



# CINETISMO

MOVIMIENTO  
Y TRANSFORMACIÓN  
EN EL ARTE  
DE LOS 60 y 70

La exposición *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70* (Abril 18 – Julio 20, 2012), fue organizada por el Museo de Arte Moderno bajo los auspicios del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Esta publicación ha sido posible gracias al generoso apoyo de:

Marcela Armas, Rodrigo Bazaldua, Carlos Beltrán, Patricia Brambila, Yeyette Bostelmann, Ramiro Chaves, Javier Cueto, Ale de la Puente, Graciela de la Torre, Juan Díaz Infante, Roberto Domínguez, Susana Esqueda, Xavier Esqueda, Manuel Felguérez, Karina García, María Esther González, Sol Henaro, Claudio Hernández, Hersúa, Karla Jasso, Jennifer Josten, Ernesto Leyva, Diana Magaloni, Ernesto Mallard, Diego Matthai, Julia Molinar, Mónica Montes, familia Moyao Gutiérrez, Julieta Olmos, Taiyana Pimentel, Lorraine Pinto, Tania Póo, Pedro Ramírez Vázquez, Cy Rendón, Ana María Rodríguez, Armando Salas Peralta, José Ramón San Cristóbal, Osvaldo Sánchez, Ester Sierra, Federico Silva, María de los Ángeles Sobrino, Sebastián Soto, Lucila Soto, Luis Urías Hermosillo, Álvaro Vázquez, Enrique Villa, Socorro Villarreal.

Museo Nacional de Antropología, Fondo Mathias Goeritz – CENIDIAP, Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Museo Federico Silva Escultura Contemporánea, Archivo Fotográfico Enrique Bostelmann, Museo de Arte de la SHCP., Fondo Mathias Goeritz-Instituto Cultural Cabañas.

**Textos:** Jennifer Josten, Luis Urías Hermosillo, Álvaro Vázquez Mantecón y Daniel Garza Usabiaga.

**Diseño gráfico:** Vladimir Zambrano

**Coordinación editorial:** Luis Miguel Leon

**Fotografía:** Francisco Kochen

ISBN 9786076051733

D.R. © 2012 De los textos, los autores

D.R. © 2012 Museo de Arte Moderno. Paseo de la Reforma y Gandhi s/n. Bosque de Chapultepec. Delegación Miguel Hidalgo, 11560, México D.F.

D.R. © 2012 Instituto Nacional de Bellas Artes. Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec Polanco, Delegación Miguel Hidalgo, 11560, Mexico D.F.

D.R. © 2012 Amigos del Museo de Arte Moderno. Paseo de la Reforma y Gandhi s/n. Bosque de Chapultepec. Delegación Miguel Hidalgo, 11560, México D.F.

D.R. © 2012 Instituto Nacional de Antropología e Historia/ CONACULTA-:INAH.-MEX.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, archivada o transmitida en forma alguna o mediante un sistema, ya sea electrónico, mecánico, de reproducción, de almacenamiento en memoria ocualquier otro, sin previo y expreso permiso por escrito de los autores y/o del Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Museo de Arte Moderno.

## 7 INTRODUCCIÓN

8 CINETISMO. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70 por Daniel Garza Usabiaga

121 ZERO Y MÉXICO. Un diálogo transnacional por Jennifer Josten

135 PINTURA Y TELEVISIÓN. Un caso de fusión de la producción de imágenes, en 1968 por Luis Urías Hermosillo

148 UNA MODERNIDAD ANTICLIMÁTICA por Álvaro Vázquez Mantecón

ÍNDICE



Mathias Goeritz. *Mensaje xv, Levíticos xx*, 1959. Técnica mixta sobre madera.  
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo. 180 x 161 x 75cm.

