente, o piso do pavimento de acesso foi revestido em tábuas de madeira, e as paredes, rebocadas e pintadas. Os pisos das áreas externas do edifício, o acesso secundário, o poço de luz e o pátio foram revestidos com cerâmica *Guanajuato*⁴³.

A escolha por esse sistema construtivo, que basicamente utilizou técnicas e materiais empregados na construção popular da época, reflete uma economia de meios, não somente verificada em termos de custos e acessibilidade aos materiais, mas também no sentido da utilização de elementos arquitetônicos sem interferências na forma elementar do partido, com a distribuição dos espaços direcionada a um princípio de flexibilidade no uso da planta, característica do espaço experimental concebido pelo autor.

Goeritz qualificou o edifício como um experimento desde sua origem, e assim foi também a maneira de representá-lo. Realizou inicialmente três croquis, sendo dois desenhos esquemáticos para as plantas baixas e um croqui em perspectiva. Este croqui é um desenho ideográfico em que se pode distinguir os quatro elementos significativos que se efetivam na conclusão do edifício: a escultura da serpente, a torre do pátio, a esquadria com desenho em cruz e o corredor de acesso principal.

Neste desenho, Goeritz conseguiu fundir, de maneira hábil, desde o exterior, o que acontece no interior: o acesso em primeiro plano com o corredor, que define o percurso até o fundo do edifício; o pátio, que se estende desde a janela da sala de exposições até o muro. Assim, conjuga a torre exterior, representada em linhas de contorno para permitir que se veja a esquadria ao fundo, com o piso de madeira do corredor, que se estreita para acentuar a perspectiva; o muro espesso como arremate do acesso com o pátio; as escadas laterais, com a esquadria em cruz e a escultura da serpente. O esquema gráfico deu a expressão clara dos distintos espaços: os abertos, os contidos e os que se expandem. O desenho não foi do edifício em si, mas da experiência de seu percurso. Dessa forma,

43 Piso cerâmico produzido a partir de argila extraída da região de Guanajuato. Informação do arquiteto Victor Jiménez.



a realização da experiência ocorre nos termos da apreensão e surpresa provocados pelo desvendamento do espaço ao ser percorrido. A participação do espectador era, para Goeritz, parte complementar indispensável da obra de arte, pois a experiência do espectador completaria a operação iniciada pelo artista, conforme coloca Alba:

*“O objetivo final de toda atividade plástica é a arquitetura, disse Walter Gropius, defensor da integração das artes e ofícios, no manifesto da Bauhaus de 1919. De maneira semelhante, para Goeritz, que não era arquiteto mas artista plástico com formação em história da arte e filosofia, a arquitetura oferecia o marco ideal para a reunião de diversas disciplinas e para o trabalho coletivo. Era o lugar da composição cênica, do reconhecimento da unidade das coisas, da oração...”*⁴⁴

Nesse sentido, Goeritz descreveu *El Eco* como um *“museu experimental” aberto às inquietudes artísticas do mundo atual*⁴⁵. Ao conceber o museu, tinha como objetivo construir um edifício cuja disposição dos elementos da arquitetura incidissem na apreensão do espaço, compreendido por uma arquitetura moderna, sucessora dos princípios da arquitetura expressionista, com os quais buscou despertar emoções através da *“reunificação das disciplinas artísticas erguidas como grande construção”*.⁴⁶ Sobre esse aspecto Alba ressalta:

44 ALBA, M. T. de. Cabaret Voltaire. P. 47 Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1926/1/4.pdf> - Tradução da autora

45 MORAIS, op.cit., p. 31

46 A construção como trabalho integrado de pintores, escultores, arquitetos, pedreiros e marceneiros expressando o trabalho de uma comunidade, são diretrizes que coincidem com o primeiro manifesto da Bauhaus de Gropius, conforme expõe Fernanda Fernandes no texto A Arquitetura do Expressionismo: “De um lado, propunha a união de todas as artes sob as asas da arquitetura, mas também referia-se à transformação total do ambiente, que incidia sobre vários sentidos do homem. A obra de arte total, Gesamtkunstwerk, já aparece com força na “Secessão Vienense”, com dimensão nitidamente estetizante e seguindo o pensamento de Richard Wagner e do jovem Nietzsche. A poesia é tomada como ponto de união e elemento comum a todas as artes, acima de suas diferenças expressivas. Mas é sem dúvida na Bauhaus que a Gesamtkunstwerk, como trabalho integrado de pintores, escultores e arquitetos, atingirá a sua forma mais completa como unidade de arte e política. Em 1919 Gropius irá transferir para a Bauhaus a temática do Arbeitstrat. Os arquitetos Walter Gropius, Bruno Taut e o pintor Kandinsky assumem a concepção romântica tardia da obra de arte total, porém desvinculam-na da poesia e orientam-na para a arquitetura, símbolo de uma espiritualidade nova e universal, reunificação das disciplinas artísticas erguidas como grande construção. O programa da Bauhaus propõe unificar escultura, pintura, arte aplicada e artesanato numa

“No entanto, o expressionismo de Goeritz buscava *uma manifestação mais calada e “anônima”, (procurava) ser mais essencial e por isso mais integradora. Em sua visão arquitetônica a abstração racionalista não se descarta, mas se reconcilia com sua imagem antagônica impulsiva*, já que também De Stijl e a Bauhaus haviam exercido grande influência em seu pensamento plástico. Ainda assim *sua motivação primária seguiu sendo uma vontade de expressão subjetiva e espontânea, cuja subjetividade foi aumentando na medida em que progredia a abstração.*”⁴⁷

Dessa forma, suas intenções expressivas se concentraram em composições espaciais de formas simples, desenvolvidas a partir do jogo entre elementos contrastantes: claro-escuro, massividade-vazio, horizontalidade-verticalidade⁴⁸, onde os aspectos formais do edifício, alturas, cores e texturas, estavam dispostos dentro de um esquema de significados precisos, apesar da condição flexível dos espaços obtidos, conforme Goeritz, *“havia que compreender o espaço arquitetônico como grande elemento escultórico”*.⁴⁹ O espaço arquitetônico do museu foi pensado como elemento configurativo e estrutural, presente nas assimetrias, no uso de planos inclinados e nas diferenças de alturas e espessuras.

A contração do espaço provocada pelo estreitamento do piso e das paredes, que se abrem ou se estreitam em linhas oblíquas, evitando, assim, o ângulo reto, geram efeitos de profundidade reforçados pela eleição cromática e as qualidades construtivas dos materiais. A perspectiva intensificada provoca a sensação de maior profundidade, conforme observa Cetto ao comentar a estratégia construtiva de Goeritz:

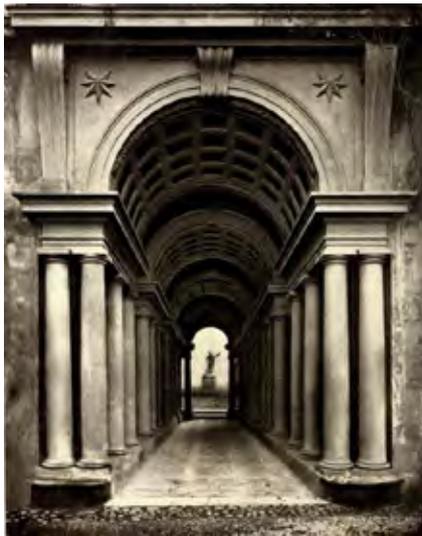
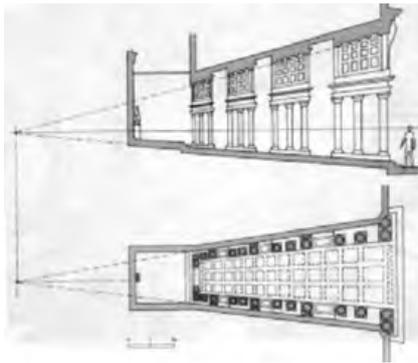
“Com o manejo adequado dos elementos pictóricos, plásticos e espaciais, deu, naquela época, um exemplo estimulante de uma obra de arte total, sem uso

nova arquitetura. A Gesamtkunstwerk surge aqui como “catedral do futuro”, produzida pela integração das técnicas e das artes e pensada como resultado de uma espontânea criatividade coletiva que cabia ao arquiteto dirigir e coordenar.” FERNANDES, Fernanda. A Arquitetura do Expressionismo. Em: GUINSBURG, J. O Expressionismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 488, 489

47 ALBA, op. cit., p. 42

48 OLMEDO, Valentina. Arquitetura: Museo Experimental – el eco – [Mathias Goeritz]. Disponível em: <http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/8989.html>

49 MORAIS, op.cit., p. 31



A partir do topo:

Fig. 55 | Palazzo Spada, Borromini, Roma
- Planta e em corte lateral

Fig. 56 | Palazzo Spada, Vista Frontal

Fig. 57 | El Eco, Vista do corredor de acesso

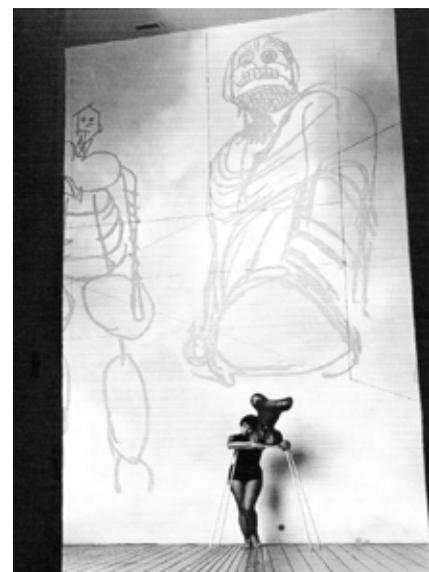
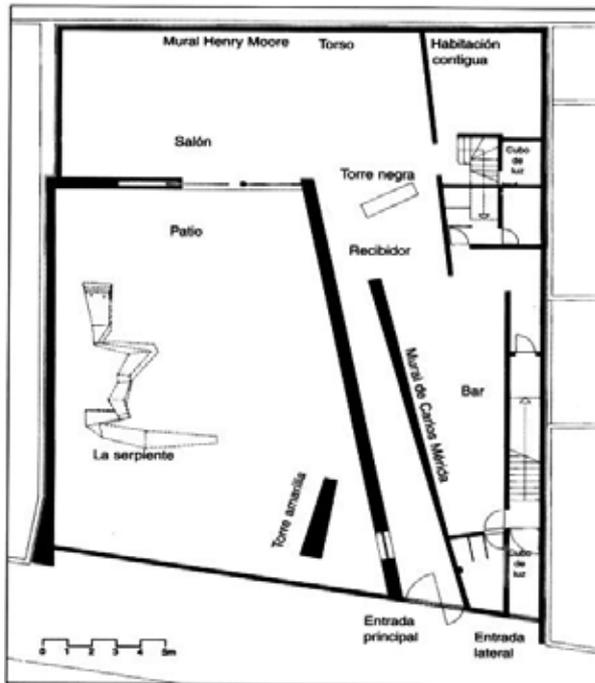
de ‘decoreção’. Porém, a obra contém uma série de truques maneirísticos cuja origem deve de ser bem conhecida ao culto construtor. Como exemplo mencionarei somente a perspectiva forçada do corredor central, que se obtém mediante a inclinação do piso, paredes e teto, assim como no corte em diminuição das tábuas do piso, recordando o famoso modelo dado por Borromini na galeria perspectivada do Palazzo Spada.”⁵⁰

A noção de “obra de arte total”⁵¹ refere-se aqui a uma situação espacial de dimensões ambientais que transformam a experiência do espectador, apelando para a totalidade de seus sentidos, neste caso, estimulados pelo percurso estabelecido no acesso principal, que culmina em um ambiente que se divide pela entrada da luz natural: à esquerda, a luminosidade, à direita, a penumbra que se intensifica pela presença da *torre negra*. Em *El Eco*, a transformação da experiência articula-se desde o processo construtivo do edifício: o projeto proposto por Goeritz também considerou a integração de um grupo de profissionais como um ato coletivo de criação entre vários colaboradores⁵², entre arquitetos, engenheiros, artistas, músicos e cineastas. Cabe frisar que Goeritz pensou, de modo integrado, aspectos como os elementos arquitetônicos, o desenho da tipografia para a inscrição na fachada, a cadeira para o restaurante e o conteúdo das obras de arte, conferindo, assim, a proposta de um ambiente que permitisse que a criação e o processo artístico fossem experimentados no próprio edifício. Na parede principal, de aproximadamente 100 m²,

50 CETTO, op. cit., p. 30

51 A “obra de arte total”, Gesamtkunstwerk, segundo Pehnt, “tinha um duplo significado no contexto do Expressionismo. Quando se utilizava normalmente, significava a união de todas as artes na arquitetura, mas também podia referir-se ao entorno total que incidia simultaneamente sobre todos os sentidos do homem. A arquitetura expressionista apela ao olho, ao tato, ao sentido sinestético. Desperta sensações heterogêneas tanto no tempo como no espaço.” PEHNT, Wolfgang. *La Arquitectura Expressionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975. p. 19

52 O grupo completo de colaboradores, que Goeritz dirigiu e coordenou, foi assim composto: Coordenador geral e gerente: Daniel Mont; Direção Artística e Arquitetura: Mathias Goeritz; Assessores técnicos: Arq. Ruth Rivera e Arq. de la Peña; Assessor artístico: Luis Barragán; Engenharia: Engs. Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero e Rafael Benítez; Escultura: Mathias Goeritz e Germán Cueto; Pintura: Carlos Mérida, Alfonso Soto Soria, Rufino Tamayo, Henry Moore, Mathias Goeritz, Alice Rahon, Germán Cueto, Felipe Orlando e Leonora Carrington. Inauguração: Balé experimental: Walter Nicks; coreografia para o balé inaugural: Luis Buñuel; Música: Lan Adomian. Nota da autora



originalmente se localizava o mural *Los Judas*, criado por Alfonso Soto Soria, baseado em desenhos feitos por Henry Moore dos Judas da coleção de Diego Rivera.⁵³ Em frente a esse mural, no final do corredor de acesso principal, Goeritz posicionou a escultura em madeira *Torso*, que ele definiu como “*um GRITO, que deve ter seu ECO em um mural ‘grisaille’.*”⁵⁴ O artista Carlos Mérida realizou um mural escultórico a partir de formas geométricas triangulares, que se sobrepunham a uma porta na parede em frente ao balcão do bar.

A grande esquadria em forma de cruz dá acesso ao pátio e faz referência à esquadria da residência de Barragán; porém, em *El Eco*, assume outro sentido, convertendo-se em escultura. O pátio foi composto por elementos planos, piso e paredes, e por elementos esculturais verticais - a torre, a esquadria e a escultura da serpente, que formam uma totalidade, pois formam um conjunto, desenvolvido em um perímetro que se relaciona com o espaço interno.⁵⁵

53 Disponível em: <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/invitados/escudero.htm> Acesso em: 22/11/2013 - Tradução da autora

54 MORAIS, op.cit., p. 31

55 ALANIS, Enrique X. de Anda. La arquitectura emocional. Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 99 - Tradução da autora

A partir do topo:

Fig. 58 | Desenho de Afonso Soto Soria a partir do croqui Los Judas, de Henry Moore

Fig. 59 | Atriz Pilar Pelicer junto à Escultura *Torso* em frente ao mural *Los Judas*

Fig. 60 | Mural escultórico de Carlos Mérida, 1953

Ao lado:

Fig. 61 | Planta baixa com a indicação das obras de arte



A partir do topo:

Fig. 62 | Croqui para cadeira criada por Goeritz para o restaurante do museu

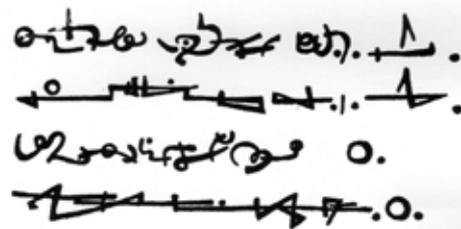
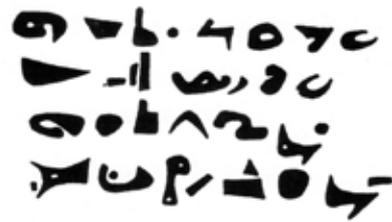
Fig. 63 | Cadeira produzida para a exposição “Arquitectura en México (1900-2010). La construcción de la modernidad. Obras, arte, diseño y pensamiento”, Dezembro, 2013

Fig. 64 | Logotipia criada por Goeritz para a fachada do museu

Ao lado:

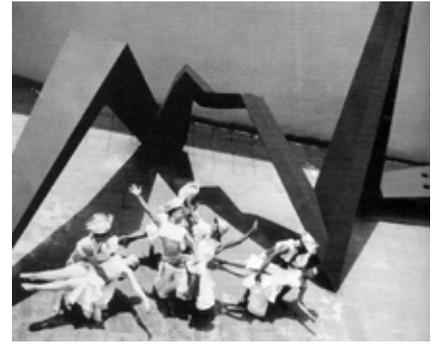
Fig. 65 | Desenho para a escultura Poema Plástico

Todas as paredes internas do museu eram de cor cinza, inclusive o grande mural *Los Judas*. O único elemento colorido era a torre externa, de cor amarela. A *torre amarilla* foi tratada como um elemento escultórico onde estava incrustado o *Poema Plástico*, uma espécie de texto em hieróglifo, recortado em chapa metálica. Originalmente, estava disposta no pátio uma enorme escultura em ferro de cor preta, cuja forma alcançava, no ponto mais alto, quatro metros e meio de altura, e, com a qual, Goeritz pretendia provocar sua interação com o edifício e a dança - “A escultura, como por exemplo, a *Serpente* do pátio, teria que tornar-se construção arquitetônica quase funcional (com aberturas para o balé) – sem deixar de ser escultura – estabelecendo-se e dando um acento de movimento inquieto aos muros lisos.”⁵⁶



56 MORAIS, op. cit., p. 31.

A *Serpiente* fazia alusão à origem mítica da cultura pré-hispânica, também ao fazer referência à integração da escultura com a configuração do espaço aberto para celebrações, conforme destaca Ades: “a enorme *Serpiente* era ela própria uma junção do ‘desenho espacial’ modernista com as formas da pirâmide pré-colombiana e da serpente.”⁵⁷ A escultura da serpente representava um objeto arquitetônico através do qual Goeritz intencionava estimular a percepção do espaço-forma e assim captar a atenção por meio do encontro de volumes. Com formas quebradas e rígidas, acentuadamente lineares, a enorme escultura constituiu uma inovação, também, em termos de escala e lugar.



A partir do topo:

Figs. 66 a 68 | Apresentação do grupo de balé de Walter Knics junto à escultura *Serpiente*

Ao lado:

Fig. 69 | Escultura *Serpiente*

57 ADES, op. cit., p. 277

EL ECO E O MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

Goeritz concebia a emoção como uma categoria do estético e a arte como um instrumento de comunicação, questionando alguns pontos do discurso moderno da época, assim como da concepção teórica e prática nas artes plásticas. Porém, principalmente na arquitetura, encontrou posturas e ideias que, a partir de seu ponto de vista, desumanizaram o homem do contato emocional e espiritual com a mesma.

Para que a experiência “emocional” tivesse lugar, Goeritz propôs uma visão da experiência estética, ou resposta emotiva, como algo imediato, onde a natureza e as obras de arte afetassem a sensibilidade diretamente. Nesse sentido, o artista teria o compromisso ético de oferecer ao espectador um ambiente espiritual, partindo de ideias enraizadas na formulação transcendente da arte. Giedion já discorria sobre a capacidade e a força das emoções, ou sentimentos, como um dos componentes de todas as nossas ações: “*a especulação não é jamais absolutamente ‘pura’, do mesmo modo que a ação não é jamais inteiramente ‘prática’*”.⁵⁸ É necessário, no entanto, voltar a Le Corbusier, que em seu livro *Por uma arquitetura*, de 1923, já se referia à sensibilidade do arquiteto, criador de emoções, despertando os sentidos em relação à arquitetura e à arte:

“O arquiteto ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza.”⁵⁹

Le Corbusier se refere ao “despertar emoções” como uma ressonância da obra sobre os sentidos, assim como o faz Goeritz, a partir da criação do Museu Experimental *El Eco*, embasando seu

58 GIEDION, Siegfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Científico – Médica, 1968. p. 448 - Tradução da autora

59 CORBUSIER, op. cit., p. 04

argumento ao propor o que chamou de arquitetura emocional. Na bibliografia estudada, não foram encontradas referências a Le Corbusier na obra de Goeritz; no entanto, suas ideias pareciam estar em consonância, principalmente no que diz respeito ao conceito sobre o museu como espaço experimental. A integração plástica era vista por Goeritz como parte de um sentido natural do programa arquitetônico, apoiado no conceito de obra de arte total, assim como na estética do expressionismo alemão. Em sua concepção, a criação artística responde a uma força inerente capaz de dispor, na mesma situação, quem concebe a obra e quem a contempla, envolvendo-os em um vínculo estimulante e ativo, conforme ressalta Carriazo:

“A supremacia da emoção, na obra de arte, foi parte da personalidade do expressionismo, e esta faceta do movimento assentou perfeitamente em Mathias Goeritz desde seus primeiros trabalhos. Da herança que correspondia a Mathias, o expressionismo legou essa vitalidade direta e explícita; lhe deu a força avassaladora com que usou os materiais; lhe outorgou o arrojo do traço firme e concreto e, sob a forma da paixão, lhe herdou essa avidez insaciável que seria o pilar que lhe sustentaria para criar toda sua obra. Sua plástica está comprometida com seu tempo. Sua obra é vida e morte, oposição, contradição, fragmentação.”⁶⁰

A concepção espacial do Museu Experimental *El Eco* originou o projeto como um experimento, descrito por Goeritz posteriormente, no *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*, como “a expressão de uma livre vontade de criação que sem negar os valores do funcionalismo pretende submetê-los sob uma concepção espiritual moderna.”⁶¹ Seu impacto na arquitetura mexicana é devido ao contraponto que propõe, sugerindo a união das artes para subordiná-las sob um conceito único e, desta forma, despertar a emoção, conforme expõe no referido manifesto:

60 CARRIAZO, Natalia. *El Eco: una ecuación del movimiento*. Em: *Los Ecos de Mathias Goeritz catalogo de la exposición*. México: Ed. Antíguo Colegio de San Ildefonso, 1997. p. 31 – Tradução da autora

61 Mathias Goeritz. *Manifiesto de la arquitectura emocional*. 1954.

MORAIS, op. cit., p. 31 - Tradução da autora

“A arte em geral, e naturalmente também a arquitetura, é um reflexo do estado espiritual do homem em seu tempo. Porém existe a impressão de que o arquiteto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando às vezes – quiçá por haver perdido o contato estreito com a comunidade, ao querer destacar demasiadamente a parte racional da arquitetura. O resultado é que o homem do século XX se sente constrangido por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica e utilidade dentro da arquitetura moderna. Busca uma saída, porém nem o esteticismo exterior compreendido como “formalismo”, nem o regionalismo orgânico, nem aquela confusão dogmática se enfrentaram a fundo ao problema de que o homem – criador ou receptor - de nosso tempo aspira a algo mais que a uma casa bonita, agradável e adequada. Pede – ou terá que pedir um dia - da arquitetura e de seus meios e materiais modernos, uma elevação espiritual; simplesmente dito: uma emoção, como se deu em seu tempo a arquitetura da pirâmide, a do templo grego, a da catedral românica ou gótica – ou inclusive - a do palácio barroco. Somente recebendo da arquitetura emoções verdadeiras, o homem pode voltar a considerá-la como uma arte.”⁶²

Foi em defesa das ideias lançadas em sua proposta de um Museu Experimental que Goeritz escreveu o *Manifesto de la Arquitectura Emocional*, como um documento básico para a compreensão de sua obra e também como fonte para o tema da Arquitetura Emocional, que desenvolveu nas obras e textos que produziu em anos sucessivos. O manifesto foi publicado originalmente no ano de 1954 em *Quadernos de Guadalajara*, número 1, Jalisco, México. O texto do manifesto está nos anexos (ver anexo p.175).

No contexto da arquitetura produzida na época da inauguração de *El Eco*, a residência de O’Gorman, em *San Jeronimo*, foi citada posteriormente por Goeritz como exemplo da forma de pensar a integração da arte à arquitetura, o que também foi alvo de críticas, para as quais saiu em defesa: “Somente os eternos racionalistas que entendem tudo e que nunca puderam sentir nada são capazes de considerá-la como uma *vacilada*. A verdade é que se trata da casa de um homem valente, o qual encontrou precisamente isso: seu mundo.” (ver

anexo p.197)

Na opinião de Mathias Goeritz, o arquiteto e escultor Juan O’Gorman era um visionário original, porque, em seus esforços artísticos, tentava se conectar às artes e subordiná-las a conceitos que sintetizavam suas convicções, cujas aspirações artísticas refletiam ideais ou crenças não convencionais. Embora a arte de O’Gorman pareça para Goeritz representativa, funcional, materialista, histórica e nacionalista, porque o arquiteto ainda é preocupado com “os direitos do homem”, Goeritz considera-o um artista de grande importância.

III . O ECO DE *EL ECO*

75

INTERVALO

DE MUSEU A TEATRO - AS ALTERAÇÕES NA ARQUITETURA

A proposta edificada para *El Eco*, como espaço para experimentações artísticas, era inovadora no contexto da produção artística mexicana da época e só foi possível realizá-la através do suporte financeiro do empresário Daniel Mont.

O falecimento de Mont, poucos meses após a inauguração do museu, provocou mudanças na condução das atividades. Após um ano de funcionamento, o museu sofreu alterações, inicialmente em sua proposta conceitual. O proprietário do terreno solicitou a posse do edifício, que passou a funcionar como “*Bar El Eco*”.⁶³ O edifício foi posteriormente alugado pela UNAM para manter um escritório central. Em 1962, o Departamento Geral de Obras da UNAM apresentou um projeto para a ocupação do edifício como Centro Universitário de Teatro. No espaço do pátio, foi construída a Sala Lope de Vega, inaugurada em 1967, que passou a funcionar como um *Foro Isabelino*⁶⁴. Em 1968, o edifício passou a ser utilizado por estudantes universitários de teatro, que o converteram no *Centro Libre de Expresión Teatral y Artística*, CLETA – UNAM. Em 1983, o espaço foi renominado como *Centro Cultural Tecolote*.⁶⁵

O projeto original do museu sofreu adaptações no pátio, que foi convertido em plateia para o teatro através do deslocamento do muro frontal para a frente, a construção de uma parede até a altura da parede lateral do museu e de um fechamento de cobertura. A torre amarela foi absorvida pela parede, criando, assim, um recinto de serviços. A escada interna



Fig. 70 | Imagem de uma das intervenções realizadas na fachada do edifício do Museu Experimental *El Eco*. A data não foi localizada.

63 KASSNER, op. cit., P. 84

64 Foro Isabelino ou Foro Elisabetano, refere-se ao edifício onde ocorriam as apresentações de teatro sobre as peças escritas durante o reinado da rainha da Inglaterra, Elisabete I, no período de 1558 a 1625. O edifício consistia em uma construção simples, com um patio amplo, fechado por paredes onde as apresentações eram realizadas no centro do espaço, a céu aberto. Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_isabelino, visto em 31/07/2014. Nota da autora.

65 KASSNER, op. cit., P. 84

foi isolada e construiu-se outra escada para o acesso direto ao primeiro pavimento, que teve a parede removida, configurando um mezanino. A fachada recebeu um elemento semicircular no topo e uma marquise inclinada sobre a porta principal.

Conforme informou o arquiteto Victor Jiménez, no final dos anos 90, a UNAM cessou o pagamento do aluguel, e o proprietário lacrou e fechou completamente o edifício. Entre 1997 e 1998, a Doutora em História da Arte, Ida Rodríguez Prampolini, viúva de Goeritz, entrou em contato com o arquiteto, então diretor do Departamento de Arquitetura e Conservação do Patrimônio Artístico Imóvel do Instituto de Belas Artes, com o propósito de organizar uma visita ao edifício para avaliar suas condições, sobre o qual declara Jiménez:

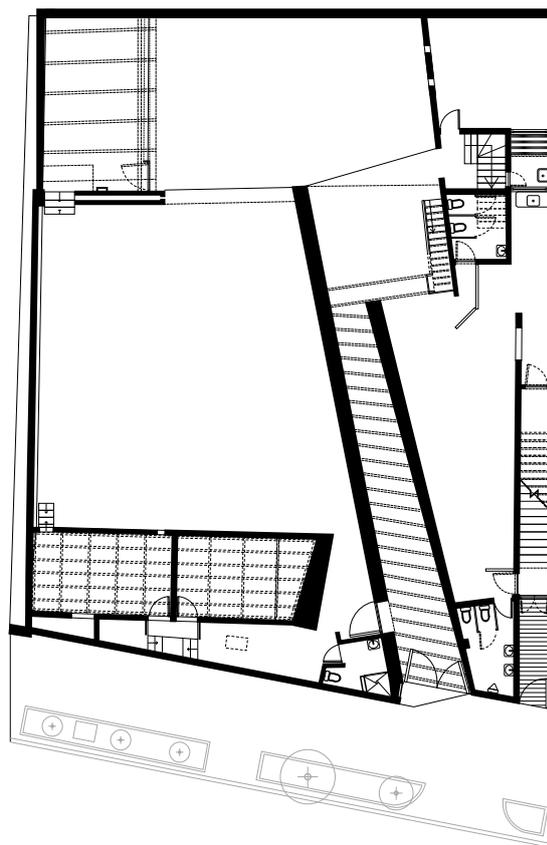
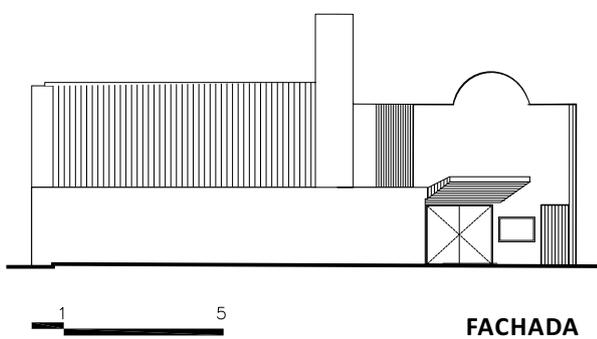
“Como é comum no México, os edifícios que mudam de uso podem sofrer mais adições que subtrações, por considerações econômicas elementares. Sendo assim, *El Eco* tinha, a partir dos primeiros anos da década de 1960, um patio coberto para funcionar como sala de espetáculos. No resto dos espaços havia tapumes e recobrimentos de má qualidade – que haviam recoberto muitos dos acabamentos originais–, porém o essencial estava razoavelmente completo.”⁶⁶

Sobre as obras de arte que integravam o edifício, como o poema plástico, os murais e as esculturas, todas foram removidas e, conforme informou Jiménez, não foram mais localizadas.

