

**EDICIÓN**

Karla Jasso  
Daniel Garza Usabiaga

**DISEÑO**

tres laboratorio visual  
Jorge Brozon  
Rafael Rodríguez Rivera

© Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Laboratorio Arte Alameda  
Dr. Mora 7 | Centro Histórico  
Ciudad de México, 06050

[www.artelameda.bellasartes.gob.mx](http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx)  
[info.alameda@gmail.com](mailto:info.alameda@gmail.com)

ISBN: 978-607-605-013-2

Ninguna parte o fragmento de esta obra, incluido el diseño de la cubierta e interiores, podrá ser reproducida, almacenada, comunicada públicamente o distribuida, en cualquier forma o medio conocido o por conocer, sin para ello contar de manera previa y expresa con la autorización del legítimo titular de los derechos sobre la misma.

Hecho en México | Impreso en México  
Made in Mexico | Printed in Mexico

**(READY) MEDIA:**

HACIA UNA ARQUEOLOGÍA  
DE LOS MEDIOS Y LA INVENCION EN MÉXICO,  
DVD NTSC © 2010  
© Derechos Reservados

**(READY) MEDIA:**

HACIA UNA ARQUEOLOGÍA  
DE LOS MEDIOS Y LA INVENCION EN MÉXICO,  
Laboratorio Arte Alameda-Instituto Nacional  
de Bellas Artes-CONACULTA, 2012.

LABORATORIO | ARTEALAMEDA



CONACULTA

**(READY) MEDIA:**

HACIA UNA ARQUEOLOGÍA  
DE LOS MEDIOS Y LA INVENCION EN MÉXICO

KARLA JASSO | DANIEL GARZA USABIAGA

EDITORES

## ÍNDICE

### PRESENTACIONES

- 11 **(READY) MEDIA: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS Y LA INVENCION EN MÉXICO**  
Consuelo Sáizar  
Presidenta | Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- 13 Teresa Vicencio  
Directora General | Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
- 15 **(READY) MEDIA: ARQUEOLOGÍA, TECNOLOGÍA, CIENCIA E INVENCION EN MÉXICO**  
Tania Aedo | Directora Laboratorio Arte Alameda

### PRÓLOGO

- 17 Karla Jasso | Daniel Garza Usabiaga

# 1

### HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS

- 23 **EL GATO SIEMPRE TIENE LA RAZÓN**  
¿O NO SIEMPRE?  
Karla Jasso
- 41 **UN CALIGRAMA DESCONOCIDO DE MANUEL MAPLES ARCE**  
Rubén Gallo
- 49 **ENTRE LA ACCIÓN DIRECTA Y LA VANGUARDIA: EL ESTRIDENTISMO**  
Francisco Reyes Palma
- 67 **CINE PUÑO/MUROS PUÑO**  
DE LA TEORÍA DEL MONTAJE Y SU APLICACIÓN AL FRESCO EN EL RCA  
Daniel Vargas
- 85 **DAVID ALFARO SIQUEIROS EN EL INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL**  
AMO O ESCLAVO. HERRAMIENTAS MODERNAS Y VEHÍCULOS PLÁSTICOS  
Natalia de la Rosa de la Rosa

- 101 **WOLFGANG PAALEN**  
Daniel Garza Usabiaga
- 107 **ARTE Y CIENCIA**  
Wolfgang Paalen
- 119 **MATHIAS GOERITZ Y EL ARTE INTERNACIONAL DE NUEVOS MEDIOS EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA**  
Jennifer Josten
- 135 **PLÁSTICO, LUZ, SONIDO, MOVIMIENTO**  
LORRAINE PINTO, PRECURSORA DEL ARTE INTERDISCIPLINARIO Y DE NUEVOS MEDIOS EN MÉXICO  
Daniel Garza Usabiaga
- 145 **EL ACUERDO EN TORNO AL *TWO BITSER***  
APUNTES DE UN CORRELATO FILOSÓFICO FRENTE AL IMPERATIVO TECNOLÓGICO  
Karla Villegas
- 169 **ARTURO ROSENBLUETH Y NORBERT WIENER: DOS CIENTÍFICOS EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA**  
Susana Quintanilla
- 195 **COMPORTAMIENTO, PROPÓSITO Y TELEOLOGÍA, (PRIMER TEXTO DE CIBERNÉTICA, 1943)**  
Arturo Rosenblueth, Norbert Weiner y Julian Bigelow
- 205 **LA ESTÉTICA DE LA CIENCIA**  
Arturo Rosenblueth
- 215 **ARQUEOLOGÍA DE LA MÚSICA EXPERIMENTAL EN MÉXICO**  
Manuel Rocha Iturbide
- 231 **EL CINE Y EL ARCHIVO: UTOPIA, MELANCOLÍA E IDENTIDAD**  
David M.J. Wood

# 2

## LECTURAS CRÍTICAS | CURADURÍAS

- 239 **AUDIOVISUAL EXPERIMENTAL CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO**  
David M.J. Wood
- 263 **CINE POVERA**  
Jesse Lerner
- 275 **DESBORDAMIENTOS**  
MECANICIDAD Y OBSOLESCENCIA EN EL ARTE MEDIÁTICO ACTUAL  
Gabriela Méndez y Juan Pablo Anaya
- 309 **FAMILIAR MEMORABLE**  
Grace Quintanilla
- 325 **APUNTES**  
UNA REVISIÓN HISTÓRICA DE CURADURÍAS DE VIDEO  
Erandy Vergara
- 351 **PALABRAS-VALIJA**  
EN BÚSQUEDA DE UNA TECNOPOIESIS  
Liliana Quintero
- 375 **MÚSICA EXPERIMENTAL Y POESÍA SONORA EN MÉXICO**  
Manuel Rocha Iturbide
- 393 **EXPERIMENTACIÓN SONORA CONTEMPORÁNEA**  
Israel Martínez

# 3

## TESTIMONIOS: SITIOS Y SITUACIONES

- 425 **PINTO MI RAYA**  
LA EXPERIENCIA DE LA GRÁFICA DIGITAL  
Mónica Mayer
- 435 **LA GENERACIÓN TRANSPARENTE**  
Elías B. Levín Rojo
- 447 **EL VIDEO BUSCA SU CASA**  
NOTAS SOBRE EL FUNCIONAMIENTO  
DE "LA SALA DEL DESEO" 1994-1996  
Gregorio Rocha
- 461 **EL VIDEO EN SU NUEVA ERA**  
LA OBSOLESCENCIA DE LAS ARTES ELECTRÓNICAS/  
CONSERVACIÓN  
Andrea Di Castro
- 471 **CENTRO MULTIMEDIA**  
UNA MIRADA BAJO CUATRO INTERRUPCIONES  
Liliana Quintero
- 481 **¿ACCIDENTES CONTROLADOS O CONTROL DE ACCIDENTES?**  
LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EX TERESA ARTE ACTUAL  
Edith Medina
- 491 **CYBERLOUNGE-MUSEO TAMAYO**  
Ana Sol González
- 499 **FRENTE AL DERROTERO TECNOLÓGICO, UNA VÍA ARTÍSTICA:**  
APUNTES DESDE LA TRANSICIÓN  
Karla Villegas
- 508 **ÍNDICE ONOMÁSTICO**
- 517 **DIRECTORIO**
- 519 **AGRADECIMIENTOS**