# ZERO Y MEXICO

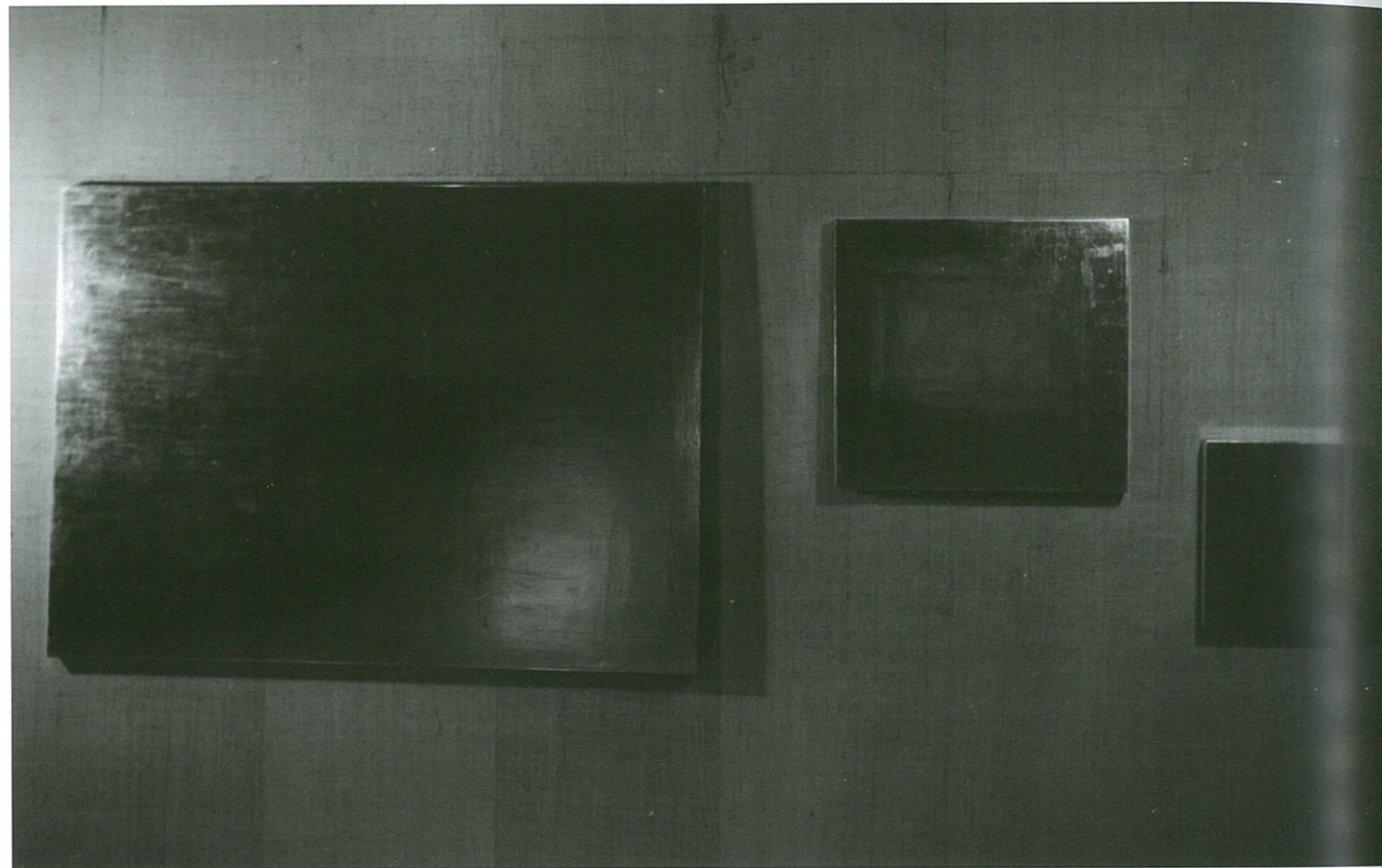
## UN DIÁLOGO TRANSNACIONAL

Jennifer Josten

Universidad de Pittsburgh

Mathias Goeritz, el artista de origen alemán reconocido por su uso de técnicas manuales y tradicionales para producir arte moderno en México, se perfiló en 1968 como el promotor de una serie de prácticas muy distinta a su propio trabajo: el arte cinético internacional. En su cargo como Jefe de Promociones Internacionales del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, Goeritz jugó un papel decisivo para la presentación, ese verano, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la exposición *Cinetismo: Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, una muestra de piezas mecánicas y móviles de 18 artistas radicados en Europa y los Estados Unidos. Esta fue la primera oportunidad en la que el público mexicano podía ver este tipo de arte en una exposición de tal magnitud. Goeritz desempeñó una parte crucial en la gestión de esta exposición y, también, en su montaje al ser el punto de contacto entre los museógrafos y los artistas que no pudieron viajar a México. Además colaboró en el catálogo de la muestra, contribuyendo un prefacio provocador.<sup>1</sup>