Após a visita, e perante o risco de demolição do edifício, um grupo de pesquisadores reuniu-se em 1997 para buscar uma forma de evitar a perda do imóvel. Composto por Ida Rodríguez Prampolini, Ferruccio Asta Rodríguez, Enrique Xavier de Anda Alanís e Francisco Reyes Palma⁶⁷, o grupo constituiu a *Fundación El Eco* com o objetivo de proteger o edifício, tendo, para tal, registrado o compromisso em escritura notarial:

66 JIMÉNEZ, Victor. Consideraciones sobre la restauración de la arquitectura moderna: el caso de El Eco. Revista Digital Cenidiap, Abril-Junho, 2005. Disponível em: <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agojimenez.htm> - Tradução da autora

67 Respectivamente, Arquiteto e Doutor em História da Arte e Crítico e historiador de arte.

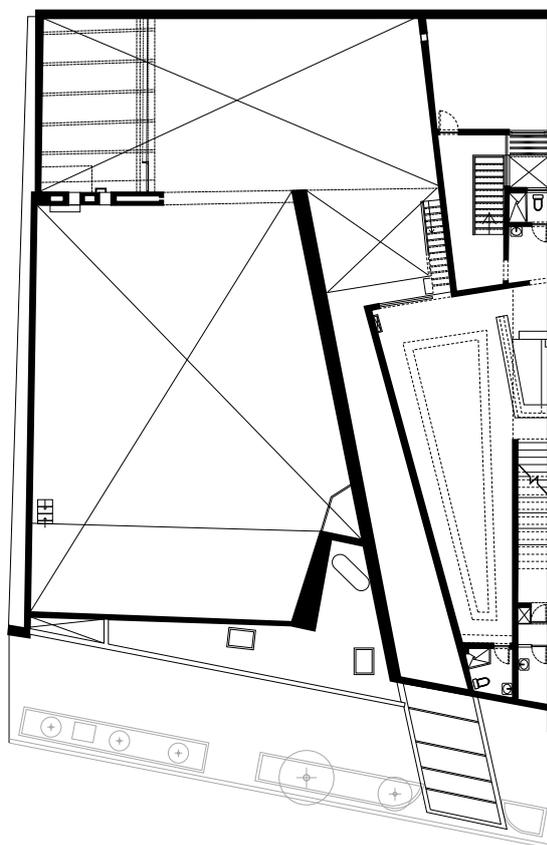


PLANTA BAIXA
PAVIMENTO TÉRREO

Fig. 71 |
Projeto para adaptação de uso para teatro
Planta Baixa
Pavimento de Acesso
(Redesenho sobre imagem de planta -
material cedido pelo arquiteto Victor Jiménez)

Fig. 72 | Planta Baixa
Primeiro Pavimento
(Redesenho sobre imagem da planta original -
material cedido pelo arquiteto Victor Jiménez)

Fig. 73 | Fachada
(Redesenho sobre imagem da planta original -
material cedido pelo arquiteto Victor Jiménez)



PLANTA BAIXA
PRIMEIRO PAVIMENTO

“[...] as obrigações primordiais da fundação são levar a cabo os trâmites necessários para a aquisição do imóvel localizado na Rua Sullivan 43, assim como seu resgate arquitetônico e devolução ao uso original.”⁶⁸

A restauração de *El Eco* também se tornava importante dentro do cenário da preservação do patrimônio da arquitetura moderna mexicana. Para a obtenção de recursos que permitissem a compra e resgate da edificação, a fundação passou a vislumbrar a possibilidade de que uma instituição cultural pudesse adquirir o edifício e, assim, viabilizar a restauração. Tendo assumido a responsabilidade social perante o registro da escritura pública, a fundação se posicionaria em apoio aos assuntos técnicos para o resgate físico do edifício, sob a condição de que o uso dado ao edifício restaurado fosse o mais próximo possível ao que Goeritz havia idealizado.

68 MACMASTERS, M. Rescatar El Eco ofrece a la UNAM la oportunidad de reconocer a Goeritz. La Jornada, México D.F., Viernes 11 de junio de 2004. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/11/03an1cul.php?origen=cultura.php&fly=2> - Tradução da autora

VALORIZAR PARA CONHECER - PRESSUPOSTOS SOBRE A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO DA ARQUITETURA MODERNA

A área disciplinar da preservação do patrimônio começou a ser constituída entre o final do século XIX e o início do século XX, com base no estudo da restauração e da conservação de edifícios, tendo como objetivos combater a deterioração, prevenir e até reverter a degradação destes. A conscientização em torno da preservação do patrimônio histórico e artístico teve influência principalmente nas teorias elaboradas a respeito do restauro, desenvolvidas pelo arquiteto francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, (1814-1879), e pelo arquiteto inglês John Ruskin, (1819-1900).

Viollet-le-Duc defendia as intervenções restaurativas de modo a restituir o edifício ao seu estado original para então reconstruir, sem restrições às alterações no estilo, caso julgasse que essa intervenção significasse melhorias ao edifício. Ruskin, por sua vez, assumiu posição oposta em relação ao complementamento ou reconstrução do edifício, respeitando a historicidade através das transformações sofridas pelo mesmo.

Ao final do século XIX, surgiram questionamentos às teorias de Viollet-le Duc e Ruskin, que, embora antagônicas, pareciam consolidadas. Entre os teóricos envolvidos nos debates, foram importantes as contribuições dos arquitetos italianos Camilo Boito e Gustavo Giovanoni e do historiador austríaco Alois Riegl. Muito se evoluiu a partir desse debate, que objetivou estabelecer critérios para as intervenções no patrimônio histórico, os quais geraram a necessidade de organizar princípios de reconhecimento internacional, tendo em vista as diversas ideias e diferentes protagonistas.

A Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos, realizada em 1931, foi organizada pelo Serviço Internacional de Museus, onde foi divulgada a Carta de Atenas, que significou um importante documento de referência sobre a restauração de edifícios históricos. Os princípios gerais da

carta propõem a manutenção regular e permanente, adequada a assegurar a conservação dos edifícios, caso seja indispensável o restauro, como consequência de degradação ou de destruição, “recomenda o respeito pela obra histórica e artística do passado sem banir o estilo de nenhuma época.”⁶⁹ Sobre a ocupação dos monumentos históricos, a conferência recomenda que “se assegure a continuidade da sua vida consagrando-os, contudo, à utilizações que respeitem o seu carácter histórico ou artístico.”⁷⁰ A Carta de Atenas enfatizou principalmente as questões sobre a proteção e restauração dos monumentos arquitetônicos em respeito a questões técnicas relativas à preservação do patrimônio dos países europeus, com destaque aos centros históricos.

O evento IV CIAM ocorreu em Atenas em 1933, teve como tema a ‘Cidade Funcional’, onde o conceito de urbanismo moderno foi praticamente definido, traçando diretrizes e fórmulas que, segundo os seus autores, seriam aplicáveis internacionalmente, sendo o tópico sobre patrimônio histórico introduzido por solicitações dos delegados italianos. O documento final, redigido por Le Corbusier, define ainda o patrimônio como um testemunho do passado, devendo ser respeitado por seu valor histórico ou sentimental e por sua virtude plástica. Nesse sentido, condena o emprego de estilos do passado, sob pretexto estético, em construções novas erguidas em zonas históricas, as quais se tornariam falsificadas, ocasionando descrédito aos testemunhos autênticos.

Ambas as cartas representam um importante passo na evolução das ideias, ao refletir uma consciência crescente entre os especialistas de todo o mundo, e apresentaram, pela primeira vez, o conceito de patrimônio internacional.⁷¹ O Primeiro Congresso de Arquitetos e Especialistas dos Edifícios Históricos foi realizado em 1957, em Paris, onde se recomendou que os países que ainda não tivessem uma organização central para a proteção de edifícios históricos providenciassem o estabelecimento

69 Carta de Atenas. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=232>

70 Carta de Atenas. op. cit

71 Disponível em: <http://www.icomos.org/en/about-icomos/mission-and-vision/history> - Tradução da autora

de tal autoridade e, “em nome da UNESCO, que todos os estados membros se integrassem ao Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM), com base em Roma.”⁷² Em 1964, ocorreu, em Veneza, o Segundo Congresso de Arquitetos e especialistas dos Edifícios Históricos, que adotou 13 resoluções, sendo a primeira a Carta Internacional de Restauração, mais conhecida como Carta de Veneza, e a segunda apresentada pela UNESCO desde a criação do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS. A Carta de Veneza nasceu da necessidade de se criar uma associação de especialistas em conservação e restauração, independentes das associações já existentes de museólogos, ICOM.⁷³ Esta se afasta das posturas estabelecidas na Carta de Atenas, 1931, ao enfatizar o trabalho mais modesto e vernacular e a importância do contexto de paisagens urbanas e rurais. Segundo Prudon, o documento é uma revisão da Carta de Atenas e reflete uma grande quantidade de filosofia e teoria Italiana de restauração, metodologia científica e a importância do significado estético e histórico.⁷⁴

A crescente preocupação com patrimônio, a nível internacional, e a proliferação de práticas, a nível nacional, por países ao redor do mundo, estão refletidas na Carta de Veneza, que também reconhece a crescente característica multidisciplinar da profissão e apresenta políticas e orientações gerais ao invés de práticas prescritivas. Sobre os procedimentos de restauração o Artigo 9º da Carta de Veneza diz:

“A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamentar-se no respeito ao material original e nos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá

72 Disponível em: <http://www.icomos.org/en/about-icomos/mission-and-vision/history>

73 Disponível em: <http://www.icomos.org/en/about-icomos/mission-and-vision/history>

74 PRUDON, Theodore H. M.. Preservation of Modern Architecture. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2008. p.60 - Tradução da autora

ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.”⁷⁵

A Carta de Veneza tornou-se ponto de referência para muitas outras cartas e normas, como a Carta de Burra (Austrália, 1979) e o Documento de Nara (Japão, 1994).

Entre as produções teóricas sobre o patrimônio no século XX, destaca-se o texto do historiador italiano Cesare Brandi, (1906-1988), “Teoria da Restauração”, publicado em 1968. Brandi fundamenta seus conceitos na pintura e os estende ao reconhecimento da obra de arte e arquitetura para que se justifique o processo de restauração. Entre os critérios para o reconhecimento da obra de arte, o autor considera as dimensões estética, referindo-se à qualidade artística, e a histórica, onde considera o tempo empreendido para realizar a obra, bem como o intervalo entre o final da formulação pelo artista e seu reconhecimento no tempo presente. Brandi defendia a restauração como etapa final de um profundo processo de investigação no próprio local e de pesquisas documental e de contexto urbano - “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.”⁷⁶

Ao ressaltar a possibilidade de restauração, Brandi reconhece a transmissão da imagem ao futuro, caracterizando-a, então, como patrimônio. Sua teoria serviu de base para a Carta de Restauo Italiana de 1972, e alguns de seus princípios de restauração apresentam-se ainda vigentes.

A partir das normas e recomendações escritas para orientar as intervenções de restauro no patrimônio, é importante ressaltar que a aplicação destes critérios exige uma cuidadosa análise da obra e uma avaliação crítica de seu valor arquitetônico.

75 Carta de Veneza, 1964 – <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236> Acesso em: 19/10/2013

76 BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.33

Nesse sentido, o conceito de restauro crítico, conforme coloca Carbonara, é de extrema importância para a compreensão da amplitude de um trabalho de restauro:

“[...]parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias (como aquelas meticulosamente precisadas pelos teóricos do chamado restauro ‘científico’: complementamento, liberação, inovação, recomposição etc.), nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente, com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida. [...] Resulta uma estreita ligação da restauração com a história artística e arquitetônica, com a finalidade de obter respostas satisfatórias aos problemas que o restauro, desde as suas origens, coloca: reintegração de lacunas, remoção de adições, reversibilidade e distinguibilidade da intervenção, controle histórico crítico das técnicas e assim por diante.”⁷⁷

O processo de reconhecimento da arquitetura moderna como patrimônio cultural passa a ser considerado relevante sob aspectos históricos, artísticos e memoriais, no final do século XX. O diálogo sobre o estudo e a preservação da arquitetura moderna foi estabelecido na conferência internacional realizada em Eindhoven, Holanda, em 1990, da qual resultou a Declaração de Eindhoven, documento de âmbito internacional especificamente dedicado à preservação da arquitetura moderna, que estabelece os objetivos para coletar e transmitir informação e para a demanda na expansão da preservação de edifícios emblemáticos.⁷⁸ Entre os objetivos principais da declaração, observamos os seguintes pontos: identificar e promover a

⁷⁷ CARNONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Napoli, Liguori, 1997. p. 285-286. Apud: KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

⁷⁸ Para ampliar o campo de pesquisa sobre as linhas de atuação na preservação da arquitetura moderna, um grupo de arquitetos holandeses iniciou as discussões envolvendo profissionais, acadêmicos e especialistas em patrimônio cultural incluindo a Fondation Le Corbusier, na França, a Thirties Society, atual Twentieth Century Society, na Inglaterra, e a Fundació Mies Van der Rohe, na Espanha. A partir dessa iniciativa, a conferência realizada em Eindhoven, Holanda, formou-se a International Working Party for the Documentation and Conservation of Buildings, Sites, and Neighborhoods of the Modern Movement, posteriormente designado DOCOMOMO. PRUDON, op.cit., p.66

gravação das obras do movimento moderno, incluindo registros, desenhos, fotografias, arquivos e outros documentos; fomentar o desenvolvimento de técnicas e métodos de conservação adequadas e disseminar esse conhecimento ao longo das profissões.

A documentação é reconhecidamente importante para disseminar informação e para desenvolver o entendimento e apreciação da arquitetura moderna como a averiguação de que nem tudo pode ser salvo ou restaurado, segundo expõe Cabral:

“No caso do patrimônio arquitetônico moderno, para saber o que deve ser preservado - em primeiro lugar-, e para convencer a sociedade de que deve ser preservado - em segundo lugar -, é preciso estabelecer juízos de valor arquitetônico, que dependerão de critérios formais. E isso tampouco é automático. Se a arquitetura quiser ter uma opinião forte dentro de uma equipe interdisciplinar, precisa primeiro saber colocar as suas perguntas disciplinares (o que preservar, por que preservar, como preservar, do ponto de vista da arquitetura), no mesmo nível de rigor que cobram as ciências com cujos especialistas vai dialogar.”⁷⁹

86

Conforme Prudon, o estudo do movimento moderno é definido ao longo de três dimensões de modernidade: estético, técnico e social.⁸⁰ A dimensão da inovação técnica pode manifestar-se através dos materiais empregados na estrutura e através dos métodos construtivos; a inovação social representa algumas características do funcionalismo como higiene, saúde, lazer, equipamentos coletivos, entre outros. Contudo, o critério de avaliação da arquitetura moderna vai além da aparência, do estético, ou autenticidade dos materiais: incorpora o estilo, a forma, o detalhe, o espaço e a ideia original. O conceito de autenticidade passa a ser considerado relevante para a avaliação dos critérios das obras a serem preservadas.

Com a ampliação da noção de patrimônio e o incremento dos debates no campo da preservação, nas últimas

79 CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Duas perguntas sobre interdisciplinaridade, arquitetura e preservação do patrimônio modern. Em: 9º Seminário Docomomo Brasil, Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília: 2011.

80 PRUDON, op.cit., p.66

décadas têm sido inevitáveis as revisões de noções e critérios quando o objetivo é garantir a manutenção de monumentos da arquitetura moderna. As decisões concernentes à preservação do patrimônio arquitetônico e cultural podem ser amparadas pelos princípios e recomendações dos documentos do ICOMOS, entre os quais destaca-se a Carta de Veneza. A aplicação destes princípios aponta para o crescimento das investigações nos campos filosófico e prático e para a orientação na decisão das ações a serem aplicadas em distintos casos, o que requer conhecimento do patrimônio em questão e conhecimento da legislação vigente para cada local.

“El Eco es un parteaguas, una de las grandes obras del expressionismo en el mundo. La arquitectura del siglo XX en México tiene, desde mi punto de vista, três piezas que son claves y que curiosamente son de pequeña escala, pero que nos permiten entender como nos desenvolvimos los mexicanos en esta época. Una, son las casas de Frida y Diego, de Juan O’Gorman, de un radical tradicionalismo; outra fue la casa de Luis Barragán en Tacubaya, así como el Museo El Eco. Con la recuperación de este inmueble se cumple un ciclo de valoración de los espacios arquitectónicos.”⁸¹

81 NUÑES, Erika. Después de 50 años, reabren el Museo Eco. Miércoles 7 de septiembre de 2005. Disponível em: <http://www.museocjv.com/mathiasgoeritzmuseoeco.html> - Tradução da autora

A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA - EXEMPLOS NO MÉXICO

As instituições mexicanas que atuam nas áreas de preservação dos bens históricos e culturais reconhecem a importância da historiografia sobre o patrimônio cultural. O INBA, Instituto Nacional de Belas Artes, atua na preservação documental da história cultural mexicana através do Departamento de Arquitetura e Conservação do Patrimônio Artístico Imóvel, DACPAI.⁸² Este departamento constitui a área vinculada à Subdiretoria Geral do Patrimônio Artístico do INBA, responsável pela preservação, pela promoção e pela divulgação de bens móveis e imóveis do estado mexicano sob custódia do Instituto. Sua função principal é o registro, a conservação e o controle do acervo, bem como a direção dos espaços museológicos que protegem as diferentes coleções do INBA.

Atuam no México as seções locais de organismos internacionais como o ICOMOS e o DOCOMOMO.⁸³ Também participam nos processos de conservação e restauração do patrimônio mexicano universidades, instituições privadas, associações civis e profissionais, entre outras, sendo que a UNAM figura entre as mais relevantes.

Um momento significativo para o desenvolvimento destes processos, conforme destaca a arquiteta Gabriela Lee Alardín no texto *Apuntes sobre la conservación y restauración del patrimonio en México*, ocorreu em 1974, com a criação, na UNAM, de um curso sobre conservação e restauração de centros urbanos e conjuntos históricos, em que se propôs levar em consideração a análise histórica das estruturas urbanas, a análise harmônico-formal urbana e o estudo do meio sociocultural das populações:.

82 Disponível em: (<http://www.arquine.com/blog/la-nueva-modernidad/>) por Juan José Kochen – 21/03/2013. Acesso em: 21/10/2013

83 ALARDÍN, Gabriela Lee. Apuntes sobre la conservación y restauración del patrimonio en México. Revista CPC, São Paulo, n. 6, p. 7-20, maio 2008/out. 2008. p. 12 . Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/imagen/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/gl_alardin.pdf - Tradução da autora

“Estes temas retomam os termos de consistência física, polaridade histórica e polaridade estética, que define Cesare Brandi. Se consideram então a arquitetura e as cidades como parte dos bens culturais, levando em conta seu valor de uso atual e futuro em um amplo contexto urbano e territorial. Na análise global das cidades históricas se incluíram, a partir desse momento, os fatores utilitários e os fatores socio-econômicos, também os valores históricos e estéticos.”⁸⁴

Segundo Alardin, existem atualmente menos de 20 imóveis ou conjuntos que foram declarados monumentos artísticos no país e, em sua maioria, se encontram na cidade do México. O país conta com 26 sítios inscritos na lista do Patrimônio Mundial da Humanidade, que consistem em zonas naturais, em zonas arqueológicas e em conjuntos históricos urbanos e rurais.

A Casa-Estúdio Luis Barragán, construída em 1948, foi declarada monumento artístico pelo governo mexicano no ano de 1988, sob a condição de que todos os trabalhos de conservação e restauro realizados fossem autorizados pelo INBA. O imóvel representa uma das importantes obras da arquitetura moderna, no contexto mexicano e no internacional, reconhecida pela UNESCO, ao incluí-la, no ano de 2004, na lista do Patrimônio Mundial. Trata-se do único imóvel individual na América Latina que recebeu esta distinção, como afirma a própria UNESCO em sua declaratória, observando os seguintes critérios:

“I - A Casa-Estúdio Luis Barragán é uma obra-prima dentro do desenvolvimento do Movimento Moderno, que integra, em uma nova síntese, elementos tradicionais e vernáculos, assim como diversas correntes filosóficas e artísticas de todos os tempos;

II - O trabalho de Luis Barragán exibe a integração de influências modernas e tradicionais, que, por sua vez, tiveram um impacto importante especialmente no projeto de jardins e paisagens urbanas.”⁸⁵

A Casa-Estúdio se mantém conservada com fidelidade tal como a habitou seu autor e foi convertida em museu sob a administração da *Fundación de Arquitectura Tapatía Luis*

84 ALARDIN, op. cit., p. 12

85 Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1136> - Tradução da autora

Barragán, órgão não governamental que, juntamente com a administração do museu e o INBA, é responsável pela preservação da integridade e da autenticidade do imóvel.

O campus da Cidade Universitária foi inscrito na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO, na categoria de Bem Cultural, no ano de 2007, como um exemplo da consolidação do Movimento Moderno da arquitetura e urbanismo na América Latina no século XX. A partir da iniciativa estabelecida entre a Secretaria de Educação Pública, o Conselho Nacional para a Cultura e as Artes, através do INBA, o Instituto Nacional de Antropologia e História, INAH, e os integrantes do Comitê do Patrimônio Mundial da Comissão Mexicana de Cooperação com a UNESCO⁸⁶, foram considerados os seguintes critérios para a inclusão:

“I - Campus Central da Cidade Universitária da UNAM constitui um exemplo único no século 20, onde mais de sessenta profissionais trabalharam em conjunto, no âmbito de um plano diretor, para criar um conjunto arquitetônico urbano que é um testemunho aos valores sociais e culturais de significado universal.

II - As tendências mais importantes do pensamento arquitetônico do século 20 convergem no Campus Central da Cidade Universitária da UNAM: arquitetura moderna, o regionalismo historicista e integração plástica; os dois últimos de origem mexicana.

III - O Campus Central da Cidade Universitária da UNAM é um dos poucos modelos ao redor do mundo, onde os princípios propostos pela arquitetura moderna e Urbanismo foram totalmente aplicados; o fim último dos quais foi o de oferecer ao homem uma notável melhoria na qualidade de vida.”⁸⁷

O Campus Central da Cidade Universitária da UNAM foi classificado como Monumento Artístico Nacional no ano de 2005, no âmbito da Lei Federal de monumentos arqueológicos e zonas artísticas e históricas. No nível local, o Campus da UNAM e o Estádio Olímpico são definidos como zonas de conservação do patrimônio, no âmbito do Programa Distrital de

86 Disponível em: <http://www.inah.gob.mx/boletin/9-declaratorias/454-ciudad-universitaria-patrimonio-mundial> - Tradução da autora

87 Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1250/> - Tradução da autora

Desenvolvimento Urbano da Delegação de Coyoacán, (1997), uma das unidades administrativas da Cidade do México. Uma vez que a Universidade é uma organização autônoma, tem seus próprios escritórios responsáveis pela manutenção e conservação do campus, entre eles, o Plano Diretor da Cidade Universitária (1993) governa o crescimento futuro das instalações da Universidade, o uso da terra e a manutenção do campus. O Escritório de Projetos Especiais da UNAM desenvolveu e implementa, desde 2005, o Plano Integral para a Cidade Universitária que constitui o plano de gestão atual para o campus.⁸⁸

88 Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1250/>

AS CASAS/ESTÚDIO DIEGO RIVERA E FRIDA KAHLO

A Carta de Veneza estabelece que “*a conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade, tal destinação, é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios.*”⁸⁹

Os projetos de restauro a que muitos edifícios foram submetidos também receberam programas diferentes daqueles para os quais foram projetados, tendo em vista que os programas não têm mais função na sociedade ou porque foram transferidos para outros edifícios. Ao optar por intervenções que tenham necessidade de alterar o uso original do edifício, a escolha deveria estar vinculada a um estudo que permitisse confirmar a possibilidade de implantação das novas atividades, de forma a respeitar a preexistência, propor um novo uso que seja compatível com a estrutura existente e que não sejam realizadas interferências que descaracterizem o edifício.

A introdução à concessão de adaptações funcionais, que permitissem um programa de propósitos de uso social dos edifícios, surgiu uma década após a publicação da Carta de Veneza, tornando-se o suporte principal do movimento de preservação para as décadas seguintes, sendo essencial para viabilizar a preservação dos edifícios modernos.⁹⁰

Nesse aspecto, Prudon comenta que é possível observar que grande parte das adaptações direcionam-se a atividades de ordem cultural, como a adequação de uso para centros culturais, para galerias e para museus. Tais atividades acabam por gerar uma dinâmica de interação com o edifício também de ordem econômica e, dessa forma, trazem a eles autonomia, como coloca Mendes ao referir-se ao fenômeno museológico:

“O fenômeno museológico tem vindo a impor-se nos últimos tempos, de tal modo que hoje praticamente

89 Carta de Veneza, 1964 – Artigo 5º. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236> Acesso em: 19/10/2013

90 PRUDON, op.cit., p.60

ninguém lhe poderá ficar indiferente. Com efeito, tendo-se o museu tornado num agente privilegiado de cultura, com fortes laços ao património e à identidade, à educação e ao desenvolvimento, ao turismo e ao lazer, trata-se de algo que interessa a governos e as autarquias, a organizações lucrativas e não lucrativas, a associações, à comunidade escolar, a estudiosos, investigadores e turistas e, bem assim, ao público em geral, ou seja, a todos nós.”⁹¹

No caso da Casa-Estúdio de Luis Barragán e também das Casas-Estúdio Diego Rivera e Frida Kahlo, a adaptação das residências para a atividade de museu não provocaram alterações na arquitetura original das edificações, visto que as casas foram mantidas em seu aspecto original e expõem a obra de seus proprietários. As alterações pelas quais foram submentidas se deram em termos de equipamentos de iluminação, de climatização e sanitários.

No México, o DACPAI, com o apoio dos diferentes museus e centros de exposições, promove e divulga as distintas manifestações materiais da arquitetura, mostrando, principalmente, os autores mais relevantes, tanto nacional como internacionalmente, o que corresponde a um quadro histórico do século XIX até os dias atuais. Já o Centro Nacional de Conservação e Patrimônio Artístico cataloga, preserva e restaura os acervos de cada museu do instituto e os vários organismos, bem como os murais e toda obra correspondente ao acervo artístico do INBA.

As Casas Estúdio de Diego Rivera e Frida Kahlo, projetadas por Juan O’Gorman, na primeira metade do século XX, e consideradas obras de valor patrimonial, tendo em vista seu valor arquitetônico e artístico, foram instituídas como museu por decreto presidencial em 1981, conforme publicado no *Diario Oficial de la Federación*, incorporando-se ao domínio público o todo a que se refere ao prédio, construção e objetos existentes, e se destina sua custódia ao INBA.⁹²

91 MENDES, José Amado. Estudos do Patrimônio. Museus e Educação. Coimbra: Artipol, Artes Tipográficas Ltda., 2009. p. 95

92 Disponível em: <http://www.estudiodiegorivera.bellasartes.gob.mx/index.php/historia/aperura-museo> Acesso em: 21/10/2013 - Tradução da autora

O *Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA* foi inaugurado em 1986 em comemoração às celebrações pelo centenário de nascimento de Diego Rivera, (1886-1957). Assim sendo, ficou definida sua vocação cultural nas tarefas de preservação, de conservação, de investigação e de exibição da vida e da obra de Diego Rivera, Frida Kahlo, (1907-1954) e Juan O’Gorman, (1905-1982), assim como também da arte contemporânea. Consciente do valor das casas, o DACPAI, coordenado por Gerardo Estrada, realizou o trabalho de restauração destas a partir de 1995. A gestão do projeto de restauração ficou a cargo do arquiteto Victor Jiménez, que fundamentou o trabalho nos princípios da Carta de Veneza, ao instrumentar um rigoroso conhecimento da história, da arqueologia e da arquitetura, sobre o qual comenta:

“Falando a título pessoal, posso adiantar que adquirir alguma experiência sobre os problemas que cercam o caso da restauração da arquitetura moderna no México. Não se trata, desde o ponto de vista crítico, de um caso tão diferente ao da restauração dos edifícios de um passado remoto, em princípio. Ou seja, deveria ser sempre preferível conservar a restaurar, e, quando não resta mais escolha, deve-se evitar inclinar-se em considerações estilísticas e esclarecer, sempre, as hipóteses. Tudo isso estabelece a muito conhecida Carta de Veneza, de 1964, documento do Icomos (*International Council on Monuments and Sites*), que buscava evitar os perigos da “restauração” entendida à la Viollet-le-Duc e que conserva plenamente sua validade, ainda que não a considerem os entusiastas do pastiche. Mas há, no entanto, as diferenças entre o resgate de edifícios de dois ou quatro séculos e os que alcançam apenas os cinquenta ou setenta anos. Para começar, normalmente a arquitetura antiga não está exaustivamente documentada. No caso da arquitetura recente, em numerosas ocasiões, contamos com boas evidências fotográficas da condição dos edifícios, quase até do dia de sua inauguração, e, por vezes, a partir do processo de construção em si. Não é tão difícil até mesmo encontrar plantas do projeto (mesmo nem sempre tão confiáveis, quanto qualquer arquiteto sabe) ou testemunhos escritos e orais que proporcionam um apoio adicional substancial para o pesquisador.”⁹³

Localizado sobre una superfície de 380 metros



quadrados, no bairro de *San Ángel Inn*, Cidade do México, o museu está conformado por três imóveis: duas casas-estúdio e um laboratório fotográfico, projetados em 1931. Jiménez comenta como procedeu a investigação antes de iniciar os trabalhos de restauração, que foram executados, primeiramente, na Casa Kahlo e, no ano seguinte, na Casa Rivera:

“Não somente o arquiteto, mas os clientes e a própria obra arquitetônica eram célebres, o que havia contribuído para que o *corpus documental* (fotografias de diversos anos, algumas plantas e textos) de diferentes tipos, fosse abundante e de acesso não tão difícil. Outra coisa era a análise destes testemunhos, que exige a cada passo revisá-los literalmente com lupa, com plena consciência dos riscos que implicam, neste terreno, tomar conclusões apressadas. E essa revisão meticulosa durou meses neste caso. As próprias casas eram outro testemunho, se procedia a explorá-las –como se fez– com a técnica do arqueólogo, mediante aberturas em pisos, paredes e tetos, que neste exemplo permitiram preencher a maioria das lacunas de informação que os documentos, por mais abundantes que sejam, sempre deixam. Ao contrastar os dados físicos derivados destas aberturas com os documentos, as dúvidas se reduziram a uma porcentagem ínfima. Uma fotografia antiga é vista de maneira diferente se alguém houver explorado por debaixo da superfície de um edifício, e igualmente o que mostra uma abertura se interpreta de maneira mais certa se houver material documental que dá significado às descobertas *in situ*.”⁹⁴

Inicialmente foram eliminadas as adições construtivas

94 <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agojimenez.htm> Acesso em: 30/10/2013- Tradução da autora

A partir do topo:

Fig. 74 | Casa/Estudio Diego Rivera

Fig. 75 | Casa/Estudio Frida Kahlo

Ao lado:

Fig. 76 | Museu Casa Estudio Diego Rivera e Frida Kahlo

criadas ao lado sul, recuperando a integração completa do terreno. Com exceção da substituição do amianto, elementos como mobiliário, escadas, esquadrias, instalações e pintura foram cuidadosamente respeitados. Os taludes, onde estão plantados os cactos, completam o perímetro da casa, resguardando a condição plástica-paisagística do conjunto. O museu foi reinaugurado pelo presidente Ernesto Zedillo Ponce de León em fevereiro de 1997, e os imóveis foram declarados Patrimônio Artístico da Nação em março de 1998.⁹⁵A Casa Cecil O’Gorman, 1929, renominada Casa O’Gorman, foi igualmente restaurada sob a coordenação de Jiménez e integrada ao conjunto em março de 2013. Essas emblemáticas obras constituem exemplos no resgate de bens patrimoniais como resultado da ação coletiva entre uma instituição governamental, uma instituição cultural e uma acadêmica.