• Statement by Mathias Goeritz •



Mathias Goeritz at SIGNALS LONDON, manipulating an articulated sculpture by Lygia Clark. June, 1965

Photo : Clay Perry.

written especially for SIGNALS on Senor Goeritz's visit to London last June, 1965

'Many of us are already fed-up with the pretentious imposition of "logic" and "reason", of "functionalism", of the decorative calculation, and of course, with all the chaotic pornography of individualism, the glory of the day, the fashion of the moment, with vanity and with ambition, with the bluff and the artistic jest, the conscious and subconscious egotism, with all the inflated concepts, the boring propaganda of the "isms"—figurative or abstract.

As for me, I feel the need to abandon the worship of the ego and to deflate "art".

I am convinced at last, that aesthetic beauty in our times is more vigorous when the so-called "artist" hardly intervenes.

Feeling deeply my own impotence, I do not see any choice but to BELIEVE without asking in what.

Do you understand me, dear friend?

Don't worry: (I don't either).'

118

MATHIAS GOERITZ Y EL ARTE INTERNACIONAL DE NUEVOS MEDIOS EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA

Jennifer Josten

Página izquierda:  
Mathias Goeritz manipulando una escultura de Lygia Clark en la oficina de Signals, London. *Signals*, No. 8, (junio-julio 1965): 14. Cortesía de David Medalla.

El arte ha invadido el campo de la energía natural y la tecnología. El aire, el agua y el fuego, acompañados de fuerza magnética, eléctrica, gas y otras fuerzas de la técnica moderna, han ampliado el horizonte del artista para establecer un *ambiente total*, en el cual el hombre ya no actúa como espectador, sino como partícipe de la obra artística. La importancia del experimento realizado por el artista dentro de su laboratorio es fundamental para el futuro. Vivimos en una época de profunda revolución que no solamente atañe al mundo de la estética, sino que, destruyendo las barreras del pasado avanza hacia el establecimiento de un nuevo orden de cosas, siempre en busca de una nueva moralidad.<sup>1</sup>

Mathias Goeritz

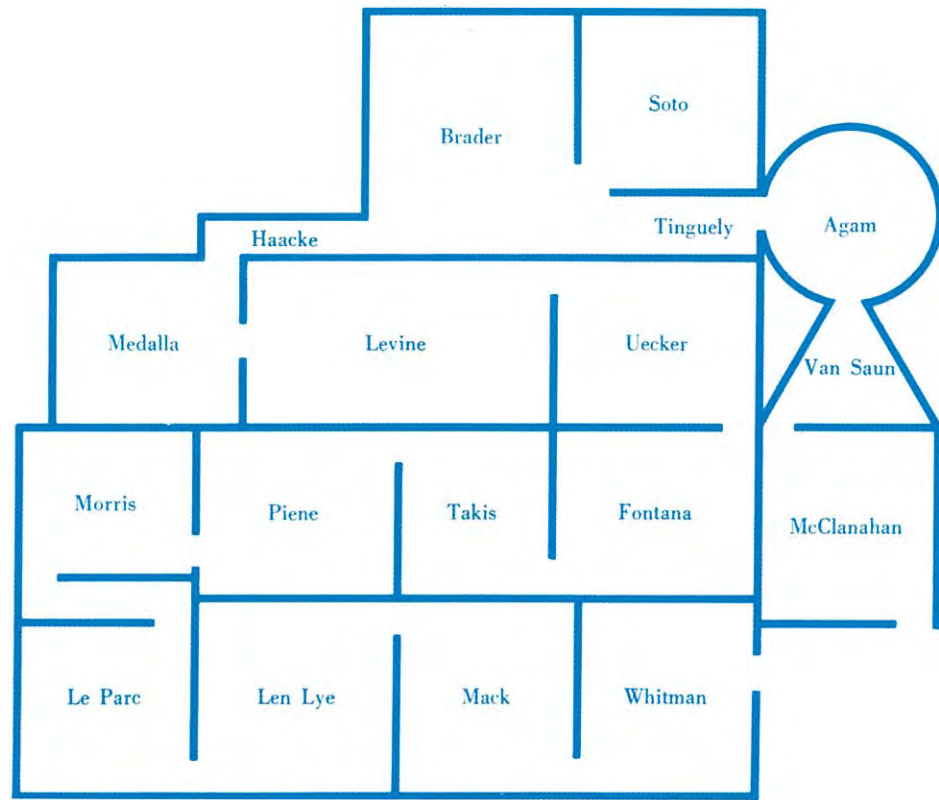
Mathias Goeritz no es un nombre que se asocia con facilidad al arte de nuevos medios de la década de los sesenta. Desde su llegada a México en 1949, y hasta su muerte en 1990, el artista originario de Danzig se basó en la amplia serie de tecnologías y materiales premodernos que ofrecía su nación adoptiva para producir sus intervenciones modernistas.<sup>2</sup> Aún así, en el verano de 1968, Goeritz era el artista residente en México mejor posicionado para emitir el llamado a establecer un nuevo orden moral a través de la tecnología, ambientes, participación y experimentación en el arte contemporáneo. Dicho llamado apareció en el prefacio que Goeritz escribió para el catálogo y los boletines de prensa de la exposición *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, que transformó el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en un laberinto con dieciocho espacios para las instalaciones de dieciocho artistas residentes de once diferentes países durante los meses de julio y agosto de 1968.

119

<sup>1</sup> Goeritz, Mathias. "Presentación", *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales* México, D.F.: Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, p. 4.