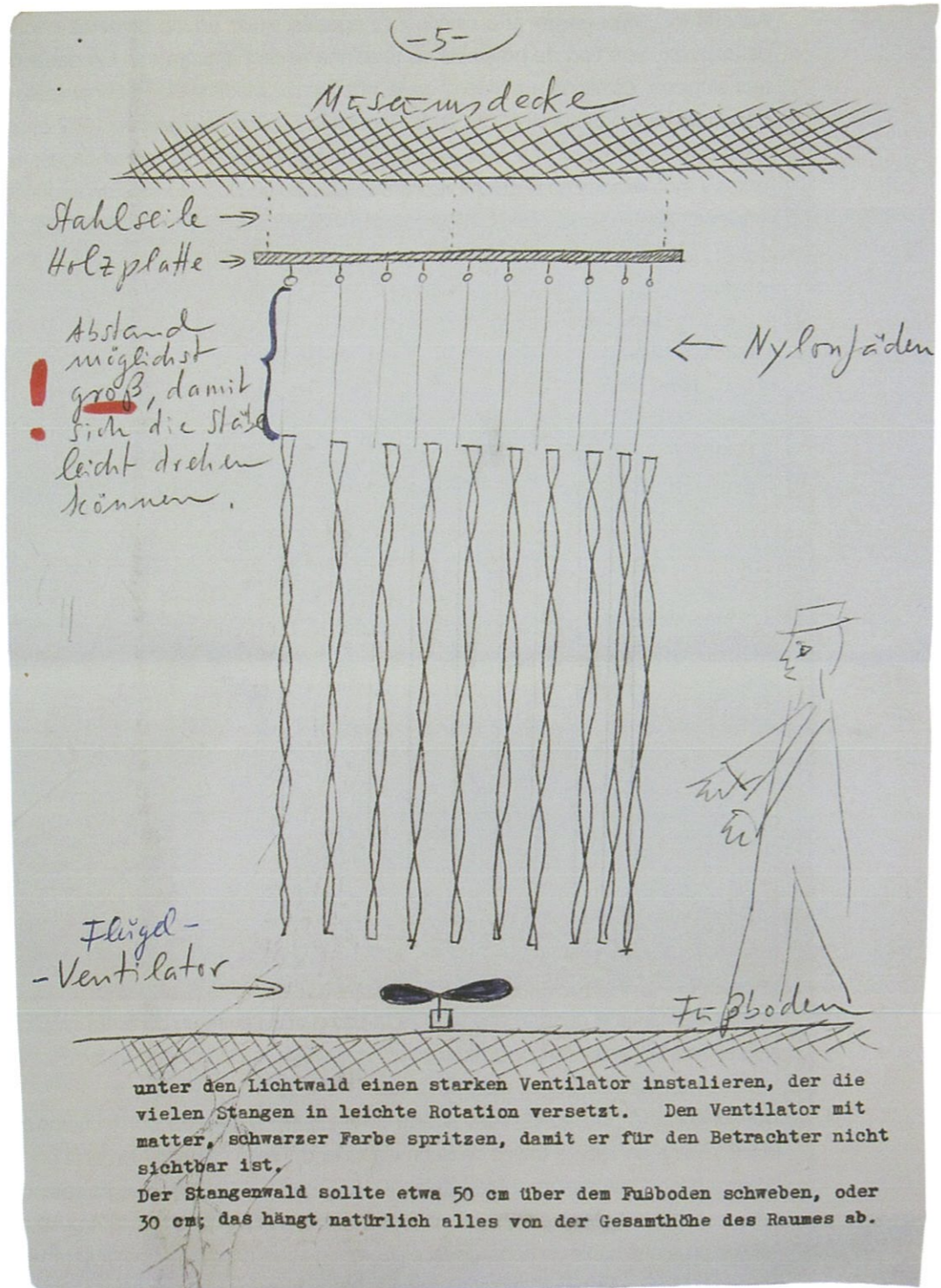
A primera vista, la promoción del arte cinético por parte de Goeritz puede parecer como algo coherente con el uso de motivos derivados del arte óptico y del pop en la estrategia de diseño integral utilizada por el Comité Organizador de la Olimpiada; una estrategia repentina y hasta cierto punto oportunista donde formas no figurativas de carácter internacional fueron empleadas con el fin de dar un semblante de modernidad de avanzada y de neutralidad política a los primeros Juegos Olímpicos realizados en el "tercer mundo" y en plena Guerra Fría. Sin embargo, al estudiar los archivos y la obra de Goeritz se descubre su interés y participación continua en una red internacional de arte cinético desde los años cincuenta, en particular relacionada con el grupo alemán ZERO establecido en Düsseldorf e integrado por los artistas Heinz Mack, Otto Piene y Günther Uecker. La inclusión en la exposición *Cinetismo* de las obras *Bosque de luz* (1966-68) de Mack, *Danza de luces* (1968) de Piene y *Línea de Luz* (1966) de Uecker significó más que la simple importación de arte cinético a la ciudad de México con motivo de la Olimpiada. Este hecho marcó la culminación de una década de intercambios entre estos artistas y Goeritz – el representante más activo y visible de ZERO en México.