Fig. 77 | Casa Cecil O’Gorman

⁹⁵ Disponível em: <http://www.estudiodiegorivera.bellasartes.gob.mx/index.php/historia/aperura-museo> Acesso em: 21/10/2013 - Tradução da autora

A RESTAURAÇÃO DE *EL ECO*

No primeiro semestre de 2004, a UNAM, com o apoio do reitor, Dr. Juan Ramón de la Fuente, adquiriu o edifício do Museu Experimental *El Eco*. O processo de restauração foi viabilizado pela instituição através dos departamentos de Projetos Especiais, dirigido pelo arquiteto Felipe Leal, e de Difusão Cultural, dirigido por Gerardo Estrada. Os trabalhos de pesquisa e levantamento de documentação foram concluídos no final do mesmo ano. Para a restauração de *El Eco*, a UNAM contou novamente com Victor Jiménez como arquiteto responsável. Em depoimento, ele afirma que o trabalho realizado na Casa/Estúdio Rivera-Kahlo serviu de orientação para as ações executadas neste novo projeto:

“Para mim serviu muito ter feito antes a restauração das casas de Juan O’Gorman, porque foi como caminhar pelo mesmo caminho e, ao mesmo tempo, estar fazendo um trabalho em uma obra moderna. Ainda que tendo sido construídas antes, em 1932, possuía uma técnica parecida de construção, o que permitiu uma mesma lógica para encontrar informações. Este edifício, como qualquer outro edifício que se restaura, possui muitas informações. Se soubermos fazer, sistemática e cuidadosamente, perguntas aos edifícios, como, por exemplo, qual é a sua história, eles começam a fornecer dados. Embora sempre haja riscos na restauração, que não seja a proposta original, podem ser encontradas muitíssimas informações que podem dar segurança de que se está fazendo as coisas certas, que não se está inventando. Eu creio que com as casas de O’Gorman, primeiro, e, agora, com *El Eco*, posso assegurar que 98% das obras sejam originais. Sempre há um vácuo na informação, mas eu trato que seja o menor possível, pois não está na minha mão decidir.”⁹⁶

Jiménez ressalta a importância dada à documentação do museu e sua relevância para os procedimentos adotados na restauração. Para o arquiteto, o edifício foi fonte fundamental de pesquisa, assim como os desenhos, que, mesmo incompletos ou incorretos, serviram de guia para a operação. As plantas



Fig. 78 | Placa de identificação do museu como obra adquirida e restaurada pela UNAM

96 Trecho da entrevista do arquiteto Victor Jiménez, cidade do México, fevereiro de 2012. – Tradução da autora

originais de 1952 para a solicitação de licença de construção, assinadas pela arquiteta Ruth Rivera, não correspondem ao edifício existente. A esse respeito, o arquiteto afirma que “como ocorre sempre, das plantas à obra sempre há mudanças, o projeto não era idêntico ao edifício, porém foi muito boa ajuda para entender as ideias de Mathias.”

As fontes documentais pesquisadas - publicações e documentos sobre Mathias Goeritz, inclusive de seu arquivo pessoal – encontram-se no *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (INBA)*, no *Instituto Cultural Cabañas* e no *Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*. As fotografias do museu correspondem a um período muito breve, em pouca quantidade e aparecem repetidamente em diversas publicações.

Sobre os procedimentos iniciais, Jiménez destaca que a restauração contou com o trabalho prévio tanto de revisão documental como de análise física, possível através de aberturas exploratórias em pisos, em tetos e em paredes, procedimento anteriormente utilizado nas Casas/Estúdio Rivera/Kahlo. As aberturas exploratórias, ditas arqueológicas, fornecem informações complementares àquelas dos arquivos documentais.

Finalizado o processo de investigação, a etapa seguinte deu início ao trabalho de limpeza e de eliminação das adições, a fim de obter um levantamento completo e preciso de todo o edifício. Em todos os espaços havia elementos agregados e recobrimentos sobre os revestimentos originais. Com a arqueologia e os restos encontrados, foi possível identificar a localização de elementos que permitiram verificar, de maneira segura, a posição e os materiais originais, como a base da torre negra, o piso de madeira e as esquadrias. Algumas das grades existentes puderam ser recuperadas. O piso cerâmico do pátio estava muito danificado, sendo necessária a sua substituição. Com base em uma amostra, foi executado o mesmo padrão original e este foi colocado seguindo as juntas existentes marcadas no piso.

A investigação no edifício contou com o trabalho de pessoal especializado do INBA, que validou grande parte do que já havia sido determinado pelas aberturas elaboradas previamente e se dedicou a buscar vestígios das obras de arte da primeira época de *El Eco*. Os especialistas localizaram rastros claros da obra *Poema plástico*, que permitiram reconstruí-lo com exatidão, contando também com informações que proporcionaram os documentos. A pintura mural de Afonso Soto Soria e o mural em relevo de Carlos Mérida não foram encontrados.

Depois de um intenso trabalho de reconhecimento do edifício, foram iniciados os projetos de detalhamento para os elementos que haviam sido eliminados, embora alguns, como a porta principal, a escada e a grade da galeria superior, tenham sido executados a partir de vestígios. A escada de acesso direto para a sala de exposições do pavimento superior recebeu acabamento em pintura de cor preta, e a escada de serviço foi revestida em granitina cinza. O piso do pavimento superior, em toda sua extensão, foi executado em cimento alisado, e as paredes, rebocadas e pintadas de cinza. Foram necessárias adaptações técnicas no edifício para a instalação de equipamento de ar condicionado e de uma cortina de vidro na sala de exposições do pavimento superior, atualmente nominada Daniel Mont.

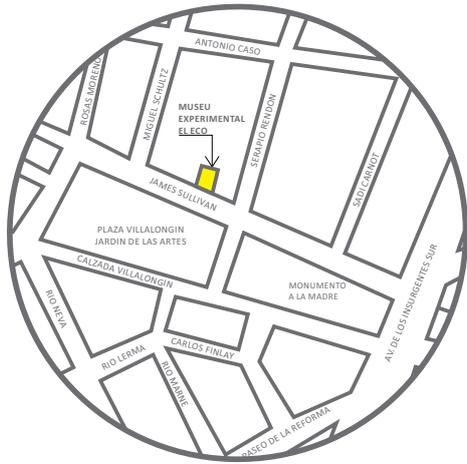
O trabalho foi realizado sob estrito cuidado pela preservação dos materiais originais e se manteve atento ao objetivo de garantir autenticidade ao edifício em sua condição atual. Fica claro que não houve intenção de interferir na arquitetura original, mas de interpretar as informações que a investigação documental e física forneceram, que, segundo Jiménez, foi a parte mais importante do processo. A reinauguração se realizou no mesmo dia da inauguração, após cinquenta e dois anos de intervalo, em 07 de setembro de 2005.



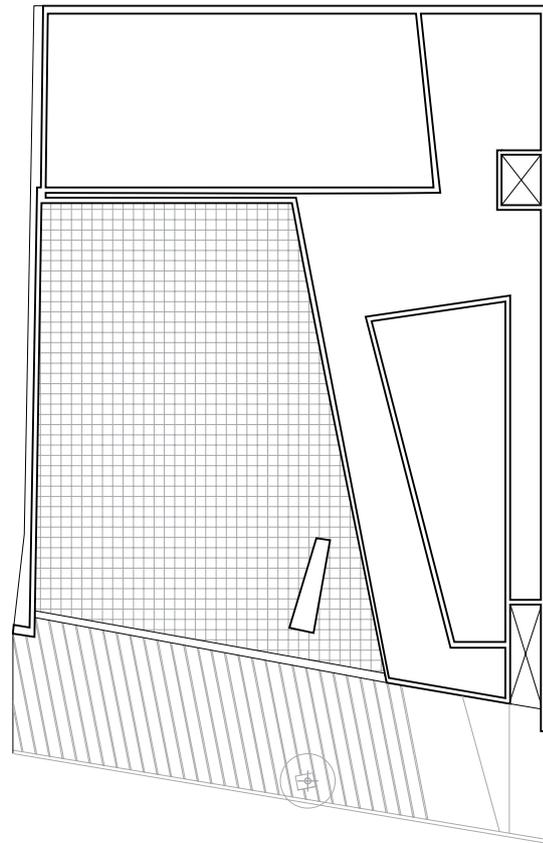
Fig. 79 | Abertura de buracos para identificação do piso original

Fig. 80 | Raspagem das camadas de textura e cor

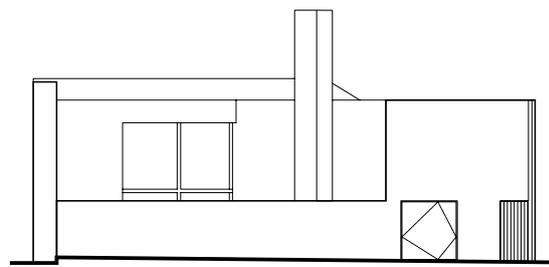
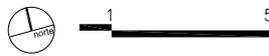
Fig. 81 | Restauração da torre negra



LOCALIZAÇÃO



PLANTA COBERTURA



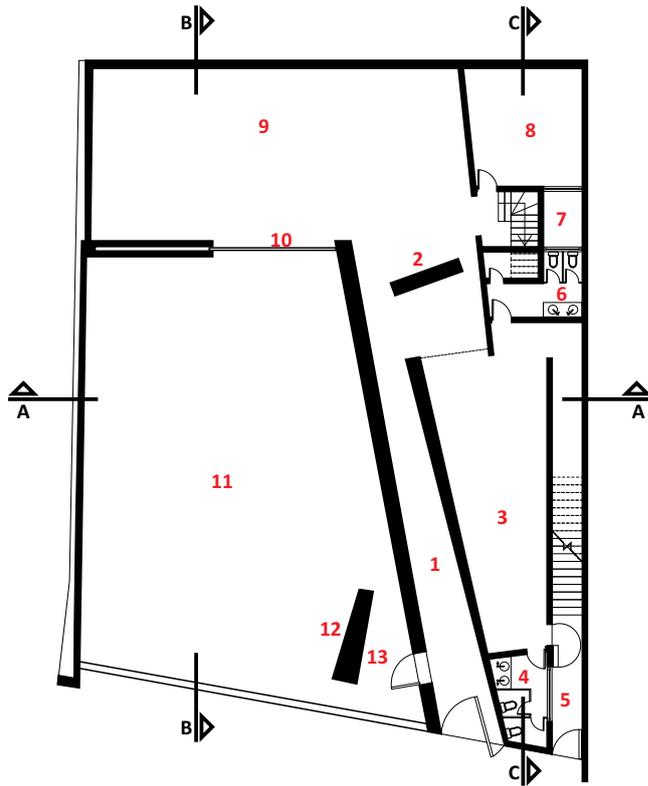
FACHADA



Fig. 82 | Croqui de Localização

Fig. 83 | Planta de Cobertura
(Desenho sobre planta do arquiteto Victor Jiménez)

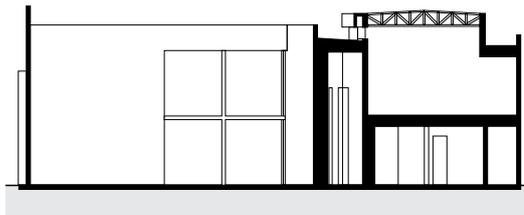
Fig. 84 | Fachada
(Redesenho sobre planta do arquiteto Victor Jiménez)



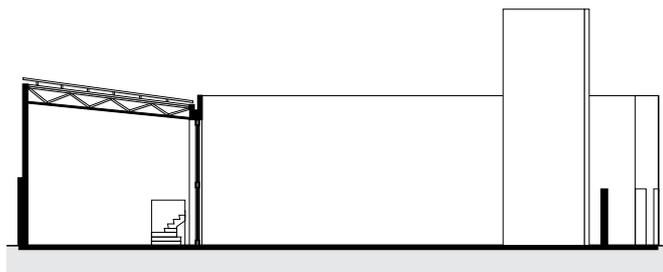
- 1 - CORREDOR PERSPECTIVO
- 2 - TORRE NEGRA
- 3 - SALA MENOR/BAR
- 4 - SANITÁRIO
- 5 - ACESSO SECUNDÁRIO
- 6 - SANITÁRIO
- 7 - POÇO DE LUZ
- 8 - ESCRITÓRIO
- 9 - SALA PRINCIPAL
- 10 - JANELA EM CRUZ
- 11 - GRANDE PÁTIO
- 12 - TORRE AMARELA
- 13 - POEMA PLÁSTICO



PLANTA BAIXA
PAVIMENTO TÉRREO



CORTE AA

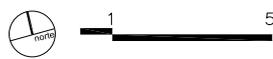
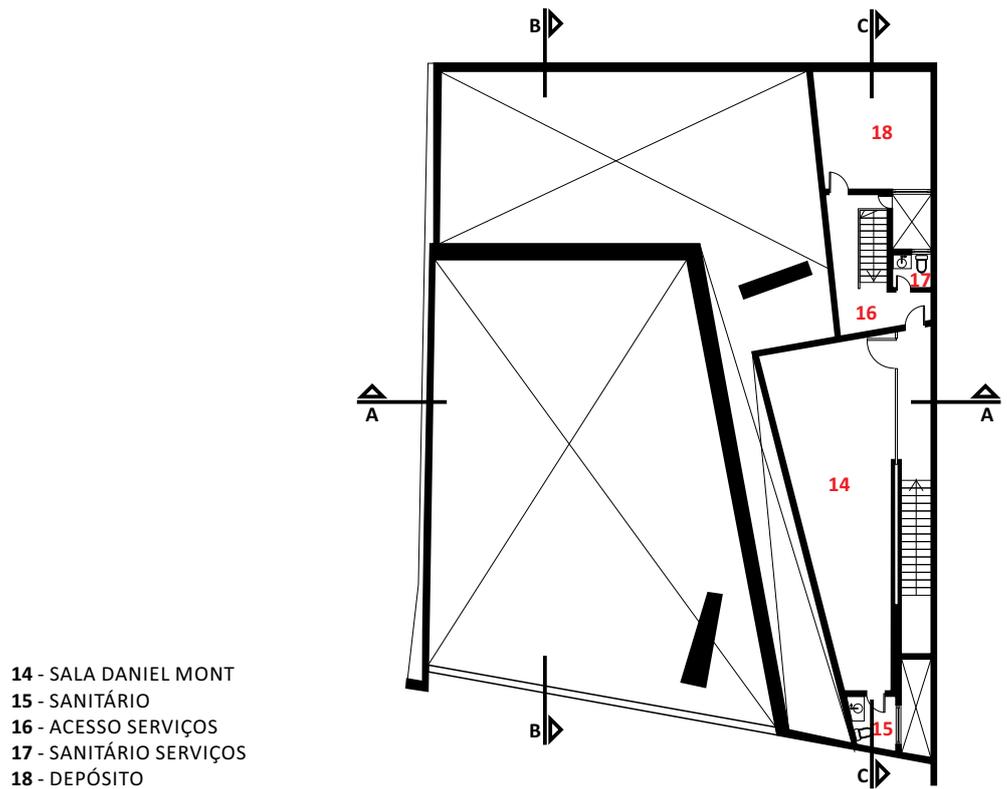


CORTE BB

Fig. 85 | Planta Baixa
(Redesenho sobre planta do arquiteto Victor Jiménez)

Fig. 86 | Corte AA
(Redesenho sobre planta do arquiteto Victor Jiménez)

Fig. 87 | Corte BB
(Desenho sobre planta do arquiteto Victor Jiménez)



PLANTA BAIXA
 PAVIMENTO INTERMEDIÁRIO

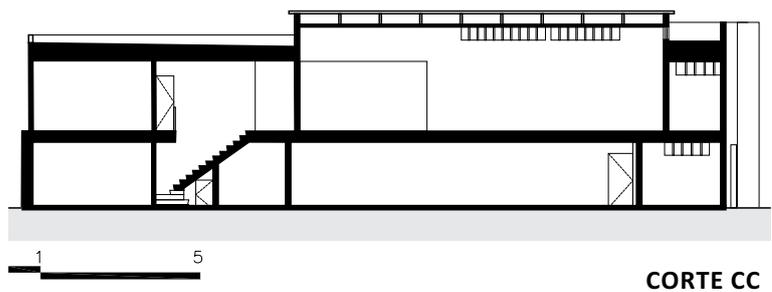


Fig. 88 | Planta Baixa
 Pavimento Intermediário
 (Redesenho sobre planta do arquiteto
 Victor Jiménez)

Fig. 89 | Corte CC
 (Desenho sobre planta do arquiteto
 Victor Jiménez)

Fig. 90 | Restauração do piso de madeira

Fig. 91 | Recinto bar/galeria antes da restauração

Fig. 92 | Ao lado: Recinto bar/galeria após a restauração



Na página ao lado, partir do topo:

Fig. 93 | Obras de restauração da fachada e porta/painel pivotante em chapa metálica

Fig. 94 | Obras de restauração do pátio e esquadria metálica





Acima:

Fig. 95 | Escultura metálica Poema Plástico

Ao lado, a partir do topo:

Fig. 96 | Obras de restauração do pátio e torre amarela



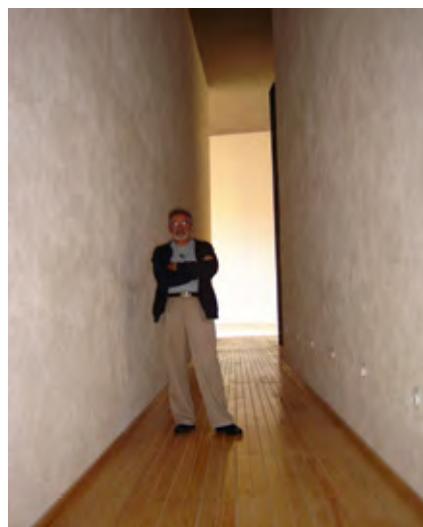
Fig. 97 | Obras de acabamento do pátio: texturas, cores e colocação do piso cerâmico Guanajuato

Abaixo:

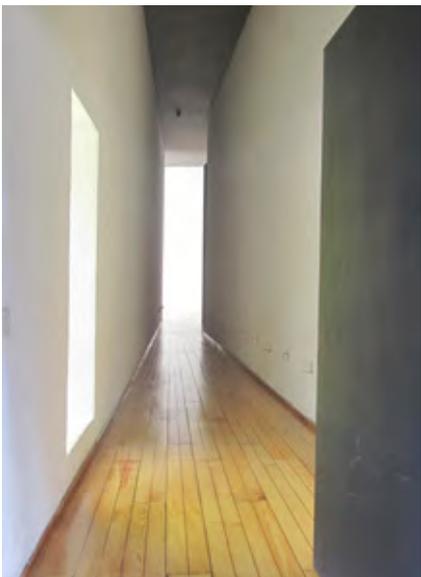
Fig. 98 | Arquiteto Víctor Jiménez no corredor de acesso do museu

Na página ao lado:

Fig. 99 | Vista do pátio a partir do Salão de Exposições







A partir do topo:

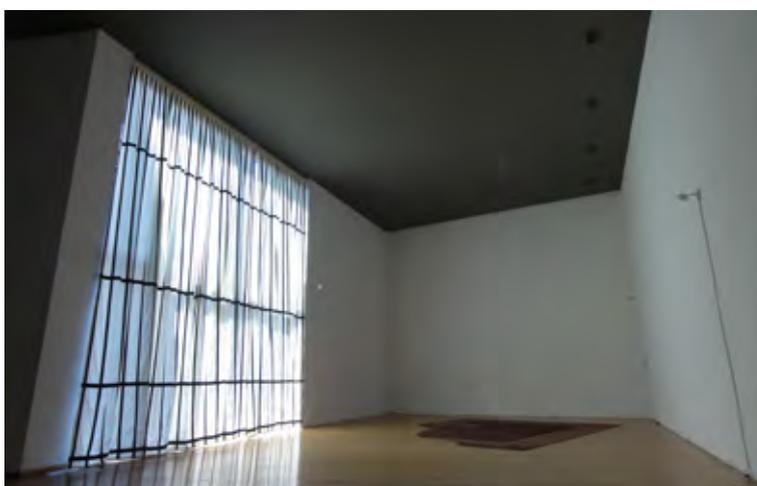
Fig. 100 | Acesso principal

Porta/Painel pivotante

Fig. 101 | Corredor

Fig. 102 | Abertura lateral

Vista para a Torre Amarela/Poema Plástico



A partir do topo:

Fig. 103 | Recinto bar/galeria

Fig. 104 | Salão de exposições -
na ocasião exposição INTEMPERIE,
de Pablo Vargas Lugo

Fig. 105 | Pátio

Na página ao lado:

Fig. 106 | Fachada de *El Eco*



ESPAÇO EXPOSITIVO EXPERIMENTAL

As definições acerca dos novos espaços expositivos tiveram início com o desenvolvimento do processo investigativo desencadeado na arquitetura moderna ao enfrentar um programa novo para conter uma nova arte e também outras áreas relativas à cultura e ao conhecimento. Ao sugerir edifícios como “laboratórios de investigação”⁹⁷, Le Corbusier atribui, ao espaço concebido como museu, um significado que agrega a experimentação oferecida pelo seu programa de atividades à forma projetada, para que tais investigações se abram para a cidade e, assim, seja possível traduzir e possibilitar a integração entre público, edifício e cidade, revisando o conceito de museu como espaço exclusivo para expor coleções.

Cabe aqui ressaltar a definição para o conceito de museu, de acordo com os estatutos adotados pelo ICOM⁹⁸, Conselho Internacional de Museus, que desde 2007 estabelece:

“Um museu é uma organização sem fins lucrativos, instituição permanente a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e de seu ambiente para fins de educação, estudo e diversão. Esta definição é uma referência na comunidade internacional”⁹⁹

A noção atribuída ao museu, como espaço para o colecionismo, também foi interpretada formalmente, sobretudo no século XX. A concepção formal do museu, como um contenedor ou uma “caixa” adotada pela arquitetura moderna, inovou seu conceito, sendo a nova sede para o Museu

97 CORBUSIER, Le. Il Cuore dela città punto d'incontro delle arti. Em: ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J.. Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Il Cuore dela Città: per una vitta più umana dele comunità. Milano: Hoelpi Editore, 1954. p. 50 – Tradução da autora

98 O ICOM, fundado em Paris em 1946, é a organização mundial de museus e de profissionais que atuam em museus e tem como compromisso “promover e proteger o patrimônio natural e cultural, o presente e o futuro, o tangível e o intangível”

99 Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso em: 22/11/2013

de Arte Moderna de Nova Iorque, construído em 1939, com projeto de arquitetos, o primeiro espaço concebido para arte das vanguardas. Montaner indica a evolução das ideias espaciais em quatro modelos: Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, 1939, de planta em forma retílinia que se desdobra; o Museu para uma pequena cidade, de Mies Van der Rohe, em 1942, de composição em planta livre; o Museu Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, em Nova Iorque, 1943-1959, de forma orgânica com percurso helicoidal; e a total dissolução do museu de Marcel Duchamp, “com suas propostas de um minúsculo museu portátil, a *Boite en valise*, 1936-1941, que abriu novos caminhos para as exposições e para os museus.”¹⁰⁰ Os dois modelos contemporâneos iniciais, no entanto, são o Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, e o Museu para uma pequena cidade, de Mies Van der Rohe, sendo observados aspectos compositivos, assim descritos por Montaner:

“[...]as formas de transparência, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural no espaço moderno e universal, a capacidade de crescimento, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e a obra a ser exposta.”¹⁰¹

Ambos os modelos foram progressivamente assimilados e adequados, destituídos do caráter abstrato inicial. Nesses exemplos, Montaner enfatiza a influência de Mies, através da manutenção da tradição tipológica da planta livre como promotora da experiência de tornar a arte acessível sem hierarquia ou condicionantes.

Ao propor o Museu de Crescimento Ilimitado, Le Corbusier adotou, por princípio, resolver o problema da “delicada expressão arquitetônica da arquitetura”¹⁰² de ser direcionada apenas para o interior, ou seja, um museu sem fachada, possível de ser ampliado, adaptando-se a novos usos.

100 MONTANER, op. cit., p. 10

101 MONTANER, op. cit., p. 29

102 CORBUSIER, Le., op. cit., p. 50

Tomando esse princípio como pressuposto, esse tipo de museu poderia tornar-se instrumento indispensável para a interação em grupos, como forma de intercâmbio de experimentações em atividades públicas ou particulares, como um estímulo para pesquisa e troca de conhecimento, assim manifestado por Corbusier:

“[...]em uma palavra pode ser um meio de indicar e enfatizar uma linha de ação. Este gênero de museu em espiral quadrada com seus corolários ‘ao ar livre’ e seus ‘laboratórios de pesquisa’, com a sua engrenagem variável, de demonstração e de experimento que são precisamente as características dos laboratórios de pesquisa. Se o terreno é adequado, o exterior do edifício em si torna-se desfrutável como anfiteatro, palco improvisado, como um estúdio de filmagem, sala de projeção e conferências, como biblioteca, como clube e assim por diante. O interior permite colocar as pessoas em contato com o que há no mundo, seja por meio da exibição (compreender e demonstrar), seja por meio da ação (expressar, formular, inventar, amar).”¹⁰³

Ao aproximarmos a proposta de Le Corbusier ao conceito apresentado por Mathias Goeritz, encontramos um alinhamento inicial de ideias em direção a um conceito comum, a experimentação. O paradigma do museu como instituição, onde se colecionam obras de arte, objetos de valor histórico ou científico, como propósito de pesquisa e exposição pública, foi ampliado ao longo do século XX e evoluiu sob o reflexo dos movimentos das vanguardas artísticas e também pelas consequências do segundo pós-guerra. A revisão do conceito, gerada por essas transformações, se manifestou em novas definições para a arte e para a cultura, constituindo novos espaços expositivos, os quais, observando suas características particulares, estabeleceram conceitos específicos para designá-los.

Para constituir uma associação entre o conceito de “Museu Experimental”, criado por Goeritz, e os espaços expositivos conceitualmente equivalentes, que ao longo do tempo surgiram, foram encontradas duas definições que possivelmente seriam aplicáveis à ideia de Goeritz: o antimuseu

e o centro de interpretação.

Em *Museus para o século XXI*, Montaner descreve *El Eco* como uma arquitetura emocional, um *espaço sensual e polifuncional para todo tipo de atividade artística*¹⁰⁴, e que, sendo um espaço de experimentações, é possível de ser entendido como *antimuseu*, conforme o mesmo descreve:

“Decididamente, os exemplos de antimuseus ou museus não convencionais são múltiplos e seguem nas mais diversas direções. Surgem às margens da cultura oficial, reivindicam novas interpretações da arte e recuperam as memórias esquecidas de grupos sociais distantes do poder. Em muitos casos, não são obras com assinaturas conhecidas, mas experimentações de autores novos, iniciativas promovidas pelos próprios artistas ou ações geradas por colecionadores ou diretores de museus. Quase nunca estão localizadas nos centros representativos das cidades, mas nos bairros e periferias e, muitas vezes, em lugares perdidos na paisagem. Com essa escassa publicidade, não são facilmente acessíveis e consumíveis: requerem sempre a eleição, a vontade e o esforço daqueles que os visitam.”

Greffe, em *La gestione del patrimonio culturale*, apresenta outra descrição, que conduz à aproximação, “ao espaço experimental”, o centro de interpretação:

“Distante dos museus tradicionais, na medida em que em gênero não dispõe de coleções, os centros de interpretação procuram colocar-se à disposição de um público variado, dos processos de comunicação que se referem a todos os suportes concebíveis para transmitir o significado sobre uma temática ou um território e aos valores que lhe são associados. Nesse sentido partem de um ponto de vista muito próximo àqueles dos ecomuseus, mas sem apoiar-se necessariamente sobre objetos ou coleções. Ligada a esta função interpretativa, encontramos aquela de animação: se joga com o contato direto com os visitantes privilegiando uma aquisição de conhecimento personalizada, adaptando-a a qualquer um, do duplo ponto de vista do conteúdo e do ritmo das mensagens. Assim a animação completa a interpretação. Mas contrariamente ao ecomuseu, não se trata necessariamente de fazer grupos de usuários conscientes do valor ou da identidade do seu próprio território. A perspectiva é muito mais ampla e se trata, ao invés, de voltar-se a todos, para fazer conhecer uma

104 MONTANER, op cit., p. 128

habilidade, uma produção, um grupo, uma atividade, uma paisagem, etc.”¹⁰⁵

Ainda podemos incluir, nesse sentido, a denominação “*ecomuseu*”, encontrada nas obras de Montaner e Greffe, bem como na de José Amado Mendes em Estudos do Patrimônio: Museus e Educação, apontando a simultaneidade de possibilidades desenvolvidas pelos *ecomuseus* como um laboratório, uma escola, um centro cultural ou um polo de desenvolvimento. Segundo Mendes, trata-se “de uma expressão do tempo e de uma interpretação do espaço”¹⁰⁶, cuja principal vocação é promover atividades de educação relativa ao ambiente, à apresentação e à valorização de bens naturais e culturais, representativos de um meio e de seus modos de vida.