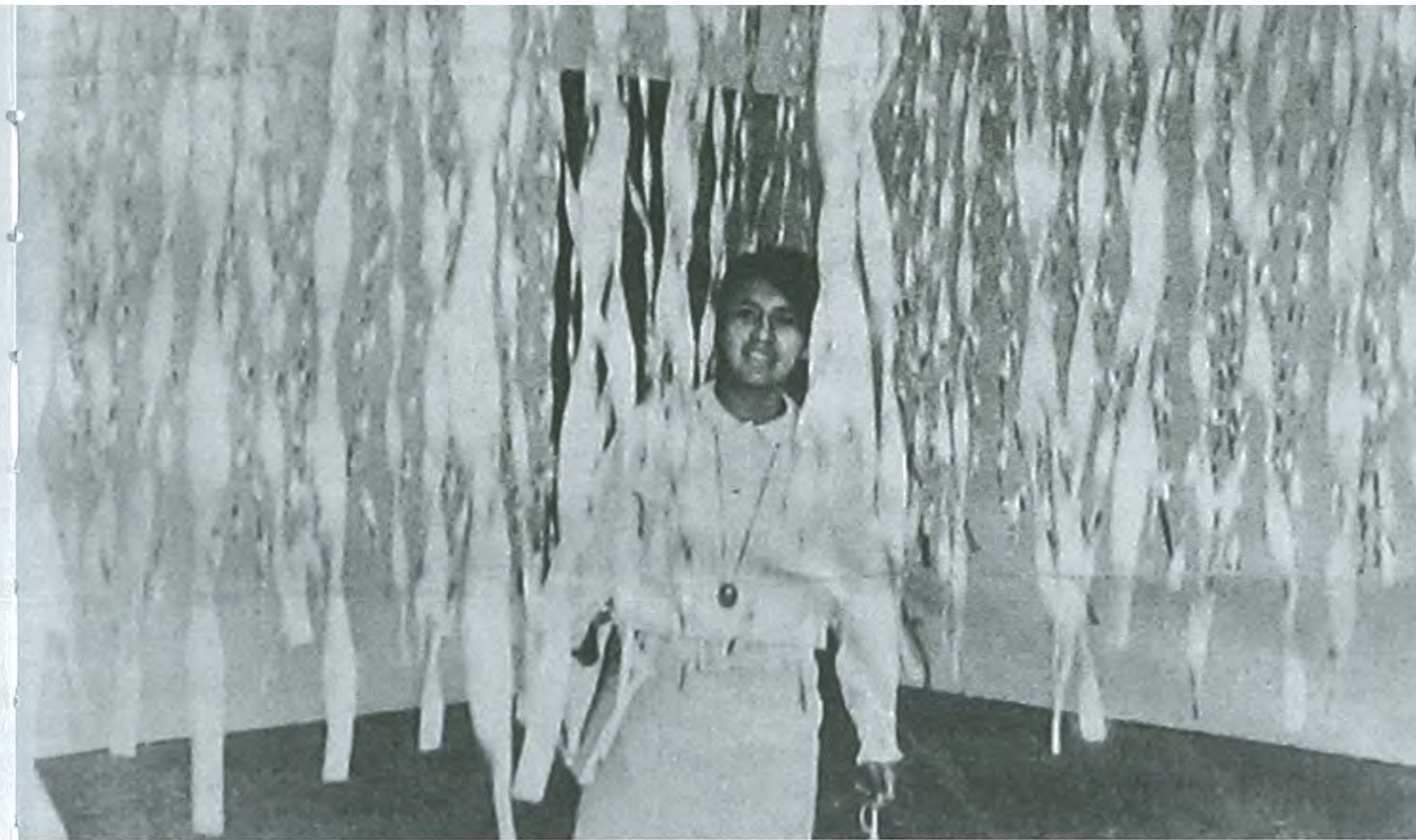
<sup>2</sup> Los artesanos de la piedra, carpinteros, herreros y productores de vidrio soplado—hábilmente practicantes de oficios antiguos—ejecutaron la gran mayoría de los diseños no figurativos de Goeritz para iglesias, espacios de exhibición, oficinas y casas durante la segunda mitad del siglo XX.

La exposición *Cinetismo*, patrocinada por el Departamento de Artes Plásticas de la UNAM y el Programa Cultural de la XIX Olimpiada, fue organizada por el curador y artista de video neoyorquino Willoughby Sharp. Su presentación en el MUCA fue gestionada por Goeritz, quien actuaba en su papel de Jefe de Promociones Internacionales del Comité



Organizador de la XIX Olimpiada. Esta fue la primera oportunidad del público mexicano para interactuar con una amplia gama de propuestas en el arte contemporáneo internacional basadas en soluciones cinéticas, instalaciones y procesos. Los visitantes se movían del *Cuarto de energía* de Les Levine, repleto de barras electrificadas que emitían pequeñas descargas cuando eran tocadas, a un espacio inundado con burbujas de jabón producidas por las máquinas del artista filipino residente en Londres David Medalla (*Cuarto de espuma*). Posteriormente, se encontraba una sala llena de vapor creada por el escultor minimalista estadounidense Robert Morris; seguido del *Cuarto de viento*, producido por Hans Haacke, iniciador del arte conceptual y de procesos, un artista alemán residente en Nueva York. Después se encontraba la esfera electromagnética giratoria de Takis, artista griego residente en París; y la escultura de metal mecanizada que funcionaba como fuente rítmica. Esta última del cineasta neozelandés residente en Nueva York, Len Lye. El público también interactuaba con una máquina-homenaje al artista ruso Naum Gabo, realizada por el artista Yaacov Agam, israelita residente en París. Esta instalación-ambiente estaba constituida por un estrobo que se activaba por medio de sonido. El público podía moverse debajo de la instalación con neón del artista italo-argentino Lucio Fontana, así como a través de los paneles de aluminio móviles de Julio Le Parc, argentino residente en

Diagrama de la exposición *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*. México, D.F.: MUCA, UNAM, 1968, p. 17.



"El ambiente de Heinz Mack, formado por tiras metálicas que atraviesan los espectadores y lo mueven, es sin duda una clara expresión de su definición del cinetismo, es decir que el movimiento puro es suficiente en sí mismo, aunque no tenga aplicación". Florencio Ruíz de la Peña, "Arte de energía y de movimiento", *El Sol de México* (México, D.F.), 21 de julio de 1968, p. 13.

París. Finalmente, los visitantes salían de la exposición por una sala llena de arena que movían con sus pies para formar esculturas efímeras, del artista norteamericano Preston McClanahan.<sup>3</sup>

Los organizadores y los artistas de la exposición explicaron a la prensa que *Cinetismo* ofrecía una nueva forma para que el público se relacionara con la obra de arte contemporáneo. El arte ya no se presentaría como un objeto para la contemplación pasiva; sus modificaciones lo habían convertido en una experiencia sensorial total diseñada para estimular el conocimiento y el compromiso del individuo, transformándolo de un observador a un "participante" activo. El principal portavoz de este cambio, en México y en el extranjero, era Le Parc, quien atrajo el reconocimiento mundial tanto en la escena del arte contemporáneo argentino como en el arte cinético (principalmente desarrollado en París) cuando fue galardonado con el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Venecia en 1966. Debido a su prestigio internacional, Le Parc tuvo una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México en mayo de 1968, patrocinada por la Embajada Argentina como parte del Programa Cultural de la XIX Olimpiada. En una conferencia de prensa de esta exposición, Le Parc aseguraba que el arte cinético, en contraste a la pintura y escultura tradicional, "busca que el público participe directamente,

<sup>3</sup> Arte Cinético: Burbujas, Viento, Rayos Laser, Luz, Movimiento y Estroboscopios en la Ciudad Universitaria", *Excelsior* (23 de mayo de 1968). Archivo MUCA, UNAM.