Encontramos, no artigo de Mercedes Auteri, *La última revolución mexicana empieza en el museo. La función social y educativa del arte en los museos universitarios de la UNAM en la Ciudad de México*, a expressão *ecomuseu* como a evolução do termo “museu integral”, indicando uma estreita relação entre o museu e o território. No mesmo artigo, Auteri cita a conferência realizada em Santiago, Chile, em 1972, como um evento que contribuiu muito para a participação dos profissionais dos museus a favor de uma integração maior na vida social da população. Na ocasião, foi realizada uma mesa redonda, interdisciplinar, coordenada pelo museógrafo mexicano Mario Vázquez Ruvalcaba, onde especialistas e cidadãos comuns discutiram a importância do museu “como um lugar de solidariedade para as aspirações de desenvolvimento social da América Latina.”¹⁰⁷

A evolução dos museus construídos a partir dos anos 70, os chamados “Novos Museus”, com base nos princípios de projetos de museus surgidos no modernismo, observou também

105 GREFFE, Xavier. *La gestione del patrimonio culturale*. Milano: Franco Angeli, c2003. p.43 – Tradução da autora

106 MENDES, op. cit., p. 67

107 AUTERI, Mercedes. *La última revolución mexicana empieza en el museo. La función social y educativa del arte en los museos universitarios de la UNAM en la Ciudad de México*. p. 5 Disponível em: https://www.academia.edu/2552382/La_ultima_revolucion_mexicana_empieza_en_el_museo Acesso em: Novembro, 2013 – Tradução da autora

a preocupação das relações entre o espectador e a produção artística no espaço construído. Outra característica desse período é a que diz respeito à reciclagem de edifícios históricos, que, em alguns casos, exigiu a construção de edifícios anexos para dar suporte ao existente, como fator de valorização da arquitetura e dos centros históricos.

“Esse sentimento dos ecos, das ressonâncias, das consonâncias é tão bem percebido por alguns, que se viu, em seguida à revolta e à revolução cubistas, estatuários criarem a “escultura vazada” porque eles discerniram que esta se incorporava mais multiplamente ainda ao local, a toda paisagem, a todo o recinto. Esses lugares matemáticos são a própria integral da arquitetura dos novos tempos, cuja lei essencial é a do ser dos organismos palpantes, exatos, eficazes, simples, harmoniosos, de eflúvios longínquos, de ondas irradiantes. Adivinha-se muito bem que a aventura dessa estatuária é inédita ainda e que dela surgirá o novo.”¹⁰⁸

108 CORBUSIER, Le. A arquitetura e as belas artes. Em: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Nº19/1984. p.64

RESSONÂNCIA

O ANEXO PARA O MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*

A restauração de *El Eco*, levando em conta a reabilitação física e conceitual do edifício, implicou na condição de manter sua integridade preservada - o que significa que o edifício não poderia ser adaptado para acomodar a infraestrutura indispensável para seu pleno funcionamento. Tendo em vista a necessidade de espaço para acomodar atividades como, por exemplo, salas específicas para direção, acervo e serviços, o Departamento de Projetos Especiais da UNAM comprou o terreno contíguo ao museu e, em 2006, convocou um concurso para a construção de um edifício anexo.

As características arquitetônicas da preexistência foram um dos fatores que estabeleceram as premissas do concurso para as propostas de projeto para o anexo de *El Eco*. A condição principal estabelecia que o edifício existente fosse respeitado em sua situação original, sendo proibidas perfurações no pátio, nas paredes e no teto. A adaptabilidade do novo programa deveria ser compatível ao espaço dado em relação ao espaço existente ocupado pelo museu. Dessa forma, o projeto deveria observar a condição de contemporaneidade ao afirmar-se em relação ao museu.

Participaram do concurso 12 escritórios, sendo um dos critérios de inscrição a idade dos participantes, que não poderia ser inferior a 40 anos - mesma idade de Goeritz tinha quando concebeu *El Eco*. A proposta vencedora do concurso foi apresentada pela parceria entre os escritórios LAR+FRENTE, dos arquitetos Fernando Romero e Juan Pablo Maza. O corpo de jurados foi composto pelo Diretor do Departamento de Difusão Cultural da UNAM, Gerardo Estrada, pelo Diretor da Faculdade de Arquitetura da UNAM, pelo arquiteto Felipe Leal e pelos arquitetos Jorge Gamboa e Bernardo Gómez Pimienta.

A proposta consistiu em um projeto racional, sendo

observado um cuidadoso exercício de integração com a construção original. No depoimento do arquiteto Juan Pablo Maza, concedido à autora em fevereiro de 2012, na Cidade do México, foram explicadas as premissas de suas decisões para o projeto:

“Para começar, procuramos analisar a essência de *El Eco* - examinar, investigar. Procuramos entender, observar o presente - há gente que procura entender o passado, e para nós *El Eco* já estava recuperado, e a resposta teria que ver com o que havia: um edifício que não fosse caro, não usar tecnologia ou sistemas sofisticados que requeressem mão de obra especializada. Pensamos em um edifício que qualquer um pudesse construir, também porque não sabíamos quem iria construir. Isso nos leva à decisão dos materiais e que, coincidentemente, nos leva à situação de *El Eco*, o que ia bem com o que existia e outra, porque é o sistema construtivo mais adequado com a situação atual, que é austera, ao final tem mais a ver com a forma, o volume e com o manejo da luz, e não com materiais, tecnologias.”¹⁰⁹

O edifício foi construído em um terreno retangular ao lado esquerdo de *El Eco*, com um pátio aberto na orientação Sul-Leste. O anexo se integra ao museu explorando as condicionantes existentes, e, a partir delas, o projeto se define. A



Fig. 107 | Diagramas de projeto para o anexo

implantação foi determinada pelo rebatimento da implantação, como observamos no “princípio do segundo homem”¹¹⁰ onde, a partir de uma preexistência, a criação de um novo edifício, nos mesmos parâmetros, será levada adiante ou não. Neste caso, além de ser levada adiante, a preexistência conduziu os arquitetos para as decisões de partido do projeto que foram orientadas pela observação do projeto original do museu.

Através da manobra de separar o muro da divisa, observando o edifício existente, os arquitetos interpretaram a estratégia compositiva de Goeritz de explorar elementos como planos e torres. A estratégia de separar os edifícios faz o muro converter-se em plano. Esta ação engrandeceu os elementos existentes, transformando o muro em um elemento arquitetônico dentro do jogo de volumes, gerando, assim, uma condição de esquina na metade da quadra.

A geometria foi explorada para gerar continuidade, ‘o eco’, com o objetivo de mimetizar o edifício novo e, de alguma maneira, ocultá-lo, resultando, volumetricamente, em um rebatimento do que Goeritz buscava em planta, fazendo com que a geometria do edifício, desde a fachada, fossem integrada ao contexto.



Fig. 108 | Maquete do conjunto

O edifício de dois pavimentos se organiza entre dois pátios trapezoidais, onde o principal abre-se para a rua, gerando o acesso. Um dos principais espaços de *El Eco* é o pátio, e, nesse caso, decidiu-se por um pátio de serviço que permite uma conexão direta com a rua. À polaridade do pátio fechado do museu, se contrapõe um pátio aberto ao nível da calçada.

A forma não-ortogonal do pátio conduziu a uma fachada também não-ortogonal para o anexo. Suas paredes, que começam totalmente a prumo, têm sua inclinação intensificada pela diminuição gradual de suas espessuras. A decisão de construir com paredes portantes possibilitou tirar partido da espessura das mesmas e, assim, provocar a inclinação. O edifício se incorpora também pela cor e pela continuidade do muro baixo, convertido em uma grade, que reinterpreta a de *Jardines del Pedregal de San Angel*.¹¹¹

O anexo tem uma área construída correspondente a 329m². No pavimento de acesso, estão uma sala de usos múltiplos, uma 'sala de trânsito', uma área de registro-controle, um atelier, uma sala de museografia e o pátio secundário - este último localiza-se na parte posterior do prédio, reservando um ambiente mais íntimo ao edifício. No pavimento superior, encontram-se os escritórios para a direção e curadores, uma área para secretárias, copa e banheiro de serviço.

A estrutura do edifício é de paredes portantes em alvenaria de tijolos. Internamente, os espaços do pavimento de acesso têm piso de cimento alisado e as paredes são pintadas de branco. As paredes do pátio interno foram revestidas com placas de alumínio onduladas. As esquadrias são em alumínio. A escada de acesso ao pavimento superior foi revestida com material vinílico preto e uma das paredes laterais foi pintada de vermelho. O pavimento superior tem piso vinílico branco e paredes brancas.

Os arquitetos Romero e Maza consideram que sua proposta dignifica *El Eco*, porque, ao invés de fazer um edifício contíguo ao original, concebeu-se uma proposta que

111 Depoimento do arquiteto Juan Pablo Maza

lhe outorga, pela primeira vez, “uma posição de esquina”¹¹² ao liberar o muro do pátio do museu, permitindo, assim, criar um pátio de multiusos para o acesso ao anexo. Sobre o resultado do concurso e a obra construída, Maza declarou:

“Quando eu vejo de fora é uma coisa muito exata. Eu sempre digo ‘parece que sempre esteve aí’, por isso ganhamos, por isso foi o resultado do concurso. Então, quando me pergunto, ou perguntam, por que ganhamos, eu imediatamente respondo: ‘Por isso!’ É como, evidente, se está bem, de repente te atinas à proposta, se vai ganhar ou não, que o te dás conta que esta é uma boa proposta, parece que já existia.”¹¹³

A proposta original ainda previa a projeção de uma imagem de Goeritz sobre a fachada exterior do anexo, de onde o artista olharia para *El Eco*; no entanto, essa ideia não foi realizada. Podemos identificar aqui uma referência à ideia de Le Corbusier, que propunha a utilização das fachadas do Museu do Crescimento Ilimitado como superfícies para projeções de filmes e como cenários giratórios que se abrem integrando interior e exterior¹¹⁴. O anexo foi inaugurado em agosto de 2007.

125

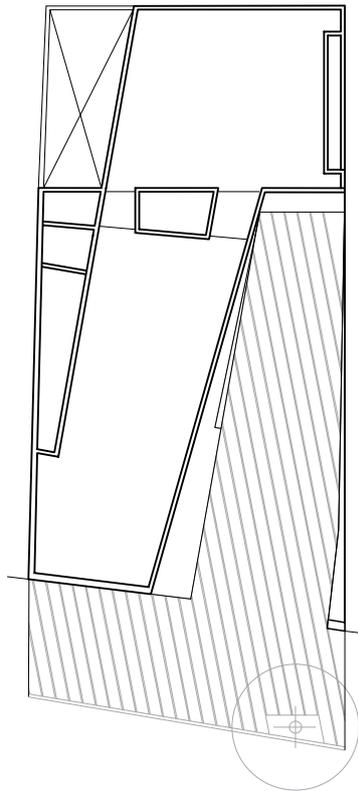


Fig. 109 | Imagem noturna da maquete com a proposta de projeção na fachada

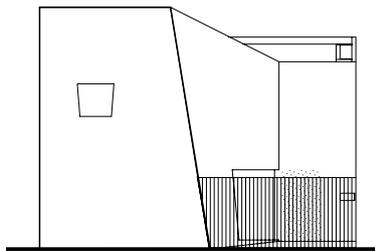
112 Expressão utilizada repetidas vezes por Maza em seu depoimento, descreve um ponto crucial na decisão do projeto.

113 Depoimento do arquiteto Juan Pablo Maza

114 CORBUSIER, Le., op. cit., p. 51



PLANTA DE COBERTURA



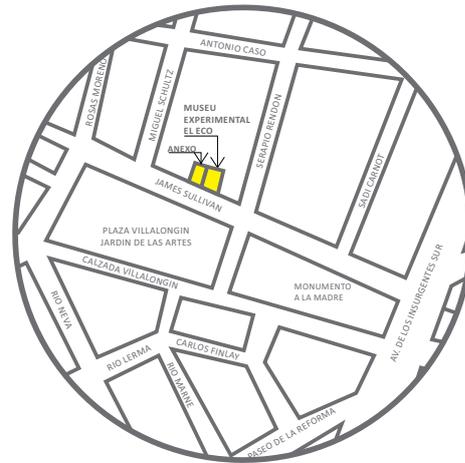
FACHADA FRONTAL



Fig. 110 | Croqui de Localização

Fig. 111 | Planta de Cobertura do anexo
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)

Fig. 112 | Fachada do anexo
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)



LOCALIZAÇÃO

Nome do projeto: Anexo ao Museu Experimental “*El Eco*”

Tipo de projeto: Obra Pública Cultural

Localização: Sullivan # 49, Colonia San Rafael, México D.F.

Área de superfície construída = 329 m²

Cliente: Projetos Especiais UNAM

Ano de construção: 2007

Créditos:

Projeto Arquitetônico:

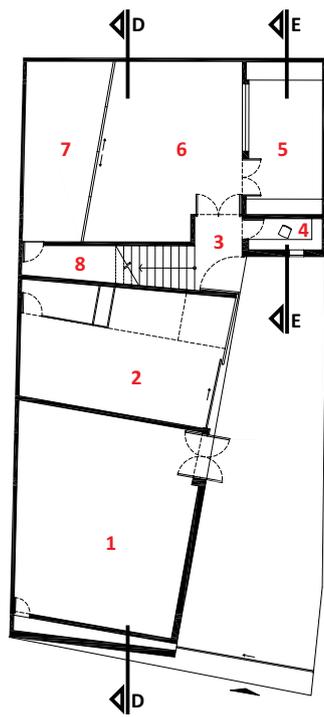
LAR + FRENTE arquitetura

Desenho Arquitetônico:

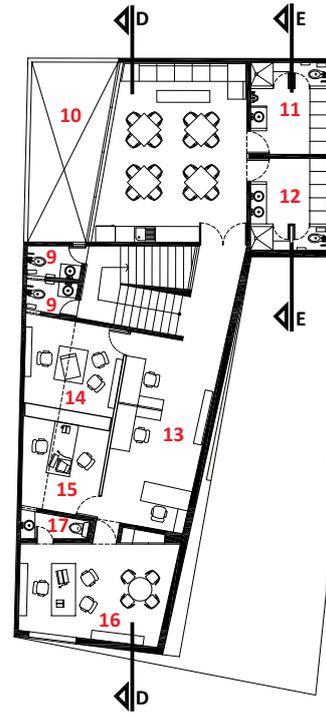
Fernando Romero + Juan Pablo Maza

Colaboradores:

Gonzalo Elizarraras, David Ortega, Estefanía Hoth, Karla Aragón, Miriam Gutierrez, Mariel de la Torre, Dolores Robles, Eduardo Sosa, Luis Fuentes, Luis Flores, Gerardo Galicia, Ana Medina, Abril Tovar, Diego Jasso, Santiago Trejo, Edgar Rodríguez, Omar Félix, Susana Hernández.



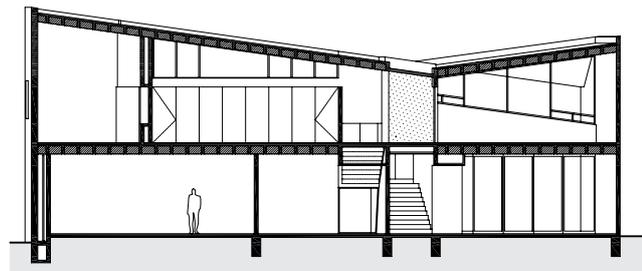
PAVIMENTO DE ACESSO



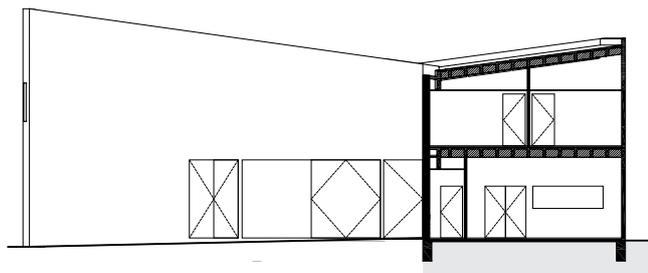
PRIMEIRO PAVIMENTO



- 1 - SALA DE USOS MÚLTIPLOS
- 2 - DEPÓSITO
- 3 - HALL
- 4 - SALA CONTROLE
- 5 - DEPÓSITO ATELIER MUSEOGRAFIA
- 6 - ATELIER DE MUSEOGRAFIA
- 7 - POÇO DE LUZ
- 8 - DEPÓSITO
- 9 - SANITÁRIOS
- 10 - REFEITÓRIO
- 11 - VESTIÁRIO MASCULINO
- 12 - VESTIÁRIO FEMININO
- 13 - RECEPÇÃO
- 14 - ESCRITÓRIO
- 15 - ESCRITÓRIO
- 16 - DIREÇÃO
- 17 - SANITÁRIO

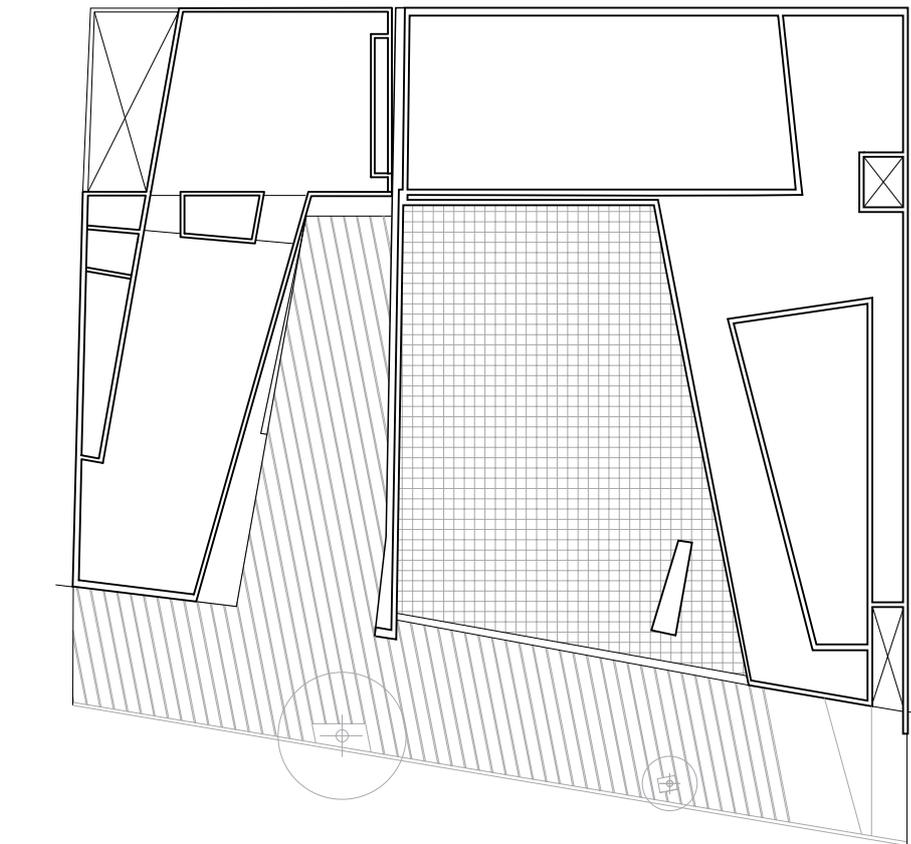


CORTE DD

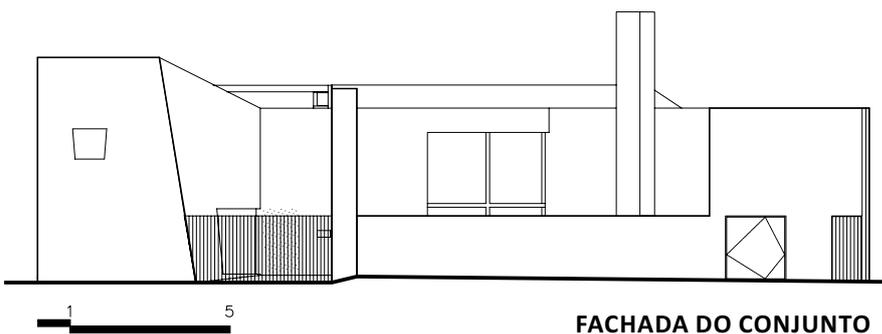


CORTE EE

- Fig. 113 | Planta Baixa
Pavimento de Acesso
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)
- Fig. 114 | Planta Baixa
Primeiro Pavimento
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)
- Fig. 115 | Corte DD
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)
- Fig. 116 | Corte EE
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)



PLANTA DO CONJUNTO



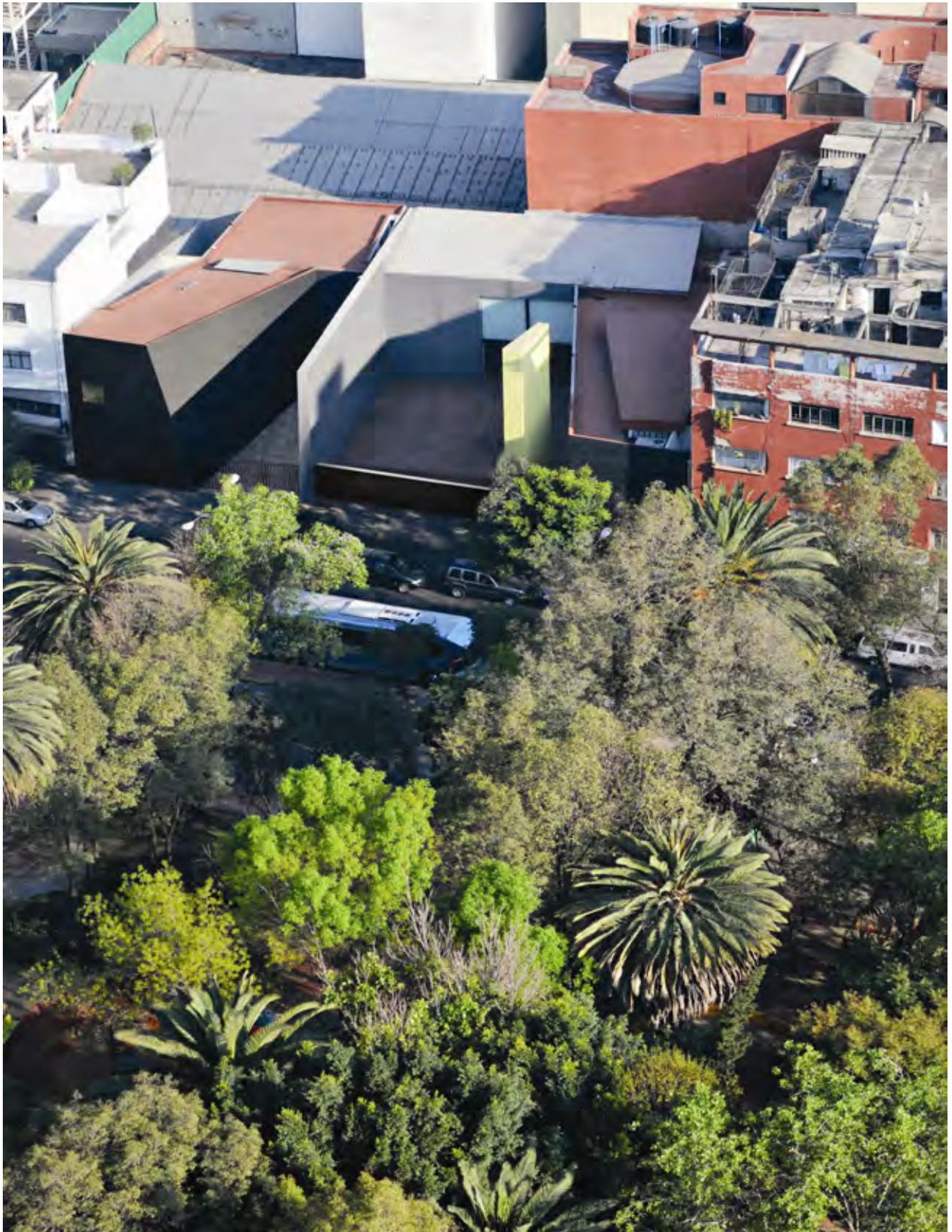
FACHADA DO CONJUNTO

Fig. 117 | Planta Baixa do conjunto
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)

Fig. 118 | Fachada do conjunto
(Redesenho sobre material cedido pelo arquiteto Juan Pablo Maza)

Na página ao lado:

Fig. 119 | Imagem aérea do conjunto





130



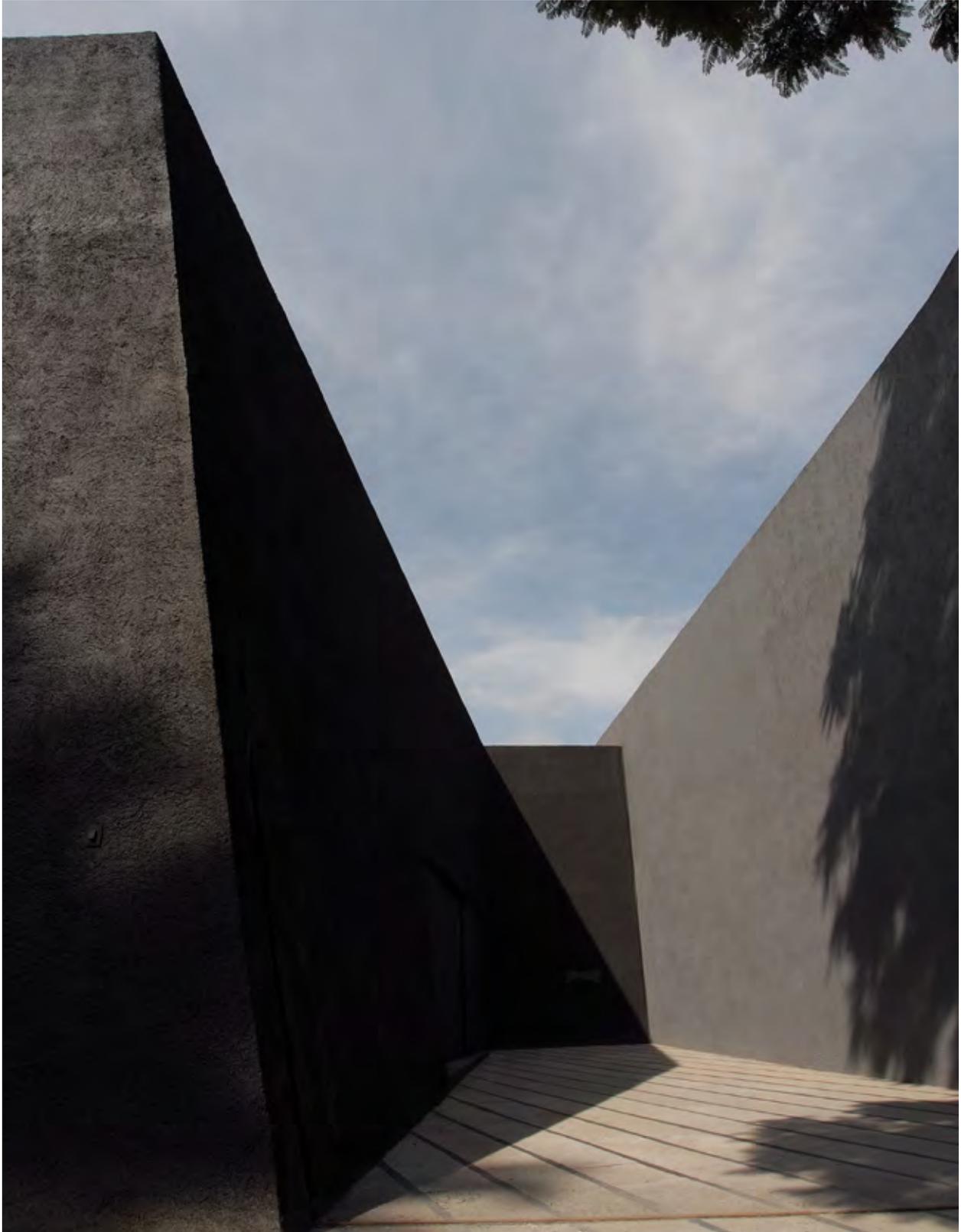
A partir do topo:

Fig. 120 | Vista do anexo e muro do museu

Fig. 121 | Porta de acesso para a sala de usos múltiplos

Na página ao lado:

Fig. 122 | Vista frontal do anexo



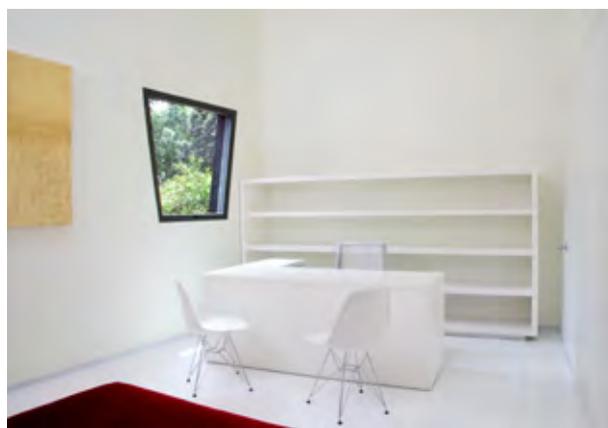
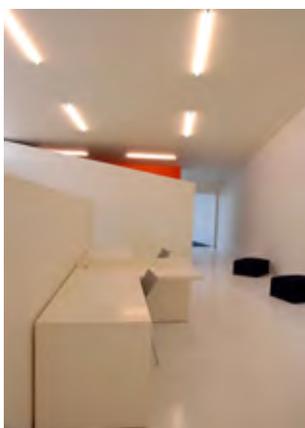


132





133



A partir do topo:

Fig. 125 | Vista do poço de luz no pavimento de acesso

Fig. 126 | Vista a partir do poço de luz

Fig. 127 | Vista da recepção

Fig. 128 | Vista da recepção para a sala da direção

Fig. 129 | Sala da direção

Na página ao lado:

Fig. 123 | Vista do muro do museu e do portão do anexo

Fig. 124 | Edifício do anexo

“A obra de arquitetura não pode ser considerada como um fato único e isolado, singular e irrepitível, uma vez que sabemos quanto está condicionada pelo mundo ao redor e por sua história. Sua vida se propaga e se faz presente em outras obras em virtude da condição específica da arquitetura, ao implicar em uma cadeia de eventos solidários aos quais descreve a mesma estrutura formal.”¹¹⁵

115 MONEO, Rafael. De la tipología. Colección Summarios, nº 79, julho/1984. - Tradução da autora

PROPAGAÇÃO

O PROJETO PABELLÓN ECO

A restauração do edifício e a construção do anexo habilitaram atividades culturais com enfoque na ideia original concebida para o edifício, com o objetivo de promover experiências significativas na concepção de processos artísticos, com ênfase nas práticas em torno da reflexão espacial, mantendo vigente a proposta sobre o espaço experimental. Essas atividades abrangem também a pesquisa, a documentação, a preservação e a difusão do legado multidisciplinar de Mathias Goeritz, gerando uma memória institucional que amplia a possibilidade de traçar outras linhas de investigação de interesse entre presente e futuro. Conforme explica a atual diretora do museu, Paola Santoscoy, o museu realiza projetos anuais com programas distintos como residências artísticas, patrocínio para artistas e curadores, *Archivo vivo* e também os concursos *Pabellón Eco* e *Barra Eco*. Através destes programas, *El Eco* promove o diálogo entre o público e a comunidade, sobre os quais Santoscoy expõe:

“O programa atual do museu se distingue pelo desenvolvimento de uma metodologia que parte do uso do espaço – da escultura habitável de Mathias Goeritz – ativando cada parte desse museu com projetos expositivos que envolvem a produção da obra e com um programa pedagógico que busca potencializar as possibilidades de reflexão e compromisso com o público. Do mesmo modo, penso orientar o olhar para o sul do continente e até o sul global para explorar desde este lugar o legado modernista nestes contextos traçando circuitos de fluxo que nos são os hegemônicos.”¹¹⁶

Entre os projetos desenvolvidos, destaca-se o *Pabellón Eco*, que busca envolver jovens arquitetos e estimular novas criações, explorando intervenções a partir da arquitetura no pátio central do museu. A partir de 2010, em colaboração com a revista *TOMO, arte, arquitectura y diseño*, foi realizada a

116 Material disponibilizado por Paola Santoscoy.

convocatória para o projeto *Pabellón Eco*, conforme a divulgação apresentada:

“Com o *Pabellón Eco*, o museu está buscando ampliar a programação de encontros artísticos com a construção de um espaço temporário multidisciplinar. A concepção do projeto é um lugar que existirá durante quatro meses e servirá como espaço para as apresentações de atividades múltiplas. Se busca uma intervenção que tenha um diálogo dinâmico com o edifício original. O pátio se converterá em um espaço com um ambiente expansível e retrátil, que poderá acolher desde um público pequeno até ao redor de 300 pessoas.”¹¹⁷

A convocação para participar da seleção é realizada através de convite para cinco escritórios de arquitetura, que são selecionados entre as sugestões de arquitetos reconhecidos, de editores, de curadores e de diretores de escolas de arquitetura. Os critérios para o convite observam a experiência em intervenções efêmeras, capacidade de resolver um projeto com baixo orçamento e uma linguagem propositivo/experimental, entre outros aspectos.

A primeira edição do *Pabellón Eco* selecionou a proposta de Frida Escobedo que utilizou blocos de concreto como proposta para a construção de uma ponte simbólica entre a arquitetura e a poesia concreta. Cada bloco pode ser lido como como um texto aberto, segundo a máxima do poeta concreto brasileiro Ferreira Gullar: “máxima expressão, mínimo de palavras”. A partir da ressonância entre ambas as linguagens, o pavilhão contempla uma trama construtiva poética e utilitária, com um potencial expressivo que, ao envolver aos visitantes, pretende gerar outros significados.

O projeto selecionado em 2011 foi proposto pelo escritório MMX que tomou como base a sequência espacial e o percurso do museu para replicá-la e estendê-la no pátio, gerando, neste espaço fechado, um ambiente misterioso e lúdico. A intervenção foi formada por cordas de fibras naturais que recobrem o lugar e que geram ou demarcam diferentes espaços para ajustar-se aos distintos programas do museu. As cordas se

117 Material disponibilizado por Paola Santoscoy.

configuram como tramas ou planos semitransparentes que, ao se intersectar, oferecem contenções visuais a partir de vértices, de eixos e de pontos de fuga. Além de criar interessantes efeitos de luz e sombra, estas formas remetem à *Serpiente*, escultura de Mathias Goeritz, no momento da inauguração do museu, em 1953. A geometria da instalação oferece um jogo visual similar ao explorado na arte cinética dos anos 60, com muito potencial expressivo e que depende do movimento e do ponto de vista dos visitantes em relação à obra.

Em 2012, o projeto de Luis Aldrete provocou o deslocamento do muro da fachada para dentro do pátio do museu. Esta operação espacial constrói, com espelhos, um reflexo da imagem externa dentro do lugar, causando um ponto de tensão formal paralelo ao espectador, que se encontra frente à estranheza de uma experiência repetida, porém modificada, oposta. Este projeto dá à torre amarela um espaço próprio, separando-a do pátio.

No ano de 2013, a intervenção criada pelo Estúdio Macías-Peredo resultou na inclinação do piso do pátio, elevando a parte posterior. Tal manobra transforma a experiência do museu de forma sutil sem perder uma forte postura experimental e reflexiva. A partir do exterior, a fachada se converte sobre um muro limítrofe onde as atividades do pátio se entreveem de maneira sugestiva, ao transformar o pátio em uma praça que estabelece uma relação com o exterior.

Para a edição de 2014, o júri não selecionou nenhum dos projetos apresentados por considerar que as propostas não atendiam ao edital, pois não aportavam a uma conversação espacial com relação ao edifício e às possibilidades programáticas do concurso.

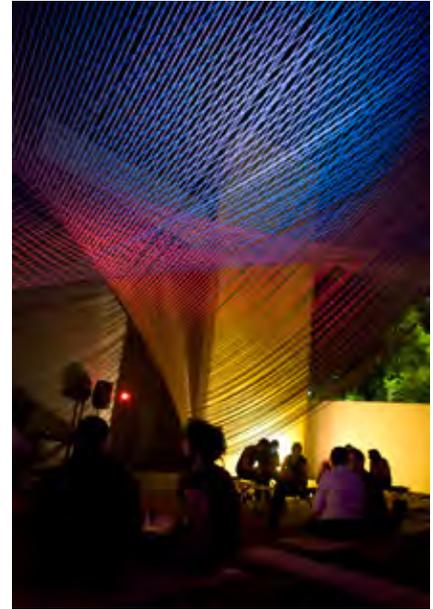
O projeto *Pabellón Eco*, busca aproximações entre a arte e a arquitetura através de intervenções artísticas de forma a apreender o espaço como uma obra em si mesma, com a possibilidade de habitá-la e compreendê-la. Nesse sentido, a arquitetura direciona o desenvolvimento das obras a serem apresentadas, gerando uma dissolução das fronteiras da obra artística. Ao reunir dança, música, teatro, projeções de áudio

e vídeo, não só mantém a proposta que Goeritz intencionou desde o início, mas, também, propaga seu ideal de integração da arquitetura e da arte contemporânea.



2010 | Projeto selecionado:
Frida Escobedo





2011 | Projeto selecionado:
Escritório MMX
(Jorge Arvizu, Ignacio Del Rio,
Emmanuel Ramírez e Diego Ricalde)





2013 | Projeto selecionado:
Estúdio Macías-Peredo



IV . CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A ARQUITETURA é um fato de arte, um fenômeno de emoção, fora das questões de construção, além delas. A construção É PARA SUSTENTAR; a arquitetura É PARA EMOCIONAR. A emoção arquitetural, existe quando a obra soa em você ao diapasão do universo cujas leis sofremos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em “relações”, é “pura criação do espírito”.¹¹⁸

O Museu Experimental El Eco e o *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* foram os instrumentos operados por Mathias Goeritz para alavancar o diálogo entre a arte e a arquitetura praticadas no México neste período. Ao propor que arte e arquitetura sejam integradas, Goeritz tem em *El Eco* a resposta para seu próprio questionamento como um trabalho em si.

A singularidade do espaço que Goeritz criou, exposta inicialmente no desenho ideográfico de *El Eco*, está marcada pela relação que a construção estabelece com o homem em movimento através da arquitetura de um espaço que é sentido quando se está, de fato, a percorrê-lo. A disposição dos objetos e das figuras humanas na perspectiva remetem à ideia da escala do edifício, mas também implicam seu trânsito por ele. Aproximar esse desenho ao edifício construído deixa claro que *El Eco* demanda um percurso - a experiência da visita ao espaço não poderia estar mais próxima ao que está ali explícito. O desenho se fez efetivo, não apenas para entender o sentido do projeto, mas para compreendê-lo conceitualmente: Goeritz não utiliza a representação de fachadas ou uma perspectiva, mas sim um desenho que conceitualiza, representa e aponta um percurso múltiplo.

Ao conjugar espaço e movimento, Goeritz buscou despertar emoções por meio da experiência de um ambiente dinâmico e expressivo em termos de convivência objeto-homem. A percepção complementar do espaço de forma tanto sensível quanto visual ocorre através de variáveis de iluminação e, até mesmo, das variações induzidas pelos pisos, pelas paredes e pelos tetos que levam o corpo a passar por mudanças involuntárias de postura e modo de andar.

Mas isso não significa uma novidade: no início do século XX, Le Corbusier referia-se à *promenade architecturale*, ou, o 'passeio arquitetural', no qual o espectador desvenda a arquitetura ao percorrê-la através de um conjunto de propriedades materiais, elaborado com o propósito de realizar a ideia de variação do percurso. A experiência pelo objeto arquitetônico é conduzida em diferentes situações e pontos de vista, alternando

continuamente a relação entre objeto e espectador. A valorização do percurso como estratégia conceitual transforma a experiência e se faz importante na apreensão da forma estática, fazendo efetiva a relação entre espaço e tempo. No passeio arquitetural, o corpo desvenda o espaço, mas também altera as qualidades do próprio espaço quando nele se movimenta. O corpo não é mais apenas o elemento que descobre a arquitetura, nem tampouco referência para a construção da edificação: o corpo, com seu movimento, passa efetivamente a constituir a arquitetura.

O movimento, como qualidade que ativa o espaço, não é privilégio exclusivo do espectador: o espaço de *El Eco* afeta quem o percorre em uma experiência criativa. Ao propor o movimento como elemento constitutivo da experiência, o espectador é conduzido a habitar o espaço para fazê-lo tangível e comovedor.¹¹⁹

Observando as proposições de projetos para os museus nas primeiras décadas do século XX, vê-se o reflexo da arquitetura moderna no processo investigador e evolutivo que incidiu na transformação radical desses edifícios, tanto nos aspectos formais e funcionais como nos programáticos. Podemos identificar em *El Eco* alguns desses aspectos; no entanto, ele se distingue por ser um museu sem acervo e que autoriza a conversão dos espaços para atividades artísticas múltiplas, concebido através de um esquema de planos compositivos geradores de circulações e recintos. Esta característica possibilitou que várias adaptações de uso fossem realizadas no edifício quando as atividades artísticas foram suspensas. Ao analisar a intervenção que o transformou em teatro, o princípio de flexibilidade transcendeu o projeto original, sendo ele facilmente adequado, sem maiores interferências no sistema construtivo original - o que confirma a adaptabilidade do espaço ao ser posteriormente restaurado e reconvertido em museu.

Proteger as obras modernas implica na assimilação do significado paradigmático contido no projeto original e na habilidade de reconhecer nos edifícios o que concerne e pertence ao espírito da época, em relação aos novos elementos

119 CARRIAZO, op.cit., p. 100

formais e espaciais próprios da recuperação. A restauração de *El Eco* reforça a importância relativa à análise, à preservação e à restauração de obras modernas em conjunto com a reflexão sobre patrimônio, colaborando como um exemplo aos desafios relativos a este processo. Não obstante, todos os esforços para a recuperação dessa arquitetura denotam o valor deste projeto para o patrimônio da arquitetura moderna mexicana.

A partir do edifício restaurado, a construção do anexo para *El Eco* não serviu somente para resguardar sua integridade, mas também para acomodar as novas instalações, o que implicou em soluções que respondessem a anseios e a sensibilidades contemporâneas. As decisões de partido para a integração do edifício anexo foram guiadas pela observação da preexistência. A conversão do muro em plano, separando os edifícios, possibilitou um rebatimento da implantação original sem, no entanto, configurar uma cópia; ao contrário, o edifício se insere e completa o conjunto de forma original e em consonância com sua condição contemporânea.

Cabe ressaltar que todo o processo de restauração e construção do anexo para o museu foi conduzido pela UNAM, que representa um importante papel junto ao desenvolvimento dos museus universitários de arte contemporânea no México, dentre eles o Museu Experimental *El Eco*. Explorando aspectos relativos à educação, à investigação, à formação e ao desenvolvimento da cultura local, a instituição estabelece um compromisso com o desenvolvimento sociocultural da comunidade. Neste caso, além de preservar o conceito original estabelecido para as atividades de *El Eco*, a UNAM promoveu a ampliação das possibilidades de uso do edifício.

Ao nominar “*El Eco*”, Goeritz talvez não imaginasse que outros significados contidos nessa palavra fariam sentido. Ao atravessar o intervalo de tempo de 52 anos, sua ideia mostrou força para ressoar na ampliação do edifício, e seu legado é propagado pelos programas educacionais e artísticos do museu. Em um campo flexível entre arte, arquitetura, pensamento e sociedade, considerando o legado da obra de Mathias Goeritz, no âmbito da experimentação na arquitetura,

uma das colaborações é, sem dúvida, a contribuição entre a modernidade e a cultura contemporânea, tendo em vista que a arte não deve ser distração estética, mas gestora de humanidade, na medida que possa ser veículo de expressão abordado por toda a sociedade.¹²⁰ Dessa forma, a pesquisa busca contribuir com o entendimento desse exemplo e seu significado atual também como parte desse legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. **Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980**. New Haven, London: Yale University Press, 1989.
- ALANÍS, Henrique Xavier de Anda. **Luis Barragán Classico del Silencio**. Bogota: Escala, 1989.
- _____. **Historia de la arquitectura mexicana**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACON, Edmund N. **Design of Cities**. New York: Penguin Books, 1976.
- BARNITZ, Jacqueline. **Twentieth-Century Art of Latin America**. Austin: University of Texas Press, 2001.
- BORN, Esther. **The New Architecture in México**. New York: The Architectural Record. William Morrow & Company, 1937.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- BRILLEMBOURG, Carlos. **Latin American Architecture 1929-1960 Contemporary Reflections**. New York: The Monaceli Press, Inc., 2004.
- BULLRICH, Francisco. **Nuevos caminos de la Arquitectura Latino Americana**. Barcelona: Editorial Blume, 1969.
- BURIAN, Edward R.. **Modernity and the Architecture of México**. Austin: University of Texas Press, 1997.
- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno**. Em: 8º Seminário Docomomo Brasil, Cidade Moderna e Contemporânea. Síntese e Paradoxo das Artes, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. **Duas perguntas sobre interdisciplinaridade, arquitetura e preservação do patrimônio moderno**. Em: 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília: 2011.
- _____. **Las dos casas. Arquitecturas de Juan O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo**. In: TORRENT, Horacio (org.) *El desafío del tiempo. Proyecto y persistencia del patrimonio moderno*. Santiago de Chile: Docomomo Chile, PUC Chile, 2014, pp. 49-54.
- CARRANZA, Luis. **Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern Mexico**. Austin: University of Texas Press, 2010.
- CETTO, Max. **Arquitetura Moderna em México**. México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- COFFEY, Mary K. **How a revolutionary art became official culture. Murals, Museums, and the Mexican State**. Duke University Press: Durham & London, 2012.

CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Cruelty & utopia: cities and landscapes of Latin America. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

CUAHONTE, Leonor. **El Eco de Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

DAMAZ, Paul. **Art in Latin American Architecture**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.

DOMÍNGUEZ, Margarita G. Martínez. **La colônia de Los Arquitectos**. México: Juan Pablo Editor, S.A., 2011.

EDER, Rita. **Mathias Goeritz Arquitectura Emocional**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1984.

EGGENER, Keith. **Luis Barragán's: gardens of El Pedregal**. New York: Princeton Architectural Press. 2001.

FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (Org). **Arte e Arquitetura. Balanço e Novas Direções**. Brasília: Fundação Athos Bulcão e ed. UnB, 2010.

FRASER, Valerie. **Building the new world: studies in the modern architecture of Latin America, 1930-1960**. London-New York: Verso, 2000.

GASH, Sebastian. **El Expressionismo**. Barcelona: Ediciones Omega, S. A., 1955.

152 GIEDION, Siegfried. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. Barcelona: Ed. Científico – Médica, 1968.

GORTÁZAR, Fernando Gonzales. **Mathias Goeritz en Guadalajara**. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.

GREFFE, Xavier. **La gestione del patrimonio culturale**. Milano: Franco Angeli, 2003.

GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HITCHCOCK, Henry – Russel. **Latin American architecture: since 1945**. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

JIMÉNEZ, Victor. **Juan O'Gorman. Principio y fin del camino**. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997.

KASSNER, Lily. **Mathias Goeritz Una Biografía 1915 – 1990**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, UNAM, 2007.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização**. São Paulo: Atelie Editorial, 2008.

LEJEUNE, Jean-François (ed.). **Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaïos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1997.

MANRIQUE, Jorge Alberto. **El geometrismo mexicano.** México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

MENDES, José Amado. **Estudos do Patrimônio. Museus e Educação.** Coimbra: Artipol, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz.** México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

MYERS, I.E.. **Mexico's Modern Architecture.** New York: Architectural Book Publishing Co., 1952.

NOVAES, Adauto. **Poetas que pensaram o mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PEHNT, Wolfgang. **La Arquitectura Expressionista.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão.** Tese de Doutorado em Teoria, História e Crítica, PROPARG-UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, 2011.

PORTUGAL, Armando Salas. **Fotografias de Armando Salas Portugal sobre la arquitectura de Luis Barragán.** México: Ediciones GGili, 1994.

PRUDON, Theodore H. M. **Preservation of Modern Architecture.** New Jersey: John Wiley & Sons, 2008.

QUANTRILL, Malcolm (ed.). **Latin American Architecture: Six Voices.** Texas: A&M University Press, 2000.

4000 Anõs de Arquitectura Mexicana. México: Talleres Gráficos de la Editorial Helio-Mexico, 1956.

RISPA, Raul. **Barragán Obra Completa.** Madrid: Tanais Ediciones, 1995.

ROGERS, E. N., SERT, J. L., TYRWHITT, J.. **Congressi Internazionali di Architettura Moderna. Il Cuore della Città: per una vitta più umana delle comunità.** Milano: Hoepli Editore, 1954.

ROMERO, J.L. **Latinoamerica: las ciudades y las ideas.** México: Editorial Siglo XXI, 1976.

SEGAWA, Hugo. **Arquitectura latinoamericana contemporánea.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

SEGRE, Roberto. **América Latina fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura.** São Paulo: Livros Studio Nobel, 1991.

SMITH, Clive Bamford. **Builders in the Sun. Five Mexican Architects.** New York: Architectural Book Publishing Co., 1967.

TOCA, Antonio (ed.). **Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro.** México: Gustavo Gili, 1990.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **As representações das lutas de independência no México e na ótica do Muralismo**. Revista de História 152 (1ª – 2005) 283, 304.

México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009.

ZANCO, Federica. **Luis Barragán: The quiet revolution**. Milan: Barragán Foundation: Vitra Design Museum, 2001. **4000 Anõs de Arquitectura Mexicana**. México: Talleres Gráficos de la Editorial Helio-Mexico, 1956.

PUBLICAÇÕES EM PERIÓDICOS

KASSNER, Lily. **A escultura monumental no México e a mudança na paisagem urbana a partir de 1950**. Revista Porto Alegre: Porto Alegre, V.16, Nº27, Novembro/2009. p. 119-136

CORBUSIER, Le. **A arquitetura e as belas artes**. Em: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Nº19/1984. p. 53-68

EL ECO. Museo Experimental en Méjico D. F., calle Sullivan 43. Ver y Estimar revista mensual de crítica artística serie 2 número 5. Buenos Aires, Argentina, 1955. p. 06-08

LIERNUR, Jorge Francisco. **Os jardins dos caminhos que se bifurcam. Considerações (impertinentes) sobre a obra de Luis Barragán**. In: Óculum - Revista universitária de arquitetura, urbanismo e cultura. período jan/fev 1994, edição de maio 1995. Campinas: Ed. Responsável Abilio Guerra, FAUPUCCAMP. p. 06-17

Plus Resumen Pintores y Pintura Mexicana. Año 11. Nº80. Edición Bimestral. México: Promoción de Arte Mexicano, 2006.p. 04-27

SANTOSCOY, Paola. **El Eco**. In: Revista Código 67, Febrero-Marzo. México DF: Sistemas de Información Automática S.A. de C.V., 2012. p. 54-55

USABIAGA, Daniel Garza. **Arquitectura emocional**. In: Revista La Tempestad, 47. El arte es uma forma de vida. Volumen 7, marzo-abril. México DF : Servicios de impresión S.A de C.V, 2006. p. 39

_____. **Arquitectura Emocional**. In: ARQUINE nº 34. México. 2005.

PUBLICAÇÕES DIGITAIS

ALARDIN, Gabriela Lee. **Apuntes sobre la conservación y restauración del patrimonio en México**. Revista CPC, São Paulo, n. 6, p. 7-20, maio 2008/out. 2008. Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/imagen/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/gl_alardin.pdf

ALBA, M. T. de. **Cabaret Voltaire**. p. 41-49. Disponível em: <http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1926/1/4.pdf>

ARTES E HISTORIA MÉXICO. **Mathias Goeritz**. Disponible em: http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_notas=13072004100725

AUTERI, Mercedes. **La última revolución mexicana empieza en el museo. La función social y educativa del arte en los museos universitarios de la UNAM en la Ciudad de México**. Disponible em: https://www.academia.edu/2552382/La_ultima_revolucion_mexicana_empieza_en_el_museo

CARTA DE VENEZA - Disponible em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236>
Acesso em: 19/10/2013

ESCUADERO, A. **Mathias Goeritz y la poética de El Eco**. Disponible em: <http://www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/invitados/escudero.html>

GONZÁLEZ, Ana Fernanda Canales. **La modernidad arquitectónica en México; una mirada a través del arte y de los medios impresos**. Tesis Doctoral Programa “Teoría Y Práctica del Proyecto” Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad Politécnica de Madrid Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 2013. Disponible em: http://oa.upm.es/21350/1/ANA_FERNANDA_CANALES_GONZALEZ.pdf

JIMÉNEZ, Víctor. **Consideraciones sobre la restauración de la arquitectura moderna: el caso de El Eco**. Revista Digital Cenidiap, Abril-Junio, 2005. Disponible em: <http://discursovisual.net/dvwebo4/agora/agojimenez.htm>

KOCHEN, Juan José . **La nueva Modernidad**. 19/03/2013. Disponible em: <http://www.arquine.com/blog/la-nueva-modernidad/>

155

MACMASTERS, M. Rescatar El Eco ofrece a la UNAM la oportunidad de reconocer a Goeritz. La Jornada, México D.F., Viernes 11 de junio de 2004. Disponible em: <http://www.jornada.unam.mx/2004/06/11/03a1ncul.php?origen=cultura.php&fly=2>

MACMASTERS, M. **La UNAM cumple el sueño de Goeritz; reinaugura hoy el museo El Eco**. La Jornada, Miércoles 7 de septiembre de 2005. Disponible em: <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/07/a07n1cul.php>

MORENO, C. A. J. **Composiciones visuales: Mathias Goeritz en Guadalajara**. Estudios Jaliscienses, n. 81, 2010, pp. 56-67. Disponible em: http://coljal.edu.mx/Revista/81/05/Composiciones_visuales_Mathias_Goeritz_en_Guadalajara.pdf

NOELLE, L. **Recuperación del Museo Experimental “El Eco”**. 2010. Disponible em: <http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/Noticias/eleco.html>

NUÑES, Erika. **Después de 50 años, reabren el Museo Eco**. Miércoles 7 de septiembre de 2005. Disponible em: <http://www.museocjv.com/mathiasgoeritzmuseoeco.html>

OLMEDO, Valentina. **Arquitectura: Museo Experimental – El Eco – [Mathias Goeritz]**. Disponible em: <http://www.arq.com.mx/noticias/Detalhes/8989.html>

<http://whc.unesco.org/en/list/1136>

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.117/3376>

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 01 | Fonte: COFFEY, Mary K. How a revolutionary art became official culture. Murals, Museums, and the Mexican State. Duke University Press: Durham & London, 2012. p. 111
- Fig. 02 | Fonte: FRASER, Valerie. Building the new world: studies in the modern architecture of Latin America, 1930-1960. London-New York: Verso, 2000. p.33
- Fig. 03 | Fonte: Cruelty & utopia: cities and landscapes of Latin America. New York: Princeton Architectural Press, 2005. p.223
- Fig. 04 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 05 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 06 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 07 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 08 | Fonte: ADES, Dawn. Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980. New Haven, London: Yale University Press, 1989. p.161
- Fig. 09 | Fonte: México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de uma época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009. p 247
- Fig. 10 | Fonte: México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de uma época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009. p 247
- Fig. 11 | Fonte: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. p. 189h
- Fig. 12 | Fonte: NOELLE, Louise. Building Modern México. Em: ZANCO, Federica. Luis Barragán The quiet revolution. Milan: Barragán Foundation: Vitra Design Museum, 2001. p. 37
- Fig. 13 | Fonte: EGGENER, Keith L. Cruelty and Utopia. Modernity and nationalism: Settings for history and oblivion in modern México 1942-1958, p. 228
- Fig. 14 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
- Fig. 15 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
- Fig. 16 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
- Fig. 17 | Fonte: Imagem de arquivo Prof^a. Dr^a Cláudia Piantá Costa Cabral
- Fig. 18 | Fonte: Imagem de arquivo Prof^a. Dr^a Cláudia Piantá Costa Cabral
- Fig. 19 | Fonte: CETTO, Max. Arquitectura Moderna em México. México: Museo de Arte Moderno, 2011. p. 92
- Fig. 20 | CETTO, Max. Arquitectura Moderna em México. México: Museo de Arte Moderno, 2011. p. 93
- Fig. 21 | Fonte: CETTO, Max. Arquitectura Moderna em México. México: Museo de Arte Moderno, 2011. p. 91
- Fig. 22 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

- Fig. 23 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 24 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 25 | Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n
- Fig. 26 | Fonte: México abstracto. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009. p. 254
- Fig. 27 | Fonte: EGGENER, Keith. Luis Barragán’s: gardens of El Pedregal. New York: Princeton Architectural Press. C 2001. p. 04
- Fig. 28 | Fonte: La casa Luis Barragán – Un valor universal. México: Editorial RM, 2011. s/n
- Fig. 29 | Fonte: La casa Luis Barragán – Un valor universal. México: Editorial RM, 2011. s/n
- Fig. 30 | Fonte: La casa Luis Barragán – Un valor universal. México: Editorial RM, 2011. s/n
- Fig. 31 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaíos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 99
- Fig. 32 | Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/36438415791>
- Fig. 33 | Fonte: Ingersoll, Richard. In the shadows of Barragán. Luis Barragán The quiet revolution. Milan: The Barragán Foundation: Vitra Design Museum, 2001. p. 235
- Fig. 34 | Fonte: <http://tmaction.tumblr.com/post/26497103929>
- Fig. 35 | Fonte: ALANÍS, Henrique Xavier de Anda. Luis Barragán Classico del Silencio. Bogota: Escala, 1989. p. 142
- Fig. 36 | Fonte: <http://amf2010blog.blogspot.com.br/2012/09/subirachs-y-mexico-1-parte-una-obramuy.html>
- Fig. 37 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaíos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 21
- Fig. 38 | Fonte: http://www.liveauctioneers.com/item/22464857_mathias-goeritz-la-serpiente-de-el-eco-firmada
- Fig. 39 | Mexico abstrato. La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979). México: Museo de Arte Moderno, 2009. p. 270
- Fig. 40 | Fonte: EDER, Rita. Mathias Goeritz Arquitectura Emocional. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1984. p. 44
- Fig. 41 | Fonte: Architectural Sculpture. Mathias Goeritz. Jerusalem: Academic Press, 1980. s/n
- Fig. 42 | Fonte: Architectural Sculpture. Mathias Goeritz. Jerusalem: Academic Press, 1980. s/n
- Fig. 43 | Fonte: EDER, Rita. Mathias Goeritz Arquitectura Emocional. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, 1984. p. 36
- Fig. 44 | Fonte: DOMÍNGUEZ, Margarita G. Martínez. La colônia de Los Arquitectos. México: Juan Pablo Editor, S.A., 2011. P. 5
- Fig. 45 | Fonte: Google Earth – Outubro 2013 www.google.com.br/maps/place/James+Sullivan,+San+Rafael,+Cuauhtémoc,+06470+Ciudad+de+México,+D.F.,+Mexico/@19.4329212,-99.1596675,428m/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0x85d1f8cca1e8bebb:0xc0cc0a319d2c74c6

Fig. 46 | Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/92134080>

Fig. 47 | Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=838330&page=7>

Fig. 48 | Fonte: RISPA, Raul. Barragán Obra Completa. Madrid: Tanais Ediciones, 1995. p. 88,89

Fig. 49 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 50 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 51 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 52 | Fonte: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. p. 223

Fig. 53 | Fonte: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. p. 223

Fig. 54 | Fonte: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. p. 223

Fig. 55 | Fonte: <http://puntodiripresa.blogspot.com.br/>

Fig. 56 | Fonte: http://tumblr_n011xo89PQ1qgpvyjo1_500

Fig. 57 | Fonte: CETTO, Max. Arquitetura Moderna em México. México: Museo de Arte Moderno, 2011. p. 104

Fig. 58 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Catálogo da la Exposición. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 102

Fig. 59 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 97

Fig. 60 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 61 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 95

Fig. 62 | Fonte: <http://archivonline.org/blog/chair-eleco-museum/>

Fig. 63 | Fonte: <http://archivonline.org/blog/chair-eleco-museum/>

Fig. 64 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 65 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 39

Fig. 66 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 96

Fig. 67 | Fonte: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. p. 224

Fig. 68 | Fonte: MORAIS, Frederico. Mathias Goeritz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. S/N

Fig. 69 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 41

Fig. 70 | Fonte: <http://otrootroblog.blogspot.com.br/2011/11/psicotropicalizados-emocion-literal-y.html>

Fig. 71 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 72 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 73 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 74 | Fonte: Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n

Fig. 75 | Fonte: Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n

Fig. 76 | Fonte: Fonte: JIMÉNEZ, Victor. Juan O’Gorman. Principio y fin del camino. México: Conaculta-Arquitectura, Circulo de Arte, 1997. s/n

Fig. 77 | Fonte: Casa Cecil O’Gorman

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/22/album/1363931260_529587.html#1363931260_529587_1363931566

Fig. 78 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 79 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 80 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 81 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 82 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 83 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 84 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 85 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 86 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 87 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 88 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

160

Fig. 89 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 90 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 91 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 92 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 93 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 94 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 95 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 96 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 97 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 98 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 99 | Fonte: Arquivo Museu Experimental El Eco – Imagem cedida pela Diretora Paola Santoscoy

Fig. 100 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 101 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 102 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 103 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 104 | Fonte: Imagem de arquivo de Carlo Franzato