Página izquierda:  
" 'La línea pura se transforma por ilusión óptica en vibración, la materia es energía,' afirma Jesús Rafael Soto, en un ambiente de la exposición cinética que fue comentada por el público en el sentido de que parece ser lluvia, en la que gozosos se sumergen los asistentes sin mojarse". Florencio Ruiz de la Peña, "Arte de energía y de movimiento", *El Sol de México* (21 de julio de 1968).

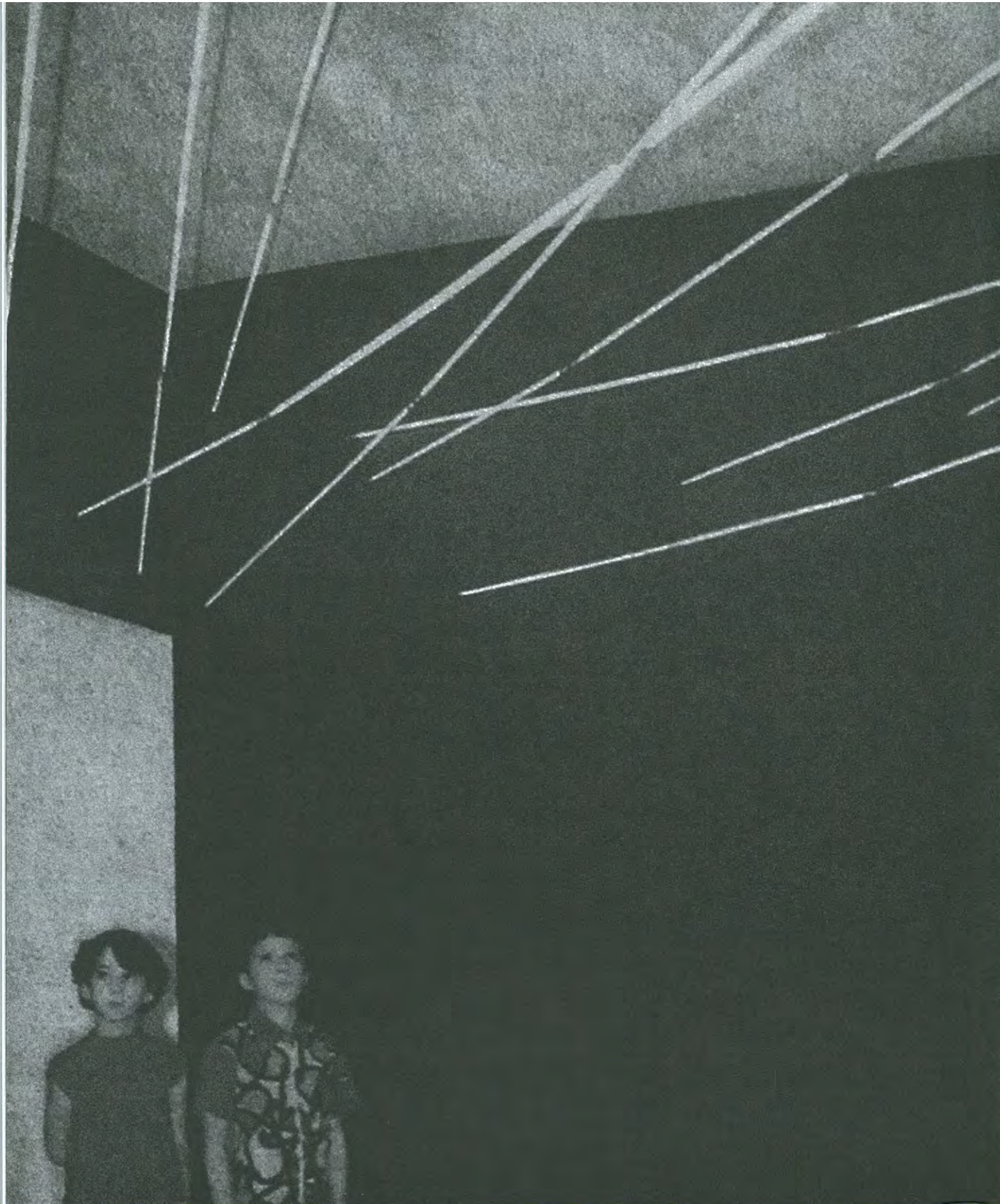
<sup>4</sup> "El Arte Cinético tiende a romper las normas tradicionales impuestas por las minorías: Julio Le Parc", *El Día* (28 de mayo de 1968). Archivo MUCA, UNAM.

<sup>5</sup> Rodríguez Prampolini, Ida. *El Arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. México, D.F.: Editorial Pormaca, 1964.

que tome una conciencia a través de la cual deje de ser cómplice inconsciente de los valores establecidos y que redescubra su capacidad de producir, crear".<sup>4</sup> En lo que era, sin duda, una referencia directa al surgimiento del movimiento estudiantil y obrero en México durante el verano de 1968, Le Parc fue cuestionado por los reporteros sobre la naturaleza de los eventos sucedidos en París durante ese mes de mayo. El potencial revolucionario de participación y desestabilización del arte cinético fue explícitamente asociado tanto por Goeritz como por la prensa en México al gran movimiento social que alcanzaría su devastador clímax el 2 de octubre, diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos.

Así como la identidad de Goeritz como un artista de los nuevos medios parece en un principio improbable, su reconocimiento de 1968 como una era revolucionaria y la presentación de la exposición *Cinetismo* es también sorpresiva. Sin embargo, la convicción de Goeritz en las posibilidades del nuevo arte se sustentaba en algo más que una simple fiebre efímera de radicalización producto del verano de 1968. De hecho, era el gestor ideal para la exposición, no sólo por su extensa red de contactos internacionales y su fluidez en varios lenguajes, sino porque él y su esposa, la historiadora y crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini, eran los dos personajes en México que habían seguido con mayor rigor el desarrollo del arte de nuevos medios en Estados Unidos y Europa desde finales de la década de los cincuenta. Aunque ninguno de los dieciocho artistas internacionales incluidos en *Cinetismo* había expuesto en México (con la excepción reciente de Le Parc), obras de varios de ellos habían sido discutidas e ilustradas, a partir de 1959, en la Sección de Arte editada por Goeritz para la revista *Arquitectura México* así como en numerosos artículos sobre arte contemporáneo publicados por Rodríguez Prampolini en los medios masivos mexicanos durante los años sesenta. Obras de los artistas en la exposición *Cinetismo* y de varios otros practicantes internacionales de arte de nuevos medios también fueron presentadas en el texto histórico escrito por Rodríguez Prampolini en 1964, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*,<sup>5</sup> y en los cursos de arte contemporáneo internacional que impartía dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1963.