Fig. 105 | Fonte: Imagem de arquivo da autora

Fig. 106 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Victor Jiménez

Fig. 107 | Fonte: Imagem de arquivo do Juan Pablo Maza

Fig. 108 | Fonte: Imagem de arquivo do Juan Pablo Maza

Fig. 109 | Fonte: Imagem de arquivo do Juan Pablo Maza
Fig. 110 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 111 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 112 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 113 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 114 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 115 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 116 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 117 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 118 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 119 | Fonte: Imagem de arquivo concedida pelo arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Adam Wiseman
Fig. 120 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 121 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 122 | Fonte: Imagem de arquivo concedida pelo arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Alvaro Capistran
Fig. 123 | Fonte: Imagem de arquivo concedida pelo arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Jorge Silveira
Fig. 124 | Fonte: Imagem de arquivo da autora
Fig. 125 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Fidel Ugarte
Fig. 126 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Fidel Ugarte
Fig. 127 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Alvaro Capistran
Fig. 128 | Fonte: Imagem de arquivo do arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Alvaro Capistran
Fig. 129 | Fonte: Imagem de arquivo concedida pelo arquiteto Juan Pablo Maza – Foto de Juan Carlos Polanco
Fig. 130 | Fonte: Abstración Temporal. Museo Experimental El Eco, 2010. México: Universidade Nacional Autónoma de México, 2010. s/n
Fig. 131 | Fonte: Los Ecos de Mathias Goertitz. Ensaíos y Testimonios. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Autónoma de México, 1997. p. 60

LISTA DE IMAGENS

ARTE E ARQUITETURA CRONOLOGIA DE MATHIAS GOERITZ

01 | 1950 – *El animal del Pedregal*

Fonte: EGGENER, Keith. Luis Barragán's: gardens of El Pedregal. New York: Princeton Architectural Press. C 2001. p. 34

02 | 1950 - *El ángel*

Fonte:

03 | 1952 - *Salvador de Auschwitz*

Fonte:

04 | 1952/53 – *Museo Experimental El Eco*

Fonte: DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. p. 223

05 | 1953/60 – *Capilla Capuchinas Sacramentarias*

Fonte: Ingersoll, Richard. *In the shadows of Barragán. Luis Barragán The quiet revolution*. Milan: The Barragán Foundation: Vitra Design Museum, 2001. p.225; 232; 235

06 | 1955 – *Capilla del Calvario, Jardines del Bosque, Guadalajara, Jalisco*

Foto: Alberto Moreno Guzmán

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/53227508365>

07 | 1955 *Grade club privado*

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/67785769146>

07 | 1957 - *La mano divina*

Fonte: Resumen. Pintores y pintura mexicana. México: Promoción de arte mexicano, 2006. p. 18

08 | 1957 –*Las Torres de Satélite*

Fontes: Plus Resumen Pintores y Pintura Mexicana. Año 11. N°80. Edición Bimestral. México: Promoción de Arte Mexicano, 2006. p. 22

09 | 1957 –*Los amantes de Acapulco*

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/52658891359>

10 | 1957 - *Capilla de San Lorenzo Mártir*

Fonte: MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. s/n

11 | 1960-63 – Catedral Metropolitana do México

Fonte: MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. s/n

12 | 1961 – Catedral de Cuernavaca

Fonte: Alanís, Enrique X. de Anda. **La Arquitectura emocional**. Ensaíos e Testimonios. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. p. 103

13 | 1961 – Igreja Santiago Tlatelolco

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/56817855235>

14 | 1961 - Mural de cordas exposto nas Salas Cora y Huichol

Fonte: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com.br/search/label/Mathias%20Goeritz>

15 | 1962 - *Muro Amarillo*

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/52251042574>

16 | 1963 – *Las Torres de Automex*

Fonte: MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. s/n

17 | 1963-64 – *Construcción VAM*

Fonte: MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. s/n

18 | 1964 – *Laboratorios Smith, Kline & French*

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/44976933701>

19 | 1965 – Sinagoga Maguén David

Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/image/57460252029>

20 | 1967 – *Los Pocos Cocodrilos Locos*

Fonte: Rothiot, Ricardo de Robina. **Ma Go: Visión y memoria. Los ecos de Mathias Goeritz**. Ensaíos e Testimonios. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. p. 113

21 | 1968 – *Osa Mayor*

Fonte: MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. s/n

22 | 1968 – *Hotel Caminho Real*

Fonte: Imagem de arquivo da autora

23 | 1969 – *La Pirâmide del conjunto Torres de Mixcoac*

Fonte: Rothiot, Ricardo de Robina. **Ma Go: Visión y memoria. Los ecos de Mathias Goeritz**. Ensaíos e Testimonios. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. p. 118

24 | 1973/80 – *Saltiel Community Center*

Fonte: Architectural Sculpture. Mathias Goeritz. Jerusalem: Academic Press, 1980. s/n

25 | 1978 - *El coco*

Fonte: Rothiot, Ricardo de Robina. **Ma Go: Visión y memoria. Los ecos de Mathias Goeritz**. Ensaíos e Testimonios. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. p. 119

26 | 1978 - *Espaço Escultórico*

Fonte: Imagem de arquivo da autora

27 | 1978 – *Escritórios ARCO*

Fonte: MORAIS, Frederico. **Mathias Goeritz**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. s/n

28 | 1978 – *La Corona del Pedregal*

Mexico abstrato. **La colección del Museo de Arte Moderno en el espíritu de una época (1950-1979)**. México: Museo de Arte Moderno, 2009. p. 292

29 | 1984 – *Energía*

Fonte: Rothiot, Ricardo de Robina. **Ma Go: Visión y memoria. Los ecos de Mathias Goeritz**. Ensaíos e Testimonios. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. p. 116

WERNER **MATHIAS GOERITZ** BRÜNNER BIOGRAFIA

Werner **Mathias Goeritz** Brünner, filho de Hedwig Brünner e Ernst Goeritz, nasceu em 04 de abril de 1915 na cidade alemã de Danzig, hoje Gdansk, Polônia. No ano seguinte ao seu nascimento sua família mudou-se para Berlim, onde, após o falecimento de seu pai, em 1931, entrou na faculdade de medicina. Após um ano de estudo abandonou o curso e inscreveu-se na Faculdade de Filosofia *Friedrich-Wilhelm-Universität*, atual Universidade Humboldt, e cursou alternadamente a escola de artes e ofícios, *Kunstgewerbe und Handwerkerschule Berlin-Charlottenburg*, (Berlim-Charlottenburg Escola de Artes e Ofícios), onde estudou desenho com os artistas alemães Max Kaus e Hans Orłowski¹²¹.

Durante sua formação realizou estágio na *Nationalgalerie*, atual *Alte Nationalgalerie*, sob a supervisão do especialista em arte do século XIX, Paul Ortwin Rave. Em 1940 concluiu ambos cursos, doutorando-se em História da Arte com a tese sobre a obra do pintor alemão *Ferdinand Von Rayski, und die Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, (Ferdinand Von Rayski, e a arte do século XIX).

No início dos anos 1930 viajou a Paris seguidas vezes, onde conheceu artistas como o escritor Max Jacob e os pintores Georg Grosz, Kandinsky, Marc Chagall e Picasso¹²². Nessa época, visitou frequentemente a Escola Bauhaus, tendo assistido classes com Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer e Paul Klee.¹²³ A partir dessas visitas aproximou-se da obra dos arquitetos Bruno Taut e Erich Mendelsohn. A etapa acadêmica transcorreu no período entre-guerras, momento importante no cenário artístico-intelectual alemão, em que estabeleceu contato com os pintores expressionistas Käthe



Fig. 130 | Mathias Goeritz

121 Plus Resumen Pintores y Pintura Mexicana. Año 11. Nº80. Edición Bimestral. México: Promoción de Arte Mexicano, 2006. p. 06 - Tradução da autora

122 Plus Resumen, op.cit., p. 06

123 Landsberg, Pedro Friedeberg. Autobiografía de Mathias Goeritz. Em: Los Ecos de Mathias Goeritz catalogo de la exposición. México: Ed. Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997. p. 17 - Tradução da autora

Kollwits, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel e do escultor Ernest Barlach¹²⁴. O impacto do Expressionismo¹²⁵ em sua obra representou a possibilidade de manifestar múltiplas referências da realidade, de aprofundar algo próprio compartilhando o peso emotivo da sensibilidade, outorgando ao artista a liberdade de ação criativa que manifestou em seus primeiros trabalhos. Em 1933, Hitler proclama o *III Reich*, estabelecendo o regime nacional-socialista que repudiava a arte expressionista, a arte moderna e a literatura, qualificando-as como “arte degenerada”, consideradas decadentes e moralmente falhas. Essa atitude hostil foi crucial para artistas e intelectuais, que emigraram para a Europa Ocidental e Estados Unidos, onde o forte sentimento anti-nazista abriu as portas para o Expressionismo, resultando na consolidação definitiva de um movimento artístico que marcou um capítulo decisivo na história da arte.

Outras duas correntes estéticas importantes na primeira metade do século XX, o Dada e o Surrealismo, influenciaram sua obra e se fazem visíveis posteriormente no que se refere à criação pictórica, escultórica, arquitetônica e literária.

Em 1941, abandonou a Alemanha, viajando primeiro para a França, depois Espanha e, finalmente, para o Marrocos, onde trabalhou como professor no Centro de Estudos Marroquinos de Tetouan, além de lecionar alemão e História da Arte em Tânger. Em sua estada na África, conheceu a escritora e fotógrafa alemã Marianne Gast, com quem casou-se em 1942. Em 1945 mudaram-se para a Espanha, onde permaneceram por cinco anos entre Granada, Madrid e Santillana del Mar. A carreira de Goeritz como artista profissional começou com

124 MORAIS, op.cit., p. 11

125 “O vocábulo “expressionismo” reflete a tarefa árdua que muitos artistas empreenderam: acumular a maior quantidade possível de vida, porém uma vida espiritualizada, que brote da obra, simples e sincera, tal como eles a vêem, tal como a sentem, tal como a pensam, em uma imperiosa coesão e uma vasta e profunda unidade, com a harmonia quase orgânica dos fatores humanos. Do particular, o expressionismo eleva os espetáculos contemporâneos até o universal. De líricos os metamorfoseia em épicos. Não se pode perdê-los de vista, contudo, que convém, quase é indispensável, distinguir este expressionismo, do que cabe considerar como fenômeno de pós-guerra – voltamos a nos referir, claro está, à guerra de 1914-1918 – e essencialmente ligado ao estado de espírito bárbaro, pessimista, desgovernado, próprio e privativo dos povos cruelmente machucados pela guerra e a revolução, como a Alemanha.” GASH, op. cit., p. 9

sua primeira exposição individual na *Librería-Galería Clá*, em junho de 1946, em Madrid, sob o pseudônimo de “MA-GO”. Em Santillana del Mar, a proximidade das cavernas de Altamira despertaram o interesse de Goeritz para a fundação da Escola de Altamira, uma associação de artistas e escritores, para a qual contou com o apoio do escultor Angel Ferrant, do crítico de arte Eugenio D’Ors, dos pintores do Grupo Pórtico de Zaragoza, intelectuais e pintores do grupo *Dau al Set* de Barcelona, do Grupo Cobalto e também de Joan Miró¹²⁶. Grande parte dos alunos do projeto educacional de Altamira, em seu início, eram latino-americanos, entre eles os mexicanos Josefina Muriel, Ida Rodriguez Prampolini e Alejandro Rangel. Através de Rangel, Goeritz conhece o arquiteto Ignacio Díaz Morales, diretor da Escola de Arquitetura da Universidade de Guadalajara, que interessado em seu trabalho, convida-o para integrar o corpo docente da escola.

Em outubro de 1949, chega ao México, tendo como missão ministrar classes de História da Arte. Díaz Morales propunha um plano de estudos com inovações significativas para o lugar e a época: introduzir a ideia da arquitetura posta em relação com outras áreas da criatividade e do intelecto. Sua inspiração sobre a integração das artes, assim como seus elementos teóricos e reflexivos, estava pautado nos princípios da Escola de Artes e Ofícios da Bauhaus. Goeritz criou o curso de Desenho Básico, relacionado com a filosofia e os ensinamentos do artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy e no Instituto de Desenho de Chicago, (New Bauhaus)¹²⁷, desenvolvendo com seus alunos projetos para mobiliário e objetos.

Ao longo dos três anos transcorridos em Guadalajara, fundou quatro galerias de arte e trabalhou ativamente na promoção de exposições, conferências e publicações e também iniciou o projeto para o Museu Experimental *El Eco* na capital mexicana, vindo a transferir-se definitivamente em 1953. No ano seguinte foi nomeado chefe do atelier de Educação Visual na Escola Nacional de Arquitetura da UNAM. Em 1956 fundou

126 MORAIS, op. cit., p. 15

127 MORAIS, op. cit., p. 22

e dirigiu a nova Escola de Artes Plásticas da Universidade Iberoamericana.

Em 1955 organizou na Galeria Proteo a *II Confrontación Internacional de Arte Experimental* que trouxe obras de Paul Jenkins, Lucio Fontana, Francisco Nieva, Oyrind Fahlström e Bernard Schultze e também os mexicanos Germán Cueto, Jesús ‘Chucho’ Reyes Ferreira e Juan Soriano.¹²⁸ Também na Galeria Proteo, participou do *Salón de Arte Libre* com artistas do Grupo Prisse (Orozco Romero, Tamayo e Pedro Coronel), sendo a mostra um protesto contra o *Salón de Invierno*. Em 1961 realizou a exposição *Los Hartos* na qual participaram Chucho Reyes, José Luis Cuevas e Pedro Friedeberg, entre outros.

Dentro desse cenário, também realizou exposições individuais, nacionais e internacionais, como: Galeria Clardecor, 1950; Galeria de Arte Mexicano, 1952-1959; Galeria Antonio Souza, 1960, todas elas no México; Galeria Sapi, em Palmas de Maiorca e Galeria Jardín, em Barcelona, ambas em 1952; Galeria Carstairs, em 1956 e 1960, em Nova Iorque, com a obra *Mensajes Metacromático*, e exposições coletivas internacionais no Museu Nacional Bezalel de Jerusalém e *Brooklyn Museum* de Nova Iorque, ambas em 1959; Galeria Martha Jackson, (“*New Media – New Forms*”), em Nova Iorque; Galeria Claude Bernard, (“*Aspects de Sculpture Américaine*”), Paris e Museu de Arte Contemporânea de Houston, (“*New Europeans*”), Texas, Estados Unidos, todas em 1960.¹²⁹

Nesta época divorcia-se de Marianne. Entre 1957 e 1960, realizou exposições em Nova York e Paris. Casou-se com a crítica e historiadora de arte Ida Rodriguez Prampolini.

Constrói a *Ursa Maior*, a escultura monumental no pátio do *Palácio de los Deportes* na Cidade do México. Foi nomeado diretor artístico e diretor de promoções internacionais do Comitê Olímpico para os Jogos Olímpicos do México, em 1968. A partir daí, organizou o primeiro encontro internacional de esculturas para o qual projetou a *Ruta de la Amistad* e supervisionou a construção das 19 esculturas. Executa *Via*

128 MORAIS, op. cit., p. 60

129 MORAIS, op. cit., p. 61

Láctea, 57 peças de escultura, apresentadas pela primeira vez em Middleheim, Museu da Antuérpia, na Bélgica. Em 1975, participa com o grupo CADIGOGUSE (Cabrera, Juan Luis Díaz, Goeritz, Angel Gurría e Sebastián) na concepção de um edifício de cinco praças públicas no periférico de Villahermosa, Tabasco. Explorando as possibilidades da arte em variadas expressões, Goeritz explicita sua inquietação, como coloca Ades:

“Não resta dúvida de que deveria parecer bem estranha e tumultuada toda aquela massa de trabalho de Goeritz que ia do expressionismo à abstração geométrica, da arte religiosa ao protominimalismo, da arquitetura à poesia concreta. Ele foi o primeiro no campo da educação visual no México e é altamente considerado como professor, fundador de galerias, museus e grupos de artistas. Goeritz criou no México, durante as décadas de 1950 e 1960, esculturas-arquiteturas, assustadoramente gigantescas, pressagiando algumas obras de certos minimalistas norte-americanos que ainda estavam por aparecer, e que podem ser consideradas os primórdios das atuais “instalações artísticas”.¹³⁰

Goeritz teve um papel de destaque como transgressor dos limites entre as diferentes artes, e sobretudo entre as artes e a vida, Sua figura e obra artística foram determinantes nas buscas plásticas e arquitetônicas da segunda metade do século XX no México.

Em 1986, doou seu arquivo pessoal, biblioteca de fotos e parte de sua biblioteca para o INBA e ao fundo CENIDIAP, *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas*. Seu último trabalho foi *Las Torres* para a *Fundación Miguel Alemán*, projeto do Arquiteto David Serur.

Mathias Goeritz faleceu em 04 de agosto de 1990 na Cidade do México, onde viveu quarenta e um anos dedicados a uma intensa atividade criadora.



Fig. 131 | Mathias Goeritz em frente ao mural de Guillermo Chávez, 1968.

130 ADES, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*. New Haven, London: Yale University Press, 1989. p. 277 - Tradução da autora

MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL¹³¹

1954

El nuevo “museo experimental” EL ECO, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es LA 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 abrumado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como “formalismo”, ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre –creador o receptor- de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide –o tendrá que pedir un día- de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: 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. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

Partiendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, EL ECO no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando –no tan conscientemente, sino casi automáticamente – a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.

¹³¹ MORAIS, op. cit., p. 31.

El terreno de El Eco es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 m de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO, que debe tener su ECO en un mural “grisaille” de aproximadamente 100 m² obtenido posiblemente por la sombra misma de la escultura, que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

Sin duda - del punto de vista funcional - se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además, para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta. Si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la “medida humana”, en el patio faltaba un muro aún mucho más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que –como un rayo de sol- entrara en el conjunto, en el cual no se hallan otros colores que blanco y gris.

En el experimento de EL ECO la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural. No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano.

La escultura, como por ejemplo la Serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) –sin dejar de ser escultura- ligándose

y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos. No hay casi ningún vínculo de 90° en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados 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. No existen curvas amables ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación, que –sin negar los valores del “funcionalismo” – intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

La idea de EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer “museo experimental” abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera. Un gran estímulo salió también de los alumnos de los cursos de “educación visual” de la escuela de arquitectura de Guadalajara. Habría que agradecer a todos ellos, e igualmente a los ingenieros Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez, a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al músico Lan Adomian, a los albañiles y pintores, a los fontaneros y a muchos otros obreros. Todos ellos gastaron su tiempo allí, ayudando con consejos o con intervenciones directas cuando hacían falta. Creo que, tampoco para ellos, no ha sido tiempo perdido.

CONTRATO ENTRE MATHIAS GOERITZ E DANIEL MONT¹

REFERENTE A LA CONSTRUCCIÓN DE EL ECO

CONTRATO establecido entre los Sres. *Daniel Mont* y *Mathias Goeritz*, referente a la construcción de un edificio (Galería de Arte, Restaurant y Bar) en la calle de Sullivan número 43/45 de la ciudad de México, D. F., según las cláusulas siguientes:

Mathias Goeritz se compromete a proyectar los planos del edificio mencionado, y de vigilar la realización de la obra con el mayor interés posible. (En caso necesario empleará la ayuda de un arquitecto dibujante profesional.)

Mathias Goeritz se compromete igualmente de realizar y entregar al Sr. Mont, dos obras escultóricas, en coordinación con el mismo edificio.

Daniel Mont se compromete a respetar los planos artísticos de Mathias Goeritz, en todos os detalles, siempre que éstos sean realizables, y de aceptar y hacer realizar todas las correcciones posteriores que Mathias Goeritz estime necesarias por razones estéticas. Igualmente se compromete Daniel Mont de entregar a Mathias Goeritz la suma de 18,000 pesos mexicanos. Esta suma se divide en tres pagos, es decir: 5,000 (cinco mil) pesos mexicanos, al empezar la constucción (o sea antes del día 30 de junio de 1952); luego 5,000 (cinco mil) pesos mexicanos al entregarse la primera escultura realizada por Mathias Goeritz (o sea antes del día 31 de diciembre de 1952); y finalmente 5,000 (cinco mil) pesos mexicanos al entregarse la segunda escultura de Mathias, o al terminarse la obra arquitectónica (o sea antes del día 31 de marzo de 1953).

Independientemente de estos pagos, Daniel Mont se

¹ KASSNER, Lily. *Mathias Goeritz Una Biografía 1915 – 1990*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, UNAM, 2007. p. 271

compromete a pagar los gastos de un dibujante profesional empleado por Mathias Goeritz, así como todos aquellos gastos que puedan ser causados por los viajes de Mathias Goeritz, entre las ciudades de Guadalajara, Jal. Y México, D.F., siempre que estas viajes se realizarem por espresa voluntad de Daniel Mont. Se establece para el costo de cada uno de esos viajes la suma fija de 200 (doscientos) pesos mexicanos.

Los Sres. Daniel Mont y Mathias Goeritz que firman este contrato se comprometem de cumplir cada uno de sus puntos establecidos en él, y de coordinar sus esfuerzos armónicamente para que se realice la obra lo antes e lo mejor posible.

México, D. F., 27 de junio de 1952.

ARTE E ARQUITETURA
CRONOLOGIA DE MATHIAS GOERITZ

1951 | *El animal del Pedregal*

Escultura monumental em concreto armado para a entrada do fracionamento na *Avenida Fuentes del Pedregal*, arquiteto Luis Barragán



1



2

1952 | *El ángel*

Escultura para o vestibulo da Casa Prieto López, *Jardines del Pedregal de San Ángel*, arquiteto Luis Barragán

1952 | *Salvador de Auschwitz*
Escultura em ferro, localizada na residência do arquiteto Juan Sordo Madaleno



3

1953 | *Museo Experimental El Eco*

Projeto de Mathias Goeritz com a colaboração de Luis Barragán e equipe



4

1953/60 | *Capilla Capuchinas Sacramentarias*

Vitrais e altar para a capela em participação com o arquiteto Luis Barragán, Tlalpan, Cidade do México



5



1955 | *Capilla del Calvario*

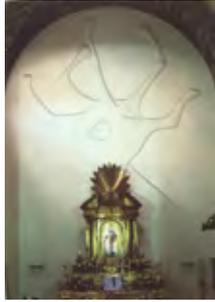
Jardines del Bosque, Guadalajara, Jalisco
Arq. Luis Barragán

6

1955 | Club Deportivo Privado
Grade para área de recreação em colaboração com o arquiteto Vladimir Kaspé



6



1957 | La mano divina
Mural em relevo de gesso-cimento e vitrais para a *Capilla de San Lorenzo Mártir*; arquiteto Ricardo de Robina

7

1957 | La mano codiciosa
Mural em relevo em cimento policromado para o edifício Ricardo de Robina e J. Ortiz, Calle Niza, número 67, Cidade do México



1957 | Las Torres de Satélite
Escultura monumental, em colaboração no projeto coordenado pelos arquitetos Mario Pani, Luis Barragán e o artista Jesus Reyes Ferreira

183

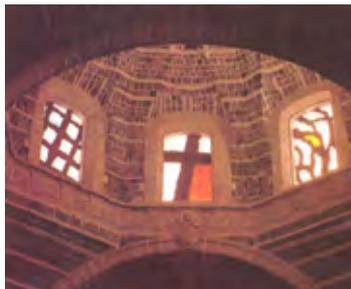
8



1957 | Los amantes de Acapulco
Escultura em concreto armado com 7 metros de altura, para o Hotel Presidente de Acapulco, projeto do arquiteto Juan Sordo Madaleno

9

1957 | Capilla de San Lorenzo Mártir
Vitrais realizados em colaboração com o arquiteto Ricardo de Robina



10



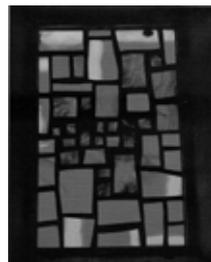
1960-63 | *Catedral Metropolitana do México*

Vitrais realizados em colaboração com o arquiteto Ricardo de Robina

11

1961 | *Catedral de Cuernavaca*

Vitrais realizados em colaboração com o arquiteto Ricardo de Robina



12



1961 | *Igreja Santiago Tlatelolco*

Vitrais realizados em colaboração com o arquiteto Ricardo de Robina

13



1961 | *Mural de cordas exposto nas Salas Cora y Huichol*

Colaboração com o arquiteto Pedro Ramírez Vázquez para o Museu Nacional de Antropologia

14

1962 | *Muro Amarillo*

Colaboração com o Instituto Nacional de la Vivienda, Unidad Adolfo López Mateos, Parque Central, Miguel Hidalgo, Estado de México, México



15



1963 | *Las Torres de Automex*

Obra monumental para a Fábrica Automex, na Calle Toluca, México, colaboração com o arquiteto Ricardo Legorreta

16

1963-64 | *Construcción VAM*
Obra monumental para fábrica de
automóveis



17



1964 | *Laboratorios Smith, Kline & French*
Tela de ferro para arqs. Ricardo Legorreta, Ramiro
Alatorre, Noé Castro e Carlos Hernández. Colonia
Florida, México D.F.

18

1965 | *Sinagoga Maguén David*
Desenha as colunas, a estrela, os vitrais e as
lâmpadas interiores para a obra do arquiteto
David Serur, em Colonia Polanco, Cidade do
México



19



1967 | *Los Pocos Cocodrilos Locos*
Poema concreto, mural monumental para a
fachada de um café na Calle Niza, Cidade do
México, com o arquiteto Ricardo de Robina

20

1968 | *Osa Mayor*
Escultura monumental para as Olimpíadas
de 68, localizada na esplanada do Palácio
dos Esportes, Cidade do México



21

1968 | *Ruta de la Amistad*
Localizada ao longo do Periférico Sur para a qual
concebeu e supervisionou a construção de dezenove
esculturas monumentais, desenhadas por diferentes
artistas do mundo

1968 | Hotel Camino Real

Em colaboração com o arquiteto Ricardo Legorreta, realiza a grelha da fachada e cerca de torres cilíndricas para o Hotel Camino Real na Cidade do México



22



1969 | La Piramide del conjunto Torres de Mixcoac

Escultura para o projeto dos arquitetos Teodoro González de León e Abraham Zabludowsky

23

1971

Participa do concurso para *La Défense*, em Paris, com o projeto *Las puertas de la nada*

1972

Constrói o conjunto de torres de aço para a *Financeira Nuevo León*

1973

Realiza a escultura *Estrellas* para o projeto Paseo Tollocan



1973/80 | Saltiel Community Center

Projeto para o edifício do Centro Comunitário de refugiados e imigrantes, o Labirinto de Jerusalém, em Talpiot, Israel

24

1975

Participa com os artistas Geles Cabrera, Luan Luíz Dias, Angela Gurria e Sebastián no desenho e construção de cinco praças públicas para o Periférico de Villahermosa, Tabasco



1978 | El coco

Escultura monumental para o conjunto residencial Manhattan, projeto dos arquitetos Teodoro González de León e Abraham Zabludowsky em Tecamachalco, Cidade do México

25

1978 | Espaço Escultórico

Obra coletiva realizada juntamente com os artistas Helen Escobedo, Hersúa, Federico Silva, Manuel Felguerez e Sebastián, Centro Cultural Universitário da UNAM



26



1978 | Escritórios ARCO

Decoração mural, Los Angeles, Califórnia

27

1978 – La Corona del Pedregal
Escultura em aço pintado para o Centro Cultural Universitário da UNAM



28

187



1984 | Energía

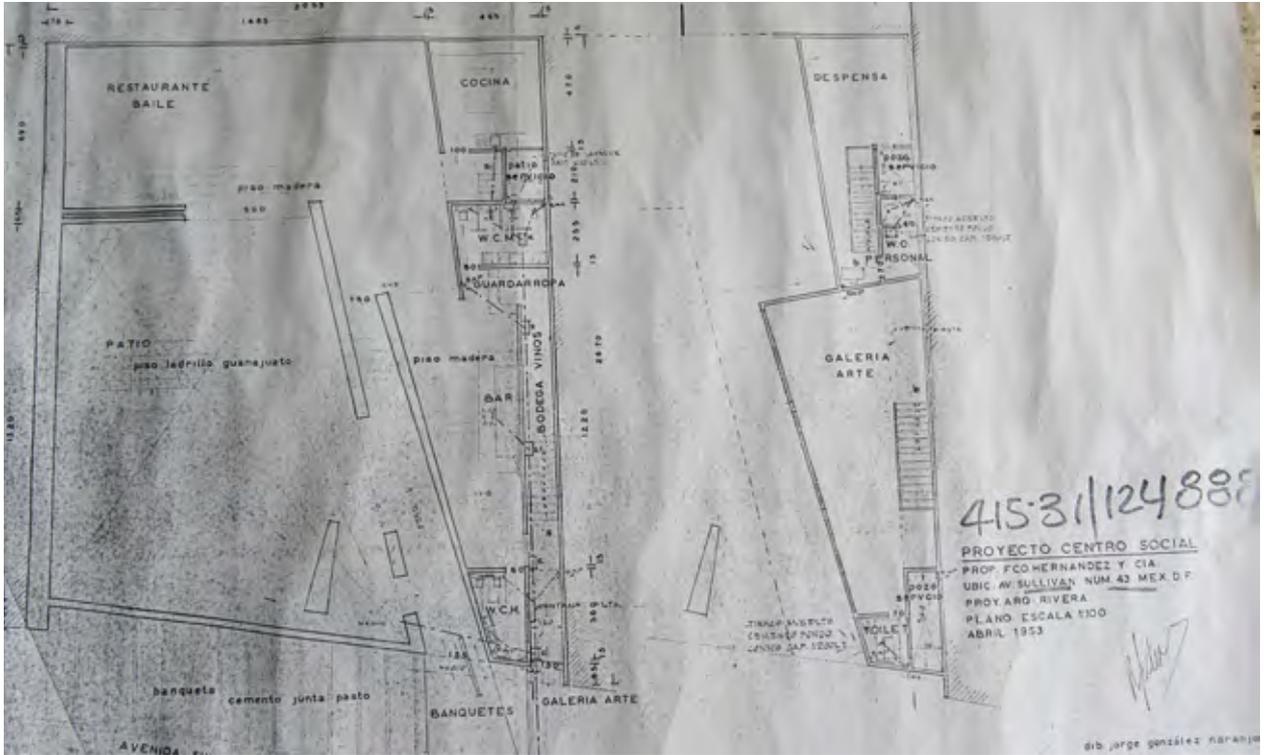
Escultura monumental, bosque de Chapultepec, México D.F.

29

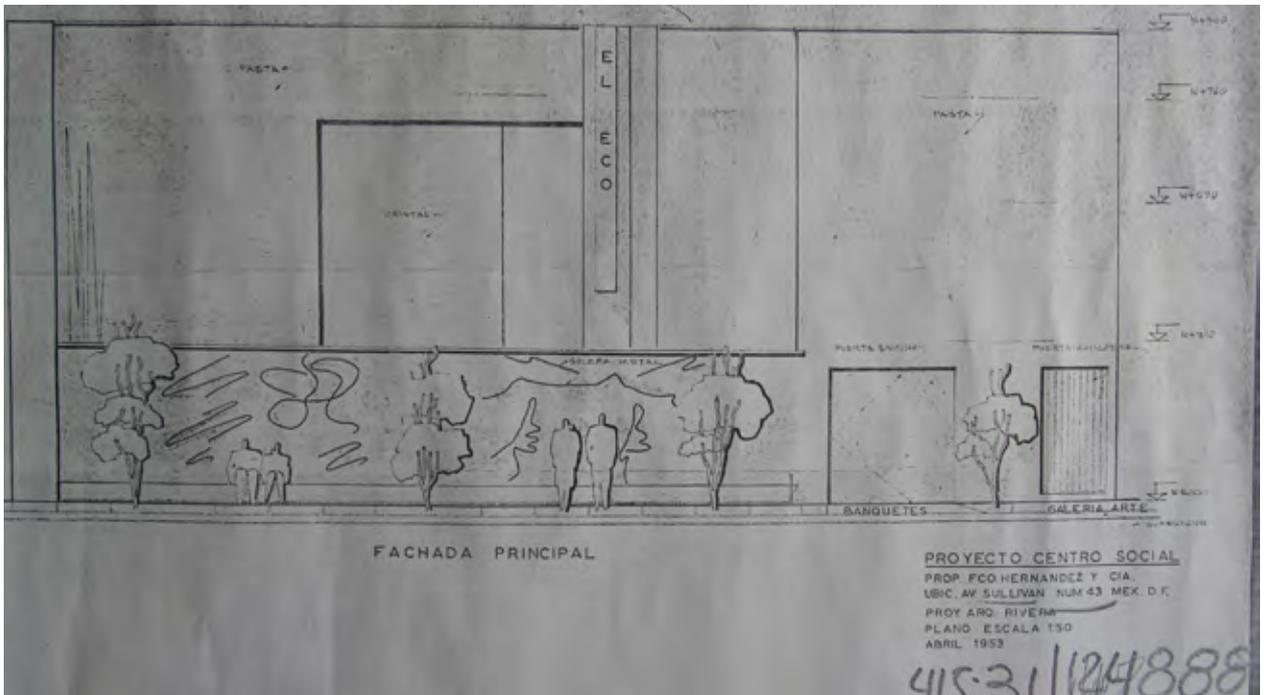
1988 e 1989 | Las Torres

Escultura para a Fundação Miguel Alemán, projeto do Arquiteto David Serur.

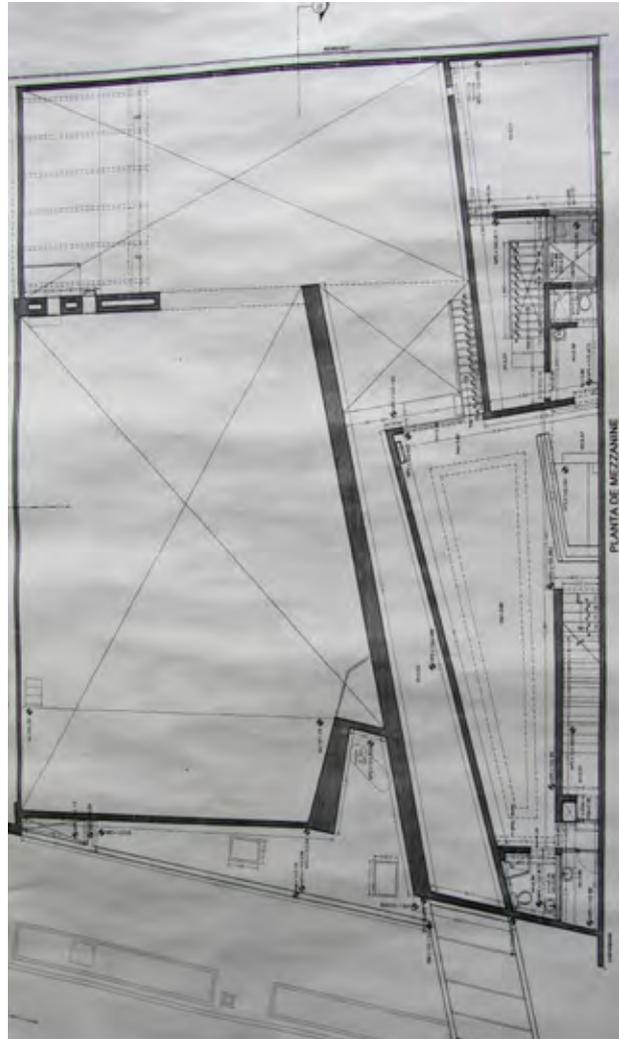
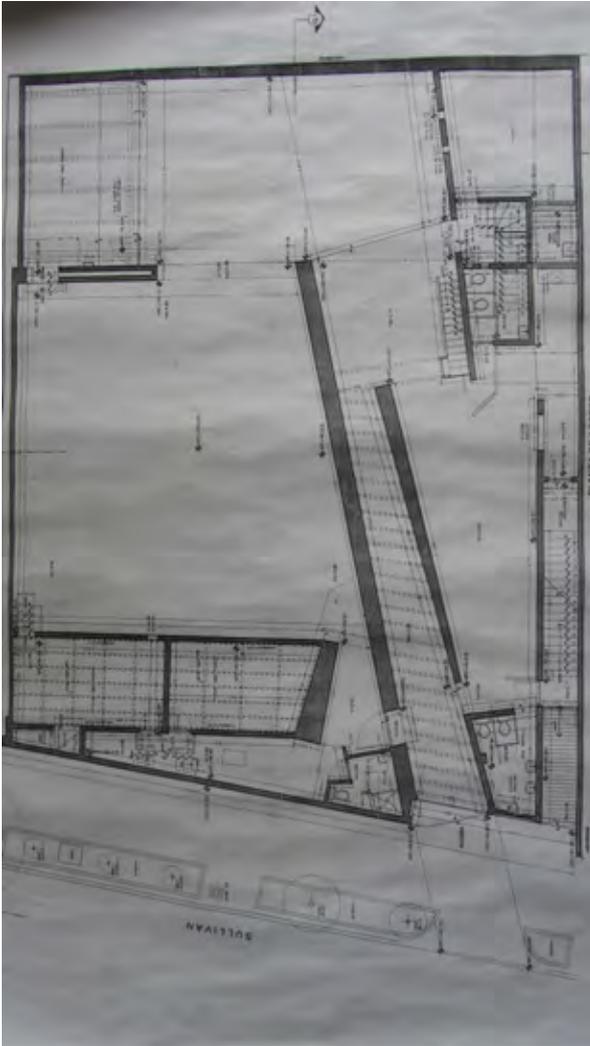
PLANTAS E FACHADA DO PROJETO PARA O MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO* - 1953
 arquivo do arquiteto Victor Jiménez

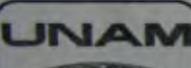


189

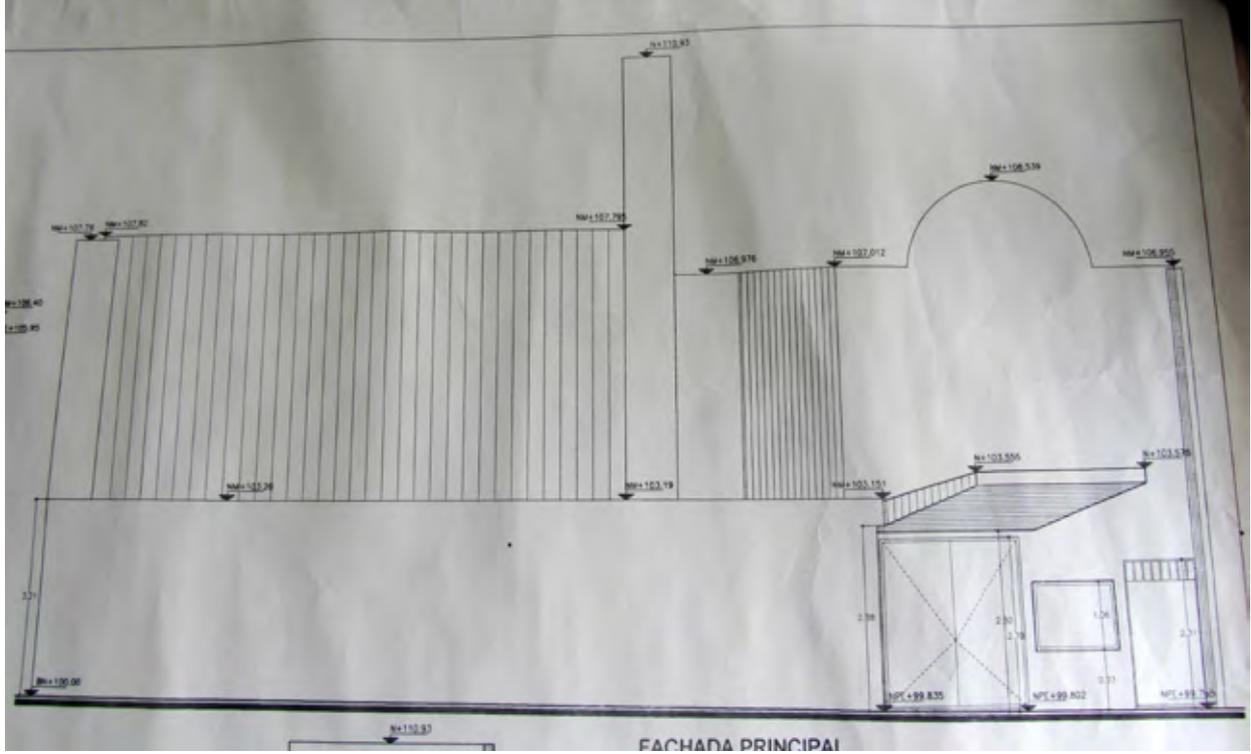


PLANTAS DO PROJETO PARA O TEATRO CONSTRUÍDO NO EDIFÍCIO DO MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*
 arquivo do arquiteto Victor Jiménez

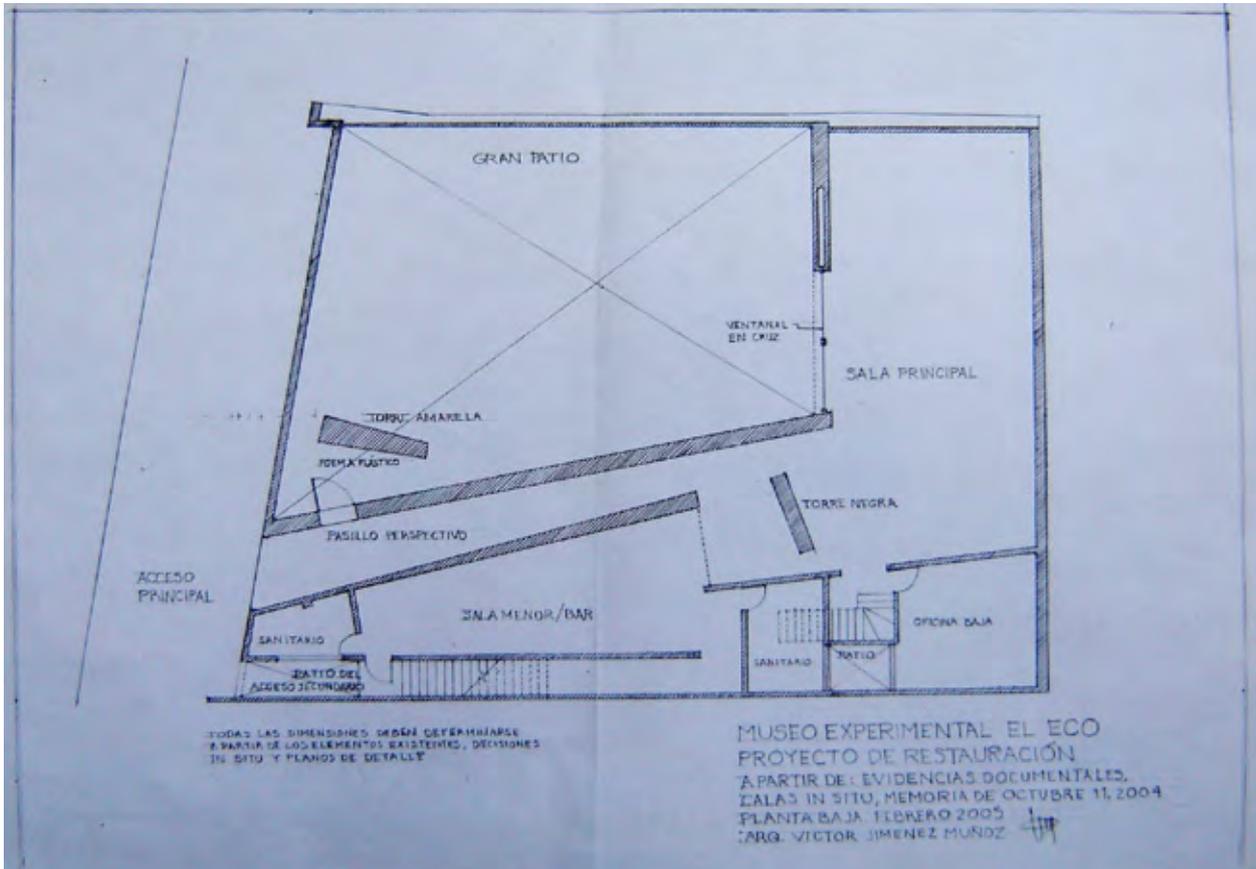


  SECRETARIA ADMINISTRATIVA DIRECCION GENERAL DE OBRAS Y CONSERVACION	DEPENDENCIA COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL	ARCHIVO ECO-Liv-Arq-CatEch-DWG	
	PROYECTO LEVANTAMIENTO ARQUITECTONICO Y DE SALIDAS DE INSTALACIONES, DEL EDIFICIO DENOMINADO "EL ECO"	UBICACION SULLAMN No. 43, COL. SAN RAFAEL, MEXICO, DF	VIGENCIA
	DESCRIPCION LEVANTAMIENTO ARQUITECTONICO	CONTENIDO CORTES C11, CL1 Y FACHADA PRINCIPAL	levantó PLANEACION Y DISEÑO DINAR
	No. de plano 5	No. total 11	dibujó PLANEACION Y DISEÑO DINAR
CF-01		fecha SEPTIEMBRE 2004	
		escala 1 : 5 0	
		metros METROS	
ING. RICARDO RAMIREZ ORTIZ Director general	ARO. RUBEN CAMACHO FLORES director de proyectos	ING. JAVIER TARRIBA DE CACERES coordinador de proyectos	
PLANEACION Y DISEÑO DINAR levantamiento			

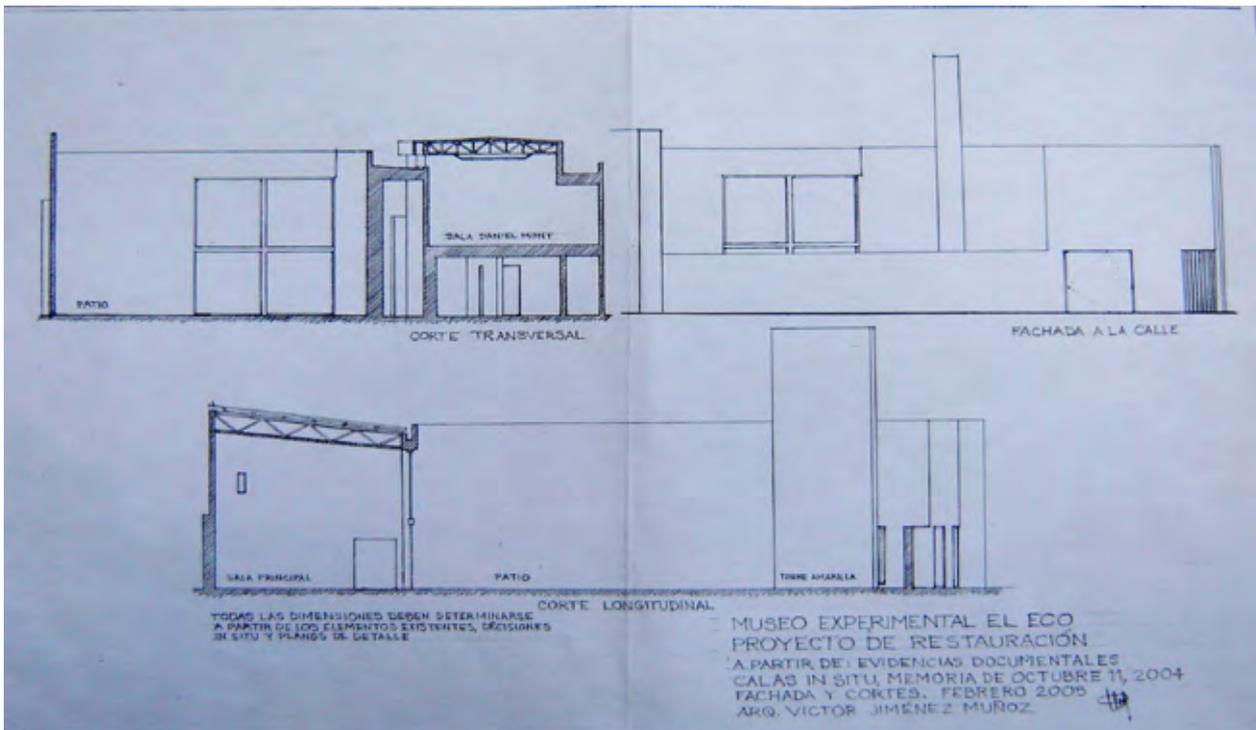
FACHADA DO PROJETO PARA O TEATRO CONSTRUÍDO NO EDIFÍCIO DO MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO*
arquivo do arquiteto Victor Jiménez



PLANTA, CORTE E FACHADA DO PROJETO PARA A RESTAURAÇÃO DO MUSEU EXPERIMENTAL *EL ECO* - 2005
 arquivo do arquiteto Víctor Jiménez



193



Protestas por el Cargo Dado a Mathías Goeritz

Diego Rivera y Alfaro Siqueiros
Censuran el Nombramiento

Los señores Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros dirigieron al doctor Nabor Carrillo Flores, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, la siguiente carta en la cual protestan por el nombramiento de museógrafo de la Universidad Nacional extendido en favor del señor Mathías Goeritz, de quien dicen que carece de merecimientos para ostentar ese cargo.

La carta, es como sigue:

"Señor don Nabor Carrillo, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad. Muy señor nuestro, estimado y admirado amigo:

"Nos dirigimos a usted al mismo tiempo que dentro de la cordialidad amistosa, con el respeto necesario a su alta investidura universitaria.

"No sabríamos decir si es mayor nuestra sorpresa que nuestra indignación y nuestra repugnancia al enterarnos de que autoridades universitarias han dado el cargo de museógrafo de la institución que usted dignamente jefatura a un individuo llamado Mathías Goeritz.

"Tal personaje, en el terreno estricto del arte, carece absolutamente de toda condición que pueda justificar su presencia dentro de la institución más importante para la cultura de nuestra patria.

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

"No podemos admitir que se encargue de manejar obras de artistas mexicanos en exposiciones, museos o bibliotecas, tal personaje afortunado que no podría tocarlas sin ensuciarlas, si no hubiera un mexicano capacitado para desempeñar tal puesto en una Universidad de México.

"Esto constituye, de hecho, un verdadero insulto para el arte y los artistas de México que queremos atribuirlo a un error ajeno a la autenticidad y conocimiento de usted.

"Nada podría alegrarnos más que el saber que este error se ha disipado, pues al generalizarse el conocimiento del hecho seguramente se producirá un arriplo y profundo movimiento de protesta en la masa de los artistas, estudiantes de arte y en general todo el pueblo de México consciente de los altos intereses de su patria.

"Atentó y afectuosamente, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros" (rúbricas).

PARTICULARES EN LAS EMPRESAS DEL GOBIERNO

Según de la primera plana

El gobierno, respondiendo al propósito de aprovechar la experiencia de los hombres de negocios, banqueros y técnicos en todas las sociedades y organizaciones en las cuales el Estado ejerce funciones directivas o dispone de mayoría de acciones.

OTRO ASPECTO DEL PLAN ECONOMICO

En esta forma el Primer Mandatario demostrará que no trata simplemente de crear organismos de carácter consultivo en los cuales los grupos económicos expongan su parecer, sino también de utilizar a los más notables representantes de la iniciativa privada en la obra que se está realizando, dado el interés nacional de la misma.

El Consejo de Fomento y Coordinación de la Producción Nacional será un órgano de consulta del Gobierno Federal para el examen de los problemas ligados con la producción agrícola e industrial, tal como lo anunció el Jefe del Ejecutivo; pero simultáneamente a la creación del mismo, por sugerencia expresa del Presidente de la República, sus colaboradores inmediatos apelarán a la ayuda de los particulares para la buena marcha de las empresas de interés nacional.

En esta forma, se dice, la política anunciada por el Primer Mandatario, se convierte en realidad y lleva a puestos de responsabilidad a representantes de empresas privadas.

Esta política acentuará la confianza pública en los organismos dirigidos por el Gobierno, mejorará la eficacia de los mismos, y permitirá que los planes de desarrollo económico se realicen en el necesario ambiente de colaboración entre el Gobierno y los particulares.

La valiosa experiencia de los hombres de empresa permitirá mejorar los sistemas administrativos, de operación y técnicos en general de multitud de organismos que dependen del Gobierno y despertará mayor simpatía hacia los mismos de parte del público.

El Embajador de México en EE. UU. Llegará hoy

Extraoficialmente se informó ayer que hoy llegará a esta capital don Manuel Tello, embajador de México en los Estados Unidos, con objeto de pasar aquí una corta temporada de vacaciones.



La Biblioteca de la Ciudad Universitaria de México, D. F.

JUAN O'GORMAN

197

PARA DECIRLO de antemano: Considero a Juan O'Gorman uno de los visionarios más originales y más importantes, no solamente de nuestro raquítico medio, sino del mundo artístico actual. Es uno de los pocos que intentan unir las artes para subordinarlas bajo un solo concepto. Este concepto no es el resultado de un juego estético refinado, sino la expresión de una convicción plástica, síntesis de una cantidad de convicciones extra-artísticas.

Desde luego, el siglo XX no favorece a un hombre que no se contenta con el "arte menor" de las salas de exposición, sino que aspira a un ARTE que sea el reflejo de un ideal o de una creencia. Y, generalmente, en la obra de O'Gorman el "ideal" no es asunto tan trivial y barato como en la de la mayoría de sus colegas.

Me supongo que O'Gorman es un hombre obsesionado, puesto que llegó a convencer a "gentes importantes" para que construyeran sus ideas que, aparte de ser caras en su realización, tendrían que ser impopulares entre la gente elegante. Desde el punto de vista de la estética, no cabe duda que los cuadros de Braque, Tamayo y Omar Rayo son más "bonitos". Pero a O'Gorman no le importa el snobismo estético, evidentemente. La estética usual es, para él, un asunto del pasado. Los dogmas de las escuelas de arquitectura ya no le interesan. No se ofende cuando le dicen que, como pintor, es uno de los mejores arquitectos, y como arquitecto es un gran pintor. Su arquitectura escultórica y pictórica no es escenografía, sino el esfuerzo de salir del callejón del aburrimiento en la cual se encuentra el hombre-

máquina de nuestros días. Su arte es, a mi modo de ver, un acto de protesta, espiritualmente ligado —aunque sea inconscientemente— con la eterna revolución del DADA, lleno de ironía, al cual, por suerte, falta el desagradable patetismo de lo "oficial".

Hace poco, por fin, he podido ver su casa. Sólo los eternos racionalistas que entienden todo y que nunca han podido sentir nada, son capaces de considerarla como una *vacilada*. La verdad es que se trata de la casa de un hombre valiente el cual encontró precisamente éso: su mundo. ¿Influencias? Naturalmente, Juan O'Gorman conoce a Caudi, a Simón Rodia y —sobre todo— al venerado Facteur Cheval en cuya tradición se mueve. ¡Ojalá que esta tradición no muera nunca!

A mí, en lo personal, siempre me ha intrigado la obra del arquitecto-escultor-pintor Juan O'Gorman por estar, en su carácter, cerca de mis propios intentos. La diferencia es que O'Gorman sigue dando mucha importancia a los lógicos "derechos del hombre", por lo cual su arte resulta representativo, funcional, materialista, histórico, nacionalista, social, etcétera, mientras yo soy un simple creyente cuya obra no quiere ser otra cosa que un rezo plástico. Esto no me impide ver en él a un artista de mucha mayor importancia que casi todos los mensajistas, neo-realista, semifigurativistas, guerniquistas, abstractistas o rebeldes sin causa que nos rodean tan abundantemente.

MATHIAS GOERTZ



Los arquitectos Pani y Ortega Flores, con el pintor Carlos Mérida

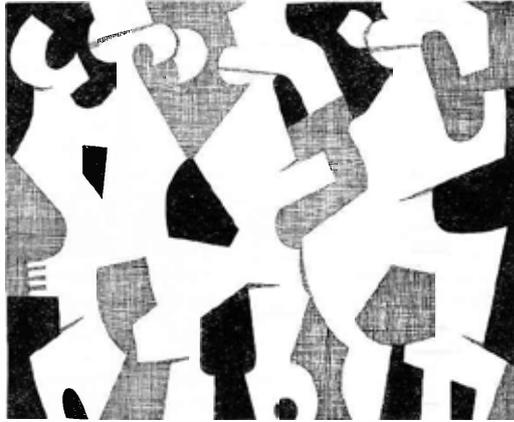
La integración plástica en el C. U. “Presidente Juárez”

POR MATHIAS GOERITZ

SI AL CONSTRUIR las catedrales góticas uno de aquellos arquitectos-constructores o escultores-albañiles hubiera querido dominar con su obra, en vez de someterse libre y voluntariamente bajo el servicio común, no existirían tales signos expresivos de un grandioso pasado. Todos aquellos hombres que dieron lo mejor que podían, permanecieron en el anonimato, deseando cada uno solamente realizar *la obra*. Si hoy se pregunta qué es lo que domina en estas catedrales de Reims, Chartres, Amiens, etcétera —lo escultórico, la arquitectura, los vitrales (es decir, lo pictórico)—, entonces sólo es posible contestar que el conjunto, la absoluta armonía entre todos los elementos.

Rarísimas veces, en el arte occidental, ha sido posible realizar después un esfuerzo común tan altamente armónico. El Renacimiento destacó la personalidad y el nombre del artista individual, y desde entonces el individuo domina cada vez más en el arte, dejando como un hermoso sueño aquel sentido de cooperación fraternal capaz de dar al mundo las obras más importantes de la humanidad, desde las cuevas de la prehistoria —pasando sobre las pirámides de Egipto y México— hasta los templos y las catedrales de las culturas cristianas.

Parece típico de la ideología del siglo XX el hecho de que nuevamente surja el deseo —aunque hasta ahora casi nada más el deseo— de llegar a una unidad entre las artes. Se encontró la palabra *integración* para la idea de una coordinación arquitectónica y plástica, y hasta de la literatura y música; es decir, de todos los valores artísticos contemporáneos dentro de una sola obra. Precisamente en el momento de una individualización extrema el hombre se vuelve a enfrentar a este problema, aunque todavía, naturalmente,



En los paneles de los 4 edificios "C", el pintor Carlos Mérida representó la leyenda mexicana de "Los Cuatro Soles".

I. En el cuadrante A del calendario se ve la representación del primer Sol, el *Sol de Tigre* (Ocelo-Tonatiuh), símbolo de la primera edad en la que, según la historia mexicana, la Tierra estuvo habitada por gigantes, los cuales fueron devorados por los tigres.

cada uno de los que luchan por conseguir una solución auténtica, lo entienda de otro modo. En el fondo, lo que se busca es el nuevo y verdadero *estilo* común, como expresión total de nuestro tiempo.

Hablando de México, sería injusto no mencionar algunos esfuerzos conscientes de diversos arquitectos. Luis Barragán eligió como colaborador a Jesús Reyes Ferreira, de gran talento plástico. Mario Pani también llamó a artistas de primera fila como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Germán Cueto y otros, y no cabe duda que de estas colaboraciones han nacido conceptos y finalmente obras que son ejemplos de una integración cabal de la plástica con la arquitectura moderna.

Uno de los ejemplos más sorprendentes en este campo es la última obra

200



II. El cuadrante B muestra el segundo Sol, o sea el *Sol de Viento* (Ehécatl-Tonatiuh). En esta época reinó Quetzalcóatl y entonces la Tierra se vio arrasada por terribles huracanes. Los hombres sobrevivientes se transformaron en monos.

420



III. El tercer cuadrante, el C, se refiere al *Sol de Fuego* (Xiuhtonatiuh) en el cual residía Tlaloc. El fin de esta época se caracterizó por un cataclismo de fuego y de piedras. Los hombres se convirtieron en pájaros.

del arquitecto Mario Pani, realizada en colaboración con el arquitecto Salvador Ortega: el Centro Urbano "Presidente Juárez", de la ciudad de México, cuya decoración plástica fue encargada al pintor Carlos Mérida, el cual —con ayuda de su discípulo, el joven pintor Alfonso Soto Soria— logró una de las realizaciones más importantes, conocidas hasta ahora, dentro del arte moderno, no sólo en México, sino en todas partes.

No faltarán, sin duda, los arquitectos que critiquen el conjunto o los detalles de la arquitectura de este "Nuevo Multifamiliar". Tampoco faltarán los pintores que digan que la pintura funcional de Mérida no vale nada. Pero —intentando ser completamente justo— también los adversarios de esta arquitectura o pintura tendrán que reconocer que aquí se trata de una coordina-

201

IV. El cuarto cuadrante, el D, corresponde al *Sol de Agua* (Atonatiuh), que concluyó con una incontenible inundación. Los hombres se volvieron peces.

En esta cuádruple leyenda se baraja siempre la lucha entre *el bien* y *el mal*, simbolizados respectivamente por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, *el de la pata de palo*.



ción extraordinariamente feliz, de una integración raras veces obtenida en la actualidad, en la cual tanto el arquitecto como el creador plástico han comprendido que, para crear dentro de una verdadera armonía, no hay que imponerse, sino someterse.