Rodríguez Prampolini introdujo a sus lectores y estudiantes mexicanos al llamado "nuevo arte" —cinético, instalación, ensamblaje, *happenings* y trabajos basados en el monocromo, principalmente producidos en Estados Unidos y Europa Occidental a partir de 1958, que generalmente eran agrupados bajo los términos "neo-Dadá", "Nouveau Réalisme" y "Zero"— discutiendo estas prácticas emergentes dentro del legado de las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX. Un



Página izquierda:  
" 'Está formándose una nueva estética: formas luminosas a través del espacio', afirma Lucio Fontana, autor de uno de los ambientes que forman la exposición cinética que se presentó en el Museo de Ciencias y Arte de Ciudad Universitaria. Y estos niños contemplan esas nuevas formas". Florencio Ruíz de la Peña, "Arte de energía y de movimiento", *El Sol de México* (21 de julio de 1968).

<sup>6</sup> Rodríguez Prampolini, "Arte y Máquina", *Novedades, México en la cultura* 625 (5 de marzo de 1961), p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 9. Aquí Rodríguez Prampolini cita una declaratoria de 1959 hecha por Goeritz, la primera de varias "Advertencias" con las que comenzaría la Sección de Arte que editaba en la revista *Arquitectura México* de 1959 hasta la década de 1970: "La grandeza del artista del siglo XX no está únicamente en la originalidad de su estilo personal, sino mucho más en la amplitud de sus búsquedas y —sobre todo— en la profundidad de sus visiones. Sentido y meta del arte actual ya no pueden ser la reproducción de una realidad externa (para eso tenemos la fotografía) ni el cuento propagandístico (para eso la radio y el periódico sirven mejor) ni tampoco un lirismo decorativista, personal, de segunda mano. Sentido y meta del arte nuevo están en sus influencias directas e indirectas sobre la vida, la arquitectura, la industria, las ciencias, la filosofía, la magia del futuro inmediato y lejano". Mathias Goeritz, "Advertencia", *Arquitectura México*, No. 65 (Marzo, 1959), Sección de Arte 1, p. 50.

<sup>8</sup> En otra "Advertencia", Mathias Goeritz hace eco de las palabras escritas seis meses antes por Rodríguez Prampolini (y anuncia su propia declaratoria que realizará siete años más tarde en el catálogo de *Cinetismo*): Ya no interesa tanto "pintar cuadros" o "esculpir figuras", por bonitos e interesantes que sean. Lo que urge es crear un ambiente nuevo de la moral artística. Nuestras energías lanzadas al aire deberían de ser de enorme intensidad para poder dejar ondas que sean capaces, lentamente, de influir a fondo en la visión de un futuro menos trivial. Son éstas las posibilidades que pueden conducir, al fin, a un arte mayor. Goeritz, "Advertencia", *Arquitectura México*, No. 75 (Septiembre, 1961), Sección de arte 11, p. 172.

ejemplo de esto es su artículo de 1961, publicado en la primera plana de *México en la cultura*, suplemento del *Novedades*, sobre las máquinas para pintar del artista suizo Jean Tinguely, donde aparece una fotografía del artista sosteniendo una de sus piezas frente a la Torre Eiffel durante la primera Bienal de París en 1959. Es importante mencionar que más que simplemente enfatizar lo novedoso de esta práctica emergente, Rodríguez Prampolini situó las recientes obras cinéticas de Tinguely y otros artistas en el contexto histórico de "la revolución artística del Dadá. Al caer los antiguos valores, llamados prejuicios por los dadaístas, nacieron dibujos de máquinas —no técnicas, ni funcionales, sino puramente artísticas".<sup>6</sup>

El artículo de Ida Rodríguez, publicado siete años antes de *Cinetismo*, anticipa el tono de la presentación de Goeritz para esa exposición al concluir que:

Hoy más que nunca, el artista tiene la responsabilidad de encontrar una actitud trascendente, y buscar, desde luego, una nueva ética y un nuevo sentido a la estética, para que el Arte vuelva a tener un fin y no se agote, estérilmente, en sí mismo. Visto así, la importancia del artista del siglo XX no debe medirse por su originalidad personal, sino por la dimensión de sus encuentros y visiones; ya que la reproducción de la realidad exterior tiene tan poco sentido como el nuevo "lirismo decorativista, personal de segunda mano".<sup>7</sup>

Su explicación continuaría con el uso del arte contemporáneo con nuevos medios desde una perspectiva negativa (como era el caso de Tinguely que refleja en su obra, supuestamente, el individualismo del artista) o positiva, como en el caso de los *Mensajes* y las *Construcciones emocionales* de Goeritz, que eran paneles y bloques dorados que el artista exhibió como "oraciones plásticas" en Nueva York, París y la ciudad de México a partir de 1960. Para Goeritz, así como para Rodríguez Prampolini, la definición del "nuevo arte" no se limitaba al uso de nuevas tecnologías; también se podía extender a trabajos como los *Mensajes* en donde técnicas artesanales eran utilizadas en un intento de despojar de individualismo a la obra de arte y estimular nuevas formas de interacción en un movimiento decisivo por separarse de las formas más tradicionales de pintura y escultura en sus modalidades representativas o gestuales.<sup>8</sup>

Mediante el uso de estas "oraciones plásticas" y sus manifiestos relacionados, Goeritz sostuvo diálogos con Tinguely y otros de los denominados Nouveau Réalistes (particularmente con Yves Klein quien también se encontraba produciendo obras monocromáticas con oro), a través de una estrategia que afirmaba los valores éticos y la moral que estos

artistas negaban. Frente a Tinguely y Klein, artistas residentes en París con habilidad para atraer y manipular a los medios masivos, los contraesfuerzos de Goeritz recibieron cierta atención de la prensa y de los miembros del mundo del arte en Nueva York y París. Algunos reporteros y artistas en Nueva York tomaron nota del manifiesto de Goeritz "Please, Stop!" (¡Por favor, deténganse!), escrito en oposición directa al manifiesto de Tinguely de 1959 "Für Static" (Por lo estático), que el artista residente en México distribuyó afuera del Museo de Arte Moderno de Nueva York mientras que la colosal máquina de Tinguely *Homage to New York* se autodestruía en el patio del museo en marzo de 1960.<sup>9</sup> De la misma forma, el manifiesto de Goeritz "L'art prière contre l'art merde" (El arte oración contra el arte mierda) fue distribuido durante su exposición individual en mayo de 1960, titulada *Le pyramide mexicaine*, en la galería parisina Iris Clert (antigua galería de Tinguely y Klein), coincidiendo con otra exhibición de Tinguely en la que máquinas diseñadas para destruir esculturas clásicas falsas participaron en un desfile por las calles de París. Estas intervenciones de Goeritz fueron reconocidas, si no necesariamente celebradas, por Arman —otro artista afiliado al Nouveau Réalisme— en la subsiguiente exposición en Iris Clert. En su proyecto *Le Plein* (Lo lleno), Arman llenó el espacio de la galería a su máxima capacidad mediante una gran variedad de materiales que incluían 1,000 copias del manifiesto parisino de Goeritz.<sup>10</sup>

126

Aunque a principios de 1963 Goeritz desvió su atención de la producción de exposiciones para galerías con el fin de centrarse en otras actividades —incluyendo el diseño de esculturas monumentales para proyectos arquitectónicos, la enseñanza del curso básico de diseño en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y la edición de la Sección de Arte de *Arquitectura México*— continuó siguiendo las acciones de artistas de nuevos medios en Estados Unidos y Europa a través de correspondencia y viajes así como presentando este nuevo arte en México, principalmente a través de los medios impresos. En 1965 Goeritz comenzó un extenso viaje a través de Europa donde participó en exposiciones internacionales de poesía concreta y conoció a Max Bense, uno de los principales fundadores de la teoría de la comunicación y profesor del Hochschule für Gestaltung, o la llamada "nueva Bauhaus" fundada por Max Bill en Ulm, Alemania.<sup>11</sup> También viajó a París, en donde conoció al joven artista cinético de las Filipinas, residente en Londres, David Medalla. Medalla estaba familiarizado con la obra de Goeritz, y lo invitó a Londres a participar en una exposición de arte abstracto, cinético y de nuevos medios en la galería Signals que había cofundado el año anterior.<sup>12</sup>

Desde 1964 hasta su clausura en 1966, Paul Keeler actuó como director de la galería Signals y Medalla como editor de su boletín semestral

<sup>9</sup> Después de esta acción, Goeritz fue invitado a presentar sus ideas en The Club, una organización de artistas neoyorquinos de vanguardia encabezada por Philip Pavia, editor de la revista sobre Expresionismo Abstracto *It Is* (publicación con una breve existencia donde Goeritz también contribuyó). La acción de Goeritz fue reconocida por el crítico Calvin Tomkins en su perfil de 1962 en la revista *New Yorker* sobre Tinguely, y por Gregory Battcock en la introducción a su antología de 1968 *Minimal Art* (Calvin Tomkins, Profiles: Beyond the Machine [Jean Tinguely], *The New Yorker* (10 de febrero de 1962), p. 79; Gregory Battcock, *Minimal Art; A Critical Anthology*, 1a., edición, Nueva York: E. P. Dutton, 1968, pp. 19-20.

<sup>10</sup> Henry Martin, *Arman; Or, Four and Twenty Blackbirds Baked in a Pie; Or, Why Settle for Less When You Can Settle for More* (Nueva York: H. N. Abrams, 1973), p. 29.

<sup>11</sup> Ver Mathias Goeritz, cartas a Hansjörg Mayer, abril-agosto, 1965 (Hansjörg Mayer, archivo personal, Londres). Al año siguiente, Goeritz invitó a Bense a México para dar una conferencia en ocasión de la exhibición *Poesía concreta internacional*, curada por Goeritz para la Galería Aristos de la UNAM. *Poesía concreta internacional*, México, galería Aristos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

<sup>12</sup> Correspondencia por e-mail de David Medalla a la autora, 28 de abril de 2010.

del mismo nombre; juntos organizaban sus exposiciones. Keeler y Medalla veían la galería:

como un crisol, una suerte de "espacio alternativo" que invitaba a artistas de todo el mundo a colaborar en libertad total, y en ocasiones financiando sus proyectos cuando eran "ambientes" imposibles de comercializar. Su boletín, que generalmente coincidía con exposiciones individuales, reflejaba esta extraña apertura. Contenía muchos textos escritos por y sobre el artista que exhibía pero también sobre otros —camaradas en la misma lucha, por así decirlo— y poemas, material científico, protestas políticas y varios tipos de documentación relacionadas con la actividad de la galería.<sup>13</sup>

Así como Goeritz se había involucrado con los Nouveau Réalistes pocos años antes, también era considerado una figura afín en términos estéticos, sociales y filosóficos con los productores de arte cinético, arte de proceso e instalación que exponían y aparecían en el boletín de *Signals*. Imágenes de su obra fueron incluidas en varios de los once números de *Signals*, una publicación en blanco y negro de gran formato que reunía a un diverso grupo de artistas que trabajaban con nuevos medios alrededor del mundo, con un énfasis particular en la producción de los artistas Sergio Camargo, Lygia Clark, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, todos originarios de América Latina, además de Medalla y Takis.

127

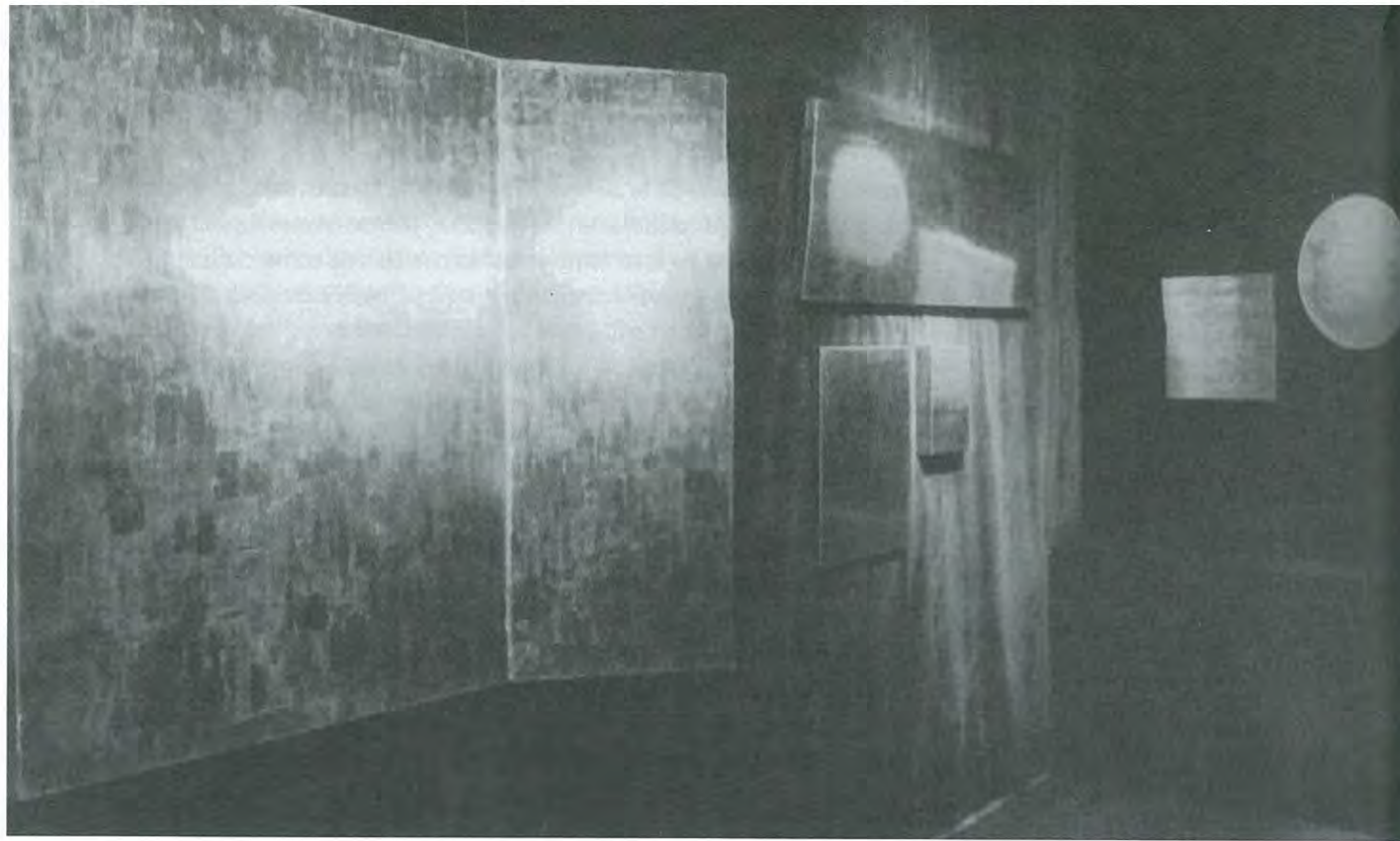
Una fotografía de una instalación neoyorkina de varios *Mensajes metamórficos* de Goeritz —paneles de madera cubiertos en hoja de oro instalados en una galería oscura, con el fin de que sus superficies doradas reflejaran con mayor potencia la luz— en la galería Carstairs en 1962 fue incluida en el boletín *Signals* en el otoño de 1964, con la leyenda "Psalm, light object" (Salmo, objeto luminoso).<sup>14</sup> Este título indica que Goeritz y Medalla, el editor de *Signals*, entendían estos trabajos, que por su naturaleza se aproximan más a los iconos bizantinos que al arte basado en máquinas de Tinguely, como parte del movimiento cinético debido a su alta capacidad para reflejar.