Desde luego, no siempre se logró por completo tal esfuerzo en esta obra. Todavía hay partes donde dominan el pintor o el arquitecto o, para decirlo de modo más directo, donde la obra plástica queda sobrepuesta a la arquitectura, sin ser absolutamente parte de ella. Este peligro, el mayor de todos, tiene que ser subrayado siempre de nuevo: no se trata de poner delante o encima de un edificio una pintura u otra obra plástica; debe ser la obra plástica parte necesaria de la arquitectura, como lo es la nariz del hombre (y no como lo son los anteojos en la nariz). Pero tanto Mérida como Pani se dieron cuenta de que ya no interesa —si de veras se quería crear una obra integral— pintar, esculpir u ornamentar los muros exteriores o interiores, con obras que no se sienten parte del conjunto.

Escribió Mérida, en el prólogo del catálogo de una exposición de sus obras en Nueva York, en febrero de 1952:

"La pintura contemporánea es toda invención; pero no llegará a su plenitud, sino hasta que canalice en una pintura funcional. No hay otro camino.

"La pintura de caballete se está tornando ya cosa del pasado. Arte para minorías. Las fecundas experiencias de cincuenta años son base eficaz para llegar a un arte integral en relación con la arquitectura. Hasta entonces, la pintura llenará de nuevo su verdadera función social. Arte para mayorías. . .

"La pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación. Un nuevo muralismo debe nacer. . .

"Arte del porvenir, sin demagogias, sin oratoria, sin caligrafías políticas, pero eminentemente universal. Arte para la masa, arte público,—a la vista de todos, para el goce emocional de todo mundo. La vivienda, el auditorio, el hospital, la escuela, el teatro, tantas cosas más. . ."

La realización de tales conceptos sin duda es difícil, pues habrá que contar con la fuerza del temperamento individual de cada artista que, aunque intente lo contrario, vuelve fácilmente a "dominar" sobre el otro que es más discreto. Para crear una obra de esta índole en conjunto habrá que ser sumamente modesto, y eso será probablemente lo más difícil.

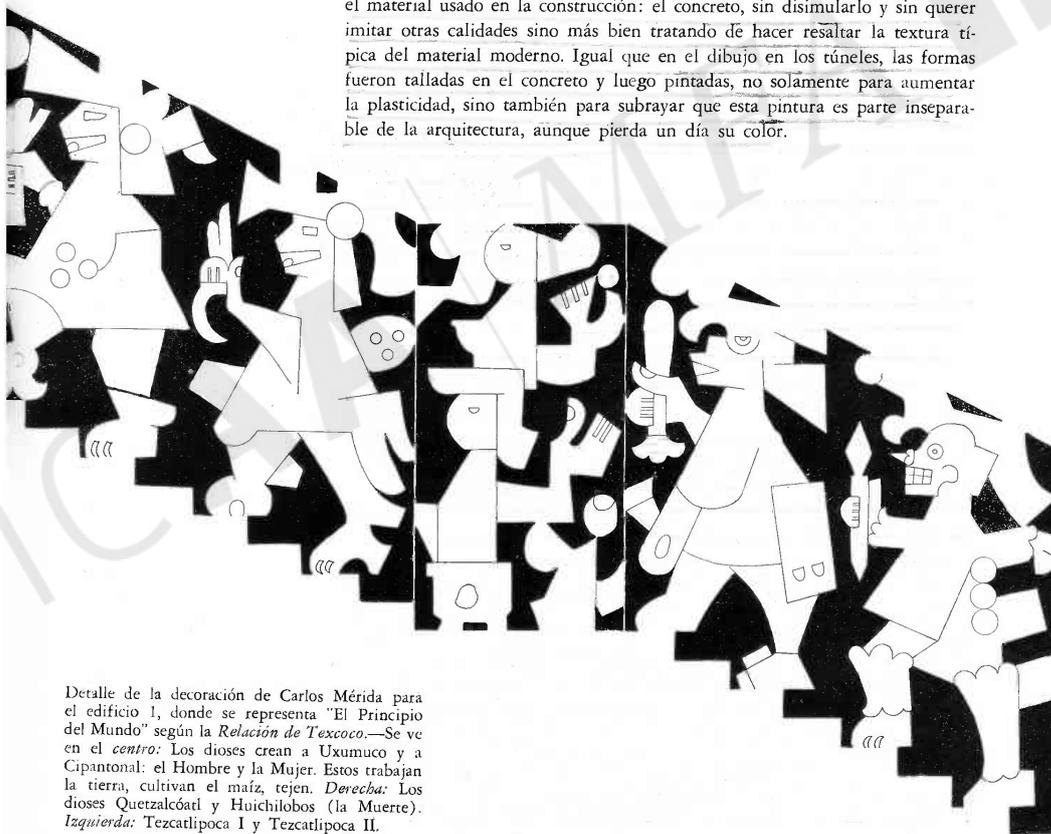
Otro peligro será el de caer —al buscar la subordinación— en la decoración de un *academismo abstracto* que, aunque guste más al arquitecto, no será sino una ornamentación exterior de los valores arquitectónicos.

Sin duda, los arquitectos y pintores que colaboraron en el Centro Urbano "Presidente Juárez" no han tenido miedo de tales peligros. En la formación de colores de los balcones han seguido un plan puramente *abstracto*; digamos, al "sistema de Mondrian", valiente esfuerzo para llegar a la individualización en una masa grande de habitaciones. El conjunto se presenta como admirablemente logrado, y hasta parece que el haber realizado por fin este concepto libre y generoso abre las puertas a nuevos, insospechados caminos.

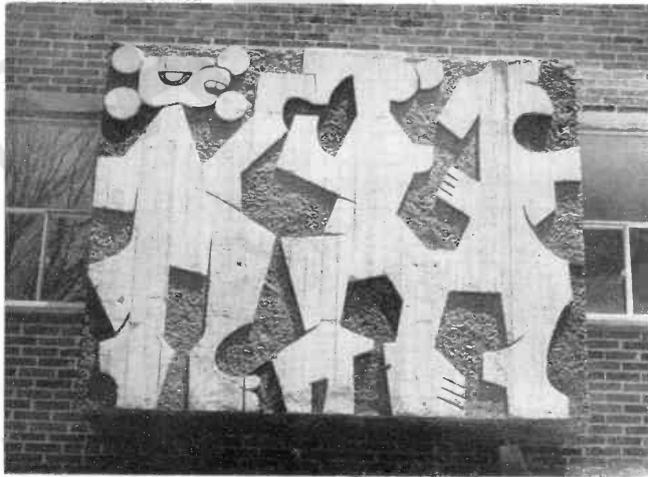
Otro y muy distinto sistema *abstracto* fué seguido por Carlos Mérida al ocuparse de la decoración plástica de los 2,000 metros cuadrados de los túneles. Para obtener una solución armónica el arquitecto Pani sugirió al pintor "acentuar la horizontalidad, aprovechar, incluso, las juntas de colado y

de dilatación obligadas en el muro, y, finalmente, compensar, por medio de tonos más o menos claros, la diferente luminosidad existente en las zonas techadas y las descubiertas". Mérida logró un conjunto de extraordinario interés plástico a base de líneas ondulantes horizontales, subrayando así una impresión de fuga, no solamente en armonía con el elemento arquitectónico, sino haciendo referencia a la velocidad de los automóviles en los túneles.

El elemento de integración más interesante, y sin duda también el más difícil, fué deparado tanto al arquitecto como al pintor por las escaleras en las fachadas de los edificios principales. Tenía que encontrarse una bella forma estructural que armonizara con las ideas plásticas del pintor. Tenía que encontrarse una pintura funcional que armonizara con las ideas del arquitecto. Y aquí el pintor se atrevió a proponer unos temas que salen de la cosmogonía precortesiana, sometiendo las formas, que en su fondo recuerdan todavía el sentido plástico poético del arte antiguo mexicano, a las necesidades de la integración moderna. Al realizar estas decoraciones se tuvo en cuenta el material usado en la construcción: el concreto, sin disimularlo y sin querer imitar otras calidades sino más bien tratando de hacer resaltar la textura típica del material moderno. Igual que en el dibujo en los túneles, las formas fueron talladas en el concreto y luego pintadas, no solamente para aumentar la plasticidad, sino también para subrayar que esta pintura es parte inseparable de la arquitectura, aunque pierda un día su color.



Detalle de la decoración de Carlos Mérida para el edificio I, donde se representa "El Principio del Mundo" según la *Relación de Texcoco*.—Se ve en el *centro*: Los dioses crean a Uxumuco y a Cipantonal: el Hombre y la Mujer. Estos trabajan la tierra, cultivan el maíz, tejen. *Derecha*: Los dioses Quetzalcóatl y Huichilobos (la Muerte). *Izquierda*: Tezcatlipoca I y Tezcatlipoca II.

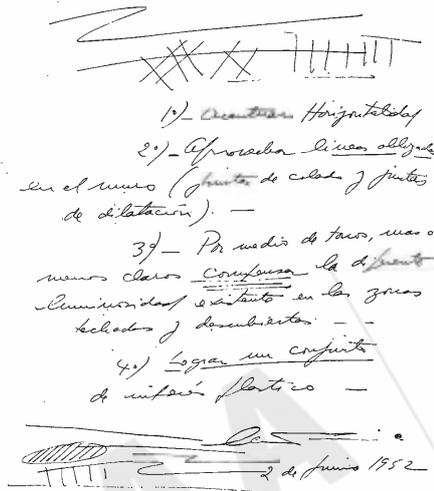


204

424

Solamente cuatro colores: azul, ocre, rojo y verde —los mismos cuatro en toda la unidad— fueron usados por el equipo de Carlos Mérida; los colores se eligieron, naturalmente, de acuerdo con los colores del material usado por los arquitectos.

Alguien ha dicho que, encontrándose estas pinturas al alcance de las manos de los niños, se van a estropear dentro de poco. Pero no: son hechas como para recibir golpes y hasta garabatos de niños, y aquí parece revelarse otro de los altos valores de la obra: ya no tener miedo al toque del público, ya no poner la pintura como un cuadro en un marco arquitectónico, sino dejar al hombre de la calle en contacto directo con la decoración, que, para aquel que sabe ver, es una alta obra de arte, pero —y hay que repetirlo— una obra que resulta inseparable de la obra arquitectónica.



El conjunto, extraordinariamente feliz, resultado de una armonía espiritual entre arquitectos y artistas plásticos, significa hoy día un ejemplo vivo, y sin duda un gran paso hacia adelante, en el problema de la integración plástica.

Al contemplar por primera vez esta obra recordé una frase de Paul Klee que este gran sensitivo había pronunciado en un discurso en la ciudad de Jena (Alemania), en 1924, lamentando que todos los esfuerzos del Bauhaus no hubieran llegado a ser universales, sino que se quedaron como esfuerzos aislados, aunque maestros y alumnos dieron a la idea, "todo lo que tenían". Dijo Klee que dicho esfuerzo quedaba en el vacío, porque *Uns traegt kein Volk* (no existe el pueblo que esté con nosotros). Aquí, en México, empieza a realizarse el sueño de Klee, porque cada día más tiene uno la impresión de que a estos artistas —arquitectos, escultores y pintores que están llevando a cabo la gran obra de conjunto, como por ejemplo lo hacen allá, en el Centro Urbano "Presidente Juárez"— les lleva en sus hombros un pueblo entero, un pueblo audaz y joven.

inserir legenda

matias goeritz

¿ARQUITECTURA EMOCIONAL?



"AQUI Y ALLA" GOERITZ-MADERA PINTADA-1955

17

matias goerits

¿ARQUITECTURA EMOCIONAL?



La idea de una ARQUITECTURA EMOCIONAL me vino al recibir la invitación de Daniel Mont para construir, en un terreno de una calle céntrica de la Ciudad de México, "lo que me daba la gana". Eso fue en 1952, en los tiempos del auge del funcionalismo.

Nunca me había enfrentado a un problema similar. Siendo pintor y escultor, no me había interesado mucho por la función lógica de un edificio, sino siempre, cuando se habló de arquitectura, pensé en las profundas impresiones que me habían causado las grandes obras que reunían en sí a todas las artes, y en las cuales formaba, desde luego, parte esencial la estructura arquitectónica. El gran impacto de esas obras, de uno u otro estilo o concepto artístico, me parecía lo más sublime, dentro del arte, que yo había conocido, sin que me hubiera inquietado la pregunta por donde empezaban o terminaban los elementos "arquitectura", "escultura", "pintura" o hasta "poesía".

Ahora, al verme enfrentado a la tarea de construir un edificio, me decidí por un "Museo Experimental" que empezó sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. La obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya función era, en gran parte, la emoción.

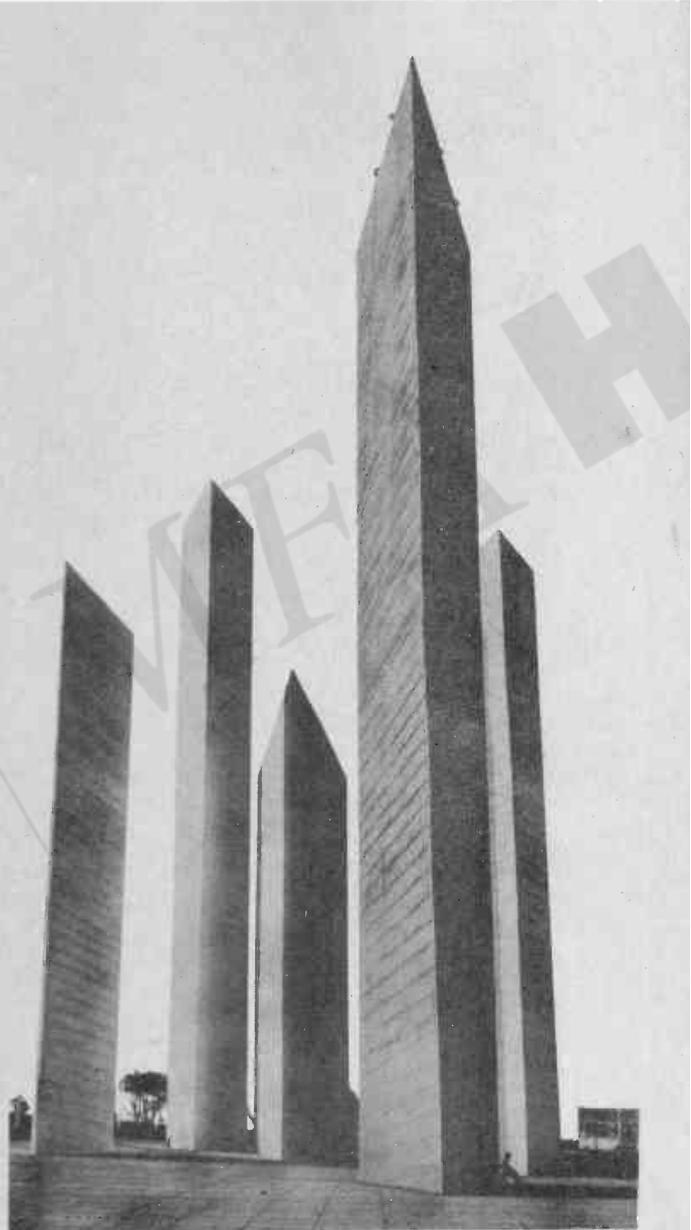
Escribí entonces, en forma de manifiesto polémico:

"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. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como "formalismo", ni el regionalismo orgánico, ni aquel confuisionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: 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—. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo esté lleno de altas inquietudes espirituales, el museo experimental no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando —no tan conscientemente, sino casi automáticamente— a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción."

Con este concepto construí, en 1952/53, el dis-



"LAS TORRES" DE CIUDAD SATELITE 1957

cutido Museo Experimental El ECO que más tarde se convirtió en Sala de reuniones religiosas, luego en restaurante y finalmente en Cabaret. Con pocos acondicionamientos y cambios en la decoración, el mismo edificio hubiera podido servir perfectamente de tienda de decoración, sala de exposiciones de automóviles, o incluso de casa-estudio de un arquitecto. Según mis informaciones, hoy día resta bien poco del edificio. Los cabaretistas, bajo la refinada batuta del propietario del terreno, lograron la destrucción o vulgarización total de mis ilusiones.

Desde luego la obra no era, ni quería ser, más que un experimento. Casi no había ningún ángulo de 90° en la planta del edificio. Algunos muros eran delgados en un lado y más anchos en el opuesto. Siempre busqué una extraña y a veces imperceptible asimetría, parecida a la que se encuentra en la construcción de cualquier cara, de cualquier árbol, de cualquier ser vivo. No existían, por otro lado, curvas amables, ni vértices agudos. El total fue realizado en el lugar mismo, sin planos exactos. Albañil, pintor, escultor, "arquitecto" —eran prácticamente una persona—.

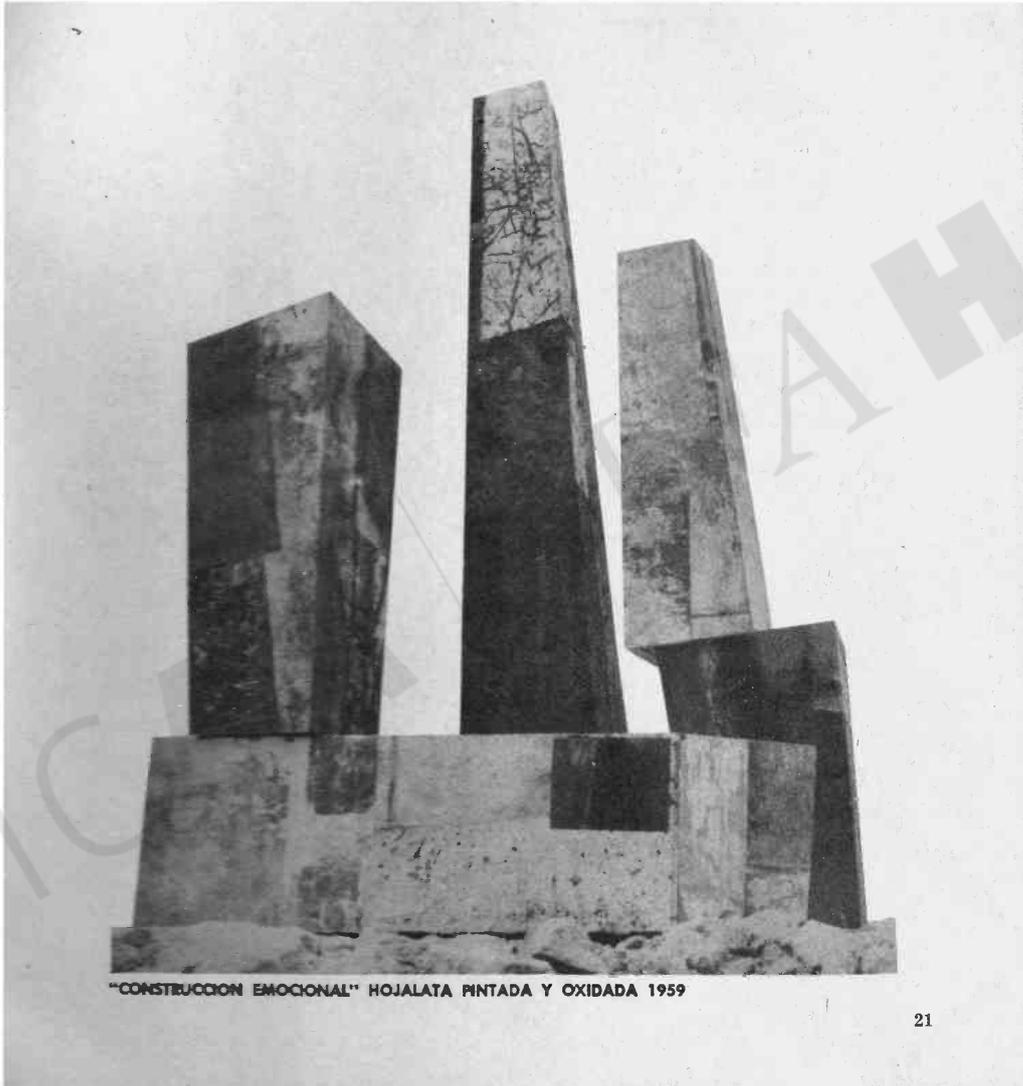
Parece que el trabajo en El ECO tenía una influencia decisiva sobre mi obra escultórica en general. Vi el problema espacial con otros ojos. Me interesé en volúmenes de tamaño monumental. Soñé con la construcción de una inmensa catedral o pirámide de nuestro siglo, un rezo gigantesco.

Y efectivamente, cuatro años después, en 1957, recibí, gracias a mi gran amigo el arquitecto Luis

Barragán, otro encargo —aún más atrevido. Se trataba de realizar la entrada de una nueva ciudad de la cual no existían más que los planes. Al ver el paisaje desierto, pensé en unas columnas verticales, en las torres de San Gimignano, en los rascacielos de Manhattan. Y gracias a la ayuda y colaboración de Luis Barragán y del Arq. Mario Pani, planificador de esta nueva CIUDAD SATELITE, —allí están: cinco Torres triangulares, de 57 a 37 metros de altura, tres blancas, una amarilla y una de color naranja.

No son, naturalmente, tan altas como yo me las había imaginado al principio. También son cinco en vez de siete, la plaza misma quedó diferente y más estrecha de lo que me hubiera gustado. y últimamente se cambió el color de una de las Torres. Pero aquí se trataba por fin de una obra monumental cuya función exclusiva debía ser la emoción.

Los arquitectos insisten en que las Torres no son más que una gran escultura, —y tienen razón—. Pero —¿Qué importa? Para mí eran pintura, eran escultura, eran "arquitectura emocional". Y me hubiera gustado colocar pequeñas flautas en sus esquinas para que el viajero que pasa por la carretera oiga un extraño canto causado por múltiples sonidos en el viento. Para que ellas también sean música. Aunque para la mayoría de las gentes, estas Torres nada más significan un gran anuncio publicitario, para mí, —absurdo romántico dentro de un siglo sin fe—, han sido y son un REZO PLASTICO.



"CONSTRUCCION EMOCIONAL" HOJALATA PINTADA Y OXIDADA 1959

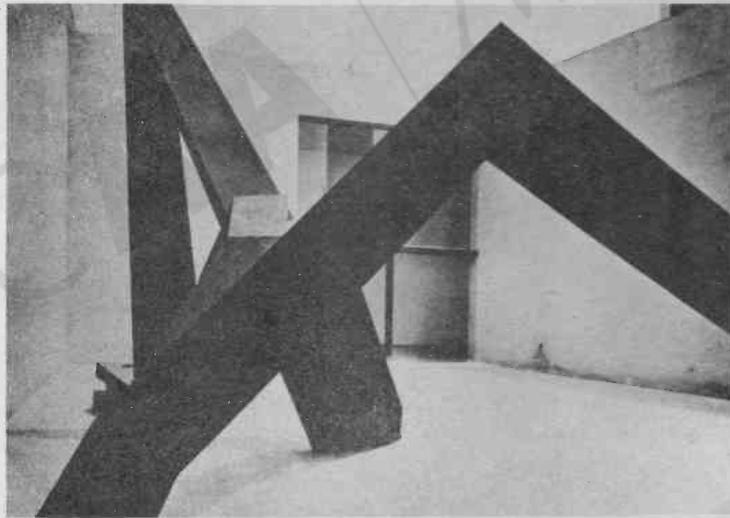
21

211

"CONSTRUCCION MEXICANA" MADERA PINTADA Y HIERRO 1959



212



"ESCULTURA DE HIERRO"
PATIO DE "EL ECO"-1952

22

Leonardo, Vol. 3, pp. 63-65. Pergamon Press 1970. Printed in Great Britain

THE SCULPTURE 'THE SERPENT OF EL ECO':

A PRIMARY STRUCTURE OF 1953

Mathias Goeritz*

During an exhibition of my paintings and sculptures, held in March-April 1952 at the Galería de Arte Mexicano, I met Daniel Mont, who offered me a commission that was the most ambitious and, at the same time, the most exciting one that I had ever received: The construction of a building in the center of Mexico City, which I could design and realize with complete freedom—I could do exactly as I wished'. My objection that I was not an architect was refused by this strange Maecenas with the reply that this was precisely the reason why he had turned to me. He wanted something different, something new—a surprise. When I asked him what the building would be for, he laughed, and said we would talk about this later.

I came to the conclusion, after considerable meditation, that the building should be a living institution, a place where anyone who felt an urge to carry out a daring art project could do so—an idea that I had been dreaming of for several years. In fact, since the days of a philosophical art movement I had initiated in July 1948 at the village of Santilla del Mar in Spain, near the Altamira Caves. This 'school', called the Escuela de Altamira became one of the cornerstones of modern art in Spain.

Mont approved my idea and, without any other

*Artist living at 112 Dr. Manuel Mazari, Cuernavaca Morelos, Mexico. (Received 11 August 1969.)

limitations than those imposed by the size of the ground provided, the 'Experimental Museum El Eco (The Echo)' was constructed. It was once described as a poetic structure whose arrangement of passages, walls, ceilings, openings and enclosures took one repeatedly by surprise [1].

I published an interpretation of my intentions and of the building under the title *Manifesto of Emotional Architecture* in September 1953 [2]. I had foreseen a patio or courtyard as the culmination of the series of 'emotions' that the spectator was expected to experience while strolling through the building. This patio was intended to produce the impression of an enclosed, mysterious world, overlooked and dominated by a high, almost triangular tower that stood in one of the corners, free of the walls—a sculptural element though architectural in conception. Its yellow color gave the impression that it was a ray of the sun entering the white, gray and black ambiance of the patio.

I tried to avoid angles of 90° in the ground plan of the building to give it an almost imperceptible asymmetry, as is found in the structure of a face or of any living thing. There were no sensuous curves nor keen-edged corners.

To provoke a sense of tension or 'emotion' in the beholder, I wanted a sculptural element in the patio that offset its visual solemnity. During the winter of 1952 I devoted much of my time to the design of

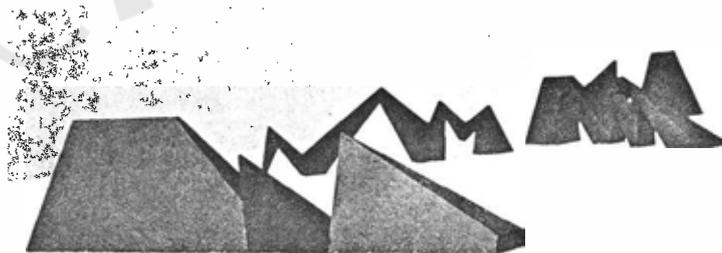


Fig. 1. Models in wood for the sculpture at the Experimental Museum El Eco at Mexico City, 1953. (Photo: J. Verde O., Mexico City.)

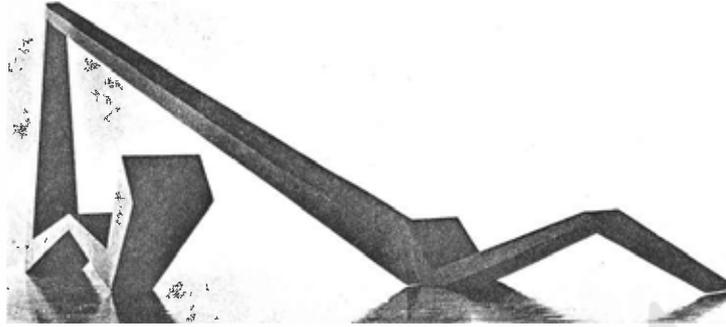


Fig. 2. Model in wood for the sculpture at the Experimental Museum El Eco at Mexico City, 1953 (Photo: J. Verde O., Mexico City.)

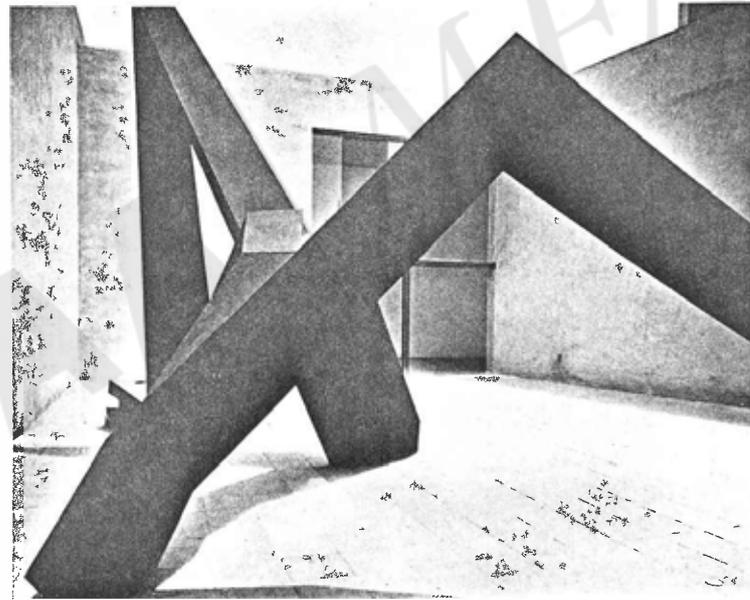


Fig. 3. View of the sculpture ('Primary Structure') 'The Serpent of El Eco', Mexico City, welded

models to Mexico City a long discussion about them arose between Mont and myself. Finally we selected one that seemed to us the most appropriate for the patio. (None of the other designs or models I then made have been constructed at full scale.)

The sculpture, soon popularly called 'The Serpent of El Eco', consisted of several large volumes enclosed by black steel sheets. The up-down arrangement of the shapes was like the trace of a fever chart. It was constructed in an iron workshop in Mexico City between June and August 1953 with very little difficulty. First a skeleton of iron beams was assembled and then the steel sheets were welded to them. The structure was strong and stable. At the last moment I increased the height of the sculpture by approximately 18 in. (cf. Fig. 3).

The form of the sculpture was supposed to express, within the calm of the patio, the anguish of man in the universe. It was an 'aggressive' and 'restless' structure.

It was used as a part of the stage setting for dancers of our Experimental Ballet. But a year after the

death of Daniel Mont on 26 October, 1953 the 'El Eco' was closed and converted into a restaurant. The sculpture was now felt to be inappropriate and one day it disappeared. It was cut into parts and sold. A few years ago I was told that it had been reassembled at a private residence but I have not tried to find it. I had not made it as an independent 'work of art'; it was made to be a part of a very special environment. I have heard it described as a 'prophetic work' because it suddenly was considered the precursor of the fashion for 'primary structures'. For me, it was part of an adventure—surely one of the most beautiful and serious experiences in my rather tormented life as an artist.

('El Eco' later became a nightclub and, finally, after some essential changes in its architectural layout, a university theater. Although I belonged to the university in my capacity as Head of the Design Workshop at the National School of Architecture, no one consulted me about the changes to my brainchild.)

REFERENCES

1. M. Seuphor, *La sculpture de ce siècle* (Neuchâtel: Editions du Griffon, 1959).
2. M. Goeritz, *Arquitectura emocional, Cuadernos de Arquitectura* (Guadalajara) No.1 (1954).