Basándose en la historia de "exposiciones" de las obras de Goeritz en el boletín de *Signals*, se puede entender la invitación que Medalla le realizó para participar en la segunda exposición colectiva en la galería Signals, llamada *Soundings Two*, y la voluntad de Goeritz de cambiar su itinerario de viaje para participar. Para la exposición, que estuvo abierta al público del 22 de julio al 22 de septiembre de 1965, Keeler y Medalla mostraron un conjunto de obras representativas de "los pioneros de la abstracción hasta los experimentos más significativos en arte cinético,

<sup>13</sup> Yve-Alain Bois, "1955b: Kinetic Art", en Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nueva York: Thames & Hudson, 2004, pp. 383-384. Original en inglés.

<sup>14</sup> *Signals*, No. 2 (Septiembre, 1964), p. 7.





128

óptico y elemental de hoy". Incluyeron obras de Constantin Brancusi, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Yves Klein, Kasimir Malevich, Lazslo Moholy-Nagy, Louise Nevelson y Hélio Oiticica, junto con los artistas que exhibieron con más frecuencia en *Signals* —Camargo, Clark, Otero, Soto, Cruz-Diez, Medalla y Takis.<sup>15</sup> Para la exposición, Goeritz construyó una instalación específica para el sitio, una pieza que en palabras de Medalla consistió en:

Dos columnas altas y cuadradas de madera, pintadas de blanco. Cada columna medía aproximadamente tres metros. Una se encontraba perpendicular al piso y la otra, que se encontraba fijada al suelo, descansaba sobre la primera en un ángulo diagonal. Las dos columnas resonaban con las Torres de Ciudad Satélite en la ciudad de México, que se encuentran entre los primeros ejemplos del arte minimal.<sup>16</sup>

Goeritz tituló esta obra *Homenaje a David Medalla, Creador de arte auto-creativo*, refiriéndose a las piezas características de Medalla: bombas mecánicas que producen formas efímeras de espuma de jabón. La obra de Goeritz se instaló en el espacio central de la galería, junto a *Suspended* (1957) escultura de Gabo, una de las figuras iniciadoras del Constructivismo ruso.<sup>17</sup>

Mathias Goeritz, *Psalm, light object* (Salmo, objeto de luz), 1962. *Signals* London, UK, 1, No. 2, septiembre 1964, p. 7. (permiso de Ida Rodríguez Prampolini y Daniel Goeritz).

<sup>15</sup> *Signals*, No. 8 (Junio-Julio, 1965), p. 16.

<sup>16</sup> Correspondencia por e-mail de David Medalla con la autora, 28 de abril de 2010.

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> *Signals*, No. 8 (junio-julio, 1965), p. 11. La imagen de Goeritz con la obra de Clark sería reimpresa en 1968 en *Robho*, una publicación en blanco y negro editada por los críticos Julien Blaine y Jean Clay en París entre 1967 y 1970. Ver: Dossier on Mathias Goeritz, *Robho*, No. 4 (otoño-invierno, 1968), pp. 24-27. *Robho* fue, en muchos sentidos, el sucesor de *Signals* por su énfasis en arte cinético producido en Europa por artistas de origen latinoamericano.

<sup>19</sup> Goeritz, "Statement", *Signals*, No. 8 (junio-julio, 1965), p. 11. Traducción de la autora.

<sup>20</sup> Goeritz, Mathias. "Estamos hartos", manifiesto presentado en la Galería Antonio Souza, México, D.F., 30 de noviembre, 1961.

<sup>21</sup> Sobre la historia del Concretismo y del Neoconcretismo en Brasil y en otros sitios, ver Valerie Hillings, "Concrete Territory: Geometric Art, Group Formation, and Self-Definition", en Lynn Zelevansky, et al., *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2004, pp. 49-75.

En el número de junio-julio de 1965 de *Signals*, aparece una fotografía de Goeritz manipulando uno de los *Bichos* —esculturas de metal transformables que invitan a la participación activa más que a la contemplación pasiva— de la artista brasileña, entonces residente en París, Lygia Clark.<sup>18</sup> Esta imagen está acompañada de la siguiente declaración de Goeritz:

Muchos de nosotros ya estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, por supuesto, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los "ismos" —figurativos o abstractos.

En mi caso, tengo la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte.

Estoy convencido finalmente que la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.<sup>19</sup>

Este texto es una adaptación directa de los manifiestos de Goeritz de 1960 y 1961 "Estoy hartos" y "Estamos hartos", presentados en la galería Antonio Souza en la ciudad de México en relación con dos exposiciones: *El realismo de Mathias Goeritz* (Noviembre, 1960) y *Los Hartos. Otra confrontación internacional de artistas contemporáneos* (Noviembre, 1961). Cada una representaba un intento de parte de Goeritz y sus colaboradores de importar de manera efectiva su contradialogo con los Nouveau Réalistes a México.<sup>20</sup> Traducida al inglés y publicada en el contexto de los trabajos cinéticos y participativos de Clark, la declaración de Goeritz (que, en el contexto mexicano, ha sido interpretada como una querrela en la guerra en contra de una supuesta escuela de muralismo, pintura nacionalista y de la arquitectura funcionalista, y relacionada con la llamada "Generación de la Ruptura") se vuelve una afirmación de su afiliación con el Grupo Frente, encabezado por Clark en Río de Janeiro, que desde comienzos de 1959 lanzó el movimiento Neoconcretista en oposición a la precisión matemática y al racionalismo de los artistas concretos del Grupo Ruptura originario de São Paulo.<sup>21</sup> El involucramiento de Goeritz con los artistas de *Signals* en 1965 demuestra que los temas y preocupaciones estéticos y políticos de los artistas basados en México en los años posteriores a la segunda guerra mundial fueron relevantes para, y muchas veces compartidos por, sus pares en otras partes de América y Europa.

129

De vuelta en México, Goeritz regresó con un nuevo vigor a su proyecto, compartido con Rodríguez Prampolini, por diseminar información sobre las nuevas prácticas artísticas que ocurrían en el extranjero y en el país. En el número 93 de *Arquitectura México* de marzo de 1966, dedicado a la memoria de su amigo el arquitecto visionario Frederick Kiesler, Goeritz y Rodríguez Prampolini compilaron fotos de un rango impresionante de arte de nuevos medios, desde *happenings* y Pop hasta arte de proceso y cinético. Dedicaron tres páginas a imágenes de Medalla y sus "máquinas que producen esculturas de jabón y agua que cambian continuamente", las que llamaron "la máxima innovación, dentro del arte moderno, desde Brancusi".<sup>22</sup> Otras páginas tratan los cubos de condensación de Haacke, quien, junto con Medalla, mandaría obra para la exposición de *Cinetismo* de 1968.

Al reconstruir esta historia de intercambios transatlánticos, podemos concluir que aunque Goeritz no utilizó directamente para su obra las máquinas o el movimiento en sí, el artista radicado en México era conocido como un miembro estimado y activo en las filas de quienes realizaban arte cinético o instalaciones en Europa, Nueva York o América del Sur. También se puede entender cómo Goeritz —un artista cosmopolita con una trayectoria comprobada de exposiciones internacionales y exitosas colaboraciones con arquitectos mexicanos— llegó a ser seleccionado como jefe de Promociones Internacionales de la XIX Olimpiada. También, por extensión, se puede entender su entusiasmo al recibir, por vez primera en 1967, materiales enviados desde Nueva York por Sharp quien se encontraba ávido por montar la exposición de *Cinetismo* como parte del programa de la Olimpiada Cultural.<sup>23</sup> El MUCA fue la opción obvia para la exposición —además de su ubicación privilegiada en el corazón de la UNAM, frente a la Rectoría y la Biblioteca Central, Goeritz contaba con una amplia colaboración con esa institución, debido a su presencia regular en la contigua Facultad de Arquitectura y su larga amistad con la artista Helen Escobedo, jefa del Departamento de Artes Plásticas de la UNAM desde 1961.

Como sucedió con la exposición de *Poesía concreta internacional* que organizó en la galería Aristos de la UNAM en 1966, Goeritz sabía que la población de la UNAM —joven, politizada y orientada hacia lo internacional— era la audiencia ideal para las prácticas artísticas radicales que presentaba *Cinetismo*. En un nivel internacional, la presentación organizada de este arte cinético, arte de proceso y de instalación en una exposición itinerante, representó la transformación de estas prácticas radicales en una nueva versión de los "ismos"; una circunstancia que Rodríguez Prampolini y Goeritz habían criticado a principios de la década de los años sesenta (y un fenómeno que también se ve encapsulado

en el premio que recibió Le Parc en la Bienal de Venecia en 1966). Sin embargo, en el contexto local, la transformación del cubo blanco del MUCA en un laberinto que presentaba trabajos que en nada parecían "arte" en el sentido tradicional, sino que, por el contrario, se encontraba lleno de materiales con los que se podía interactuar en la forma de burbujas de jabón, viento y arena; hizo que *Cinetismo* señalara la llegada decisiva a México de un arte de nuevos medios y prácticas artísticas que estaban en amplia sintonía con el clima socio-político de 1968 y de la década de los setenta. ■

<sup>22</sup> Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini, "Filipinas-Londres, David Medalla", *Arquitectura México* 93 (marzo, 1966), Sección de Arte 28, p. 56.

<sup>23</sup> Sharp, Willoughby. Carta a Mathias Goeritz, ca. 1967. Fondo Mathias Goeritz, Correspondencia 1941-1969, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

## BIBLIOGRAFÍA

1964. Revista *Signals* No. 2. Londres, septiembre.

1965. Revista *Signals* No. 8. Londres, junio-julio.

1966. Revista *Arquitectura México* No. 93, Marzo.

1968. *Arte cinético: Burbujas, Viento, Rayos Laser, Luz, Movimiento y Estroboscopios en la Ciudad Universitaria*. En: Periódico *Excélsior*. 23 de mayo.

1968. *El Arte Cinético tiende a romper las normas tradicionales impuestas por las minorías: Julio Le Parc*. En: Diario *El Día*, 28 de mayo.

Bois, Yve-Alain. 2004. *1955: Kinetic Art*. En: Foster, Hal. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nueva York: Thames & Hudson.

Goeritz, Mathias. 1959. *Advertencia*. En: *Arquitectura México* No. 65, Sección de Arte (1) marzo.

\_\_\_\_\_. 1961. *Advertencia*. En: Revista *Signals* (1) No. 8. Londres, Junio-Julio.

\_\_\_\_\_. 1961. *Manifiesto: Estamos Hartos*. En: *México, Galería Antonio Souza*. Noviembre.

\_\_\_\_\_. 1965. *Statement*. En: *Arquitectura México* No. 75, Sección de Arte (11) septiembre.

\_\_\_\_\_. 1968. *Cinetismo. Esculturas Electrónicas en situaciones ambientales*. Catálogo de la exposición. México: Museo Universitario de Ciencias y Arte.

132

Hillings, Valerie. 2004. *Concrete Territory: Geometric Art, Group Formation, and Self Definition*. En: Zelevansky, Lynn. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940-70*. Los Angeles: County Museum of Art LACMA, catálogo de la exposición.

Martin, Henry. 1973. *Arman; or, Four and Twenty Blackbirds Baked in a Pie; or, Why Settle for Less When you can Settle for More*. Nueva York: H.N.Abrams.

Rodríguez Prampolini, Ida. 1961. *El arte y la máquina*. En: *Novedades, México en la cultura*. 5 de marzo. Existe una reimpresión de este artículo en: Rodríguez Prampolini, Ida. 1974. Una década de crítica de arte. México: SEP.

\_\_\_\_\_. 1964. *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. México: Editorial Pormaca.

Ruiz de la Peña, Florencio. 1968. *Arte de energía y movimiento*. En: *El Sol de México*, 21 de julio.