Aunque los orígenes del arte cinético se pueden situar en las primeras décadas del siglo XX, este tipo de prácticas se relaciona estrechamente con los desarrollos tecnológicos, estéticos y políticos de la posguerra. Mack y Piene encabezaron el desarrollo de prácticas cinéticas en la República Federal Alemana en 1957 cuando empezaron a producir una serie de exposiciones de obras monocromáticas, reflejantes y motorizadas en la galería de Alfred Schmela en Düsseldorf; sus propuestas, fuertemente respaldadas en tecnología, se pueden asociar con el “milagro económico” alemán de la posguerra. A través de estas exposiciones, que sólo duraban una noche, los artistas buscaban brindar una alternativa a la pintura informalista y a la abstracción lírica a través de una propuesta de carácter ideal e internacional que recurría al movimiento y a instalaciones ambientales en un intento por estimular nuevos niveles de consciencia. Desde el inicio de su producción colectiva, Piene y Mack estaban interesados en desarrollar conexiones con artistas que estuvieran realizando una obra similar en otros lugares, como Lucio Fontana en Milán o Jesús Rafael Soto, Yves Klein y Jean Tinguely en París. Con el fin de consolidar esta red de artistas, Mack y Piene publicaron en 1958 los primeros dos números (de un total de tres) de la revista-catálogo *ZERO* que incluía textos teóricos, diseños y fotografías de piezas realizadas por ellos mismos y otros artistas afines radicados en Europa.

Piene escogió, junto a Mack, el nombre *ZERO* para su publicación ya que era “una palabra indicando una zona de silencio y de posibilidades puras para un nuevo comienzo como el conteo que precede el lanzamiento de un cohete – cero es la zona inconmensurable en la que lo viejo se transforma en lo nuevo”.<sup>2</sup> Este era un nuevo arte para la Alemania de la posguerra y, de manera más amplia, para la era postatómica: un arte en el que los efectos de la luz y el movimiento sustituyen el énfasis en la imagen como una preocupación central. Para 1961, cuando se publicó el tercer número de *ZERO* - titulado “Dynamo”, Uecker se había unido a Mack y Piene y los tres artistas habían tomado el nombre de *ZERO* para identificarse como grupo. En pocos años, la predominancia de *ZERO* dentro de las filas del arte cinético internacional quedó establecida. A mediados de los años sesenta, *ZERO* era más que un grupo de tres artistas alemanes al denotar una tendencia compartida entre un conjunto amplio de artistas radicados en Europa y otros sitios, incluyendo a Goeritz en México.<sup>3</sup>

Goeritz conoció por vez primera el arte no figurativo y asistido por tecnología de Mack y Piene en 1958 a través de Schmela, cuando visitó su natal Alemania por vez primera desde que emigró a México en 1949. En este entonces, Goeritz se encontraba buscando material para publicar en la Sección de Arte de la revista *Arquitectura México* en la que había comenzado a colaborar en aquel año, invitado por Mario Pani. Así como Mack y Piene utilizaron la revista *ZERO* como una plataforma para diseminar



unter den Lichtwald einen starken Ventilator installieren, der die vielen Stangen in leichte Rotation versetzt. Den Ventilator mit matter, schwarzer Farbe spritzen, damit er für den Betrachter nicht sichtbar ist. Der Stangenwald sollte etwa 50 cm über dem Fußboden schweben, oder 30 cm; das hängt natürlich alles von der Gesamthöhe des Raumes ab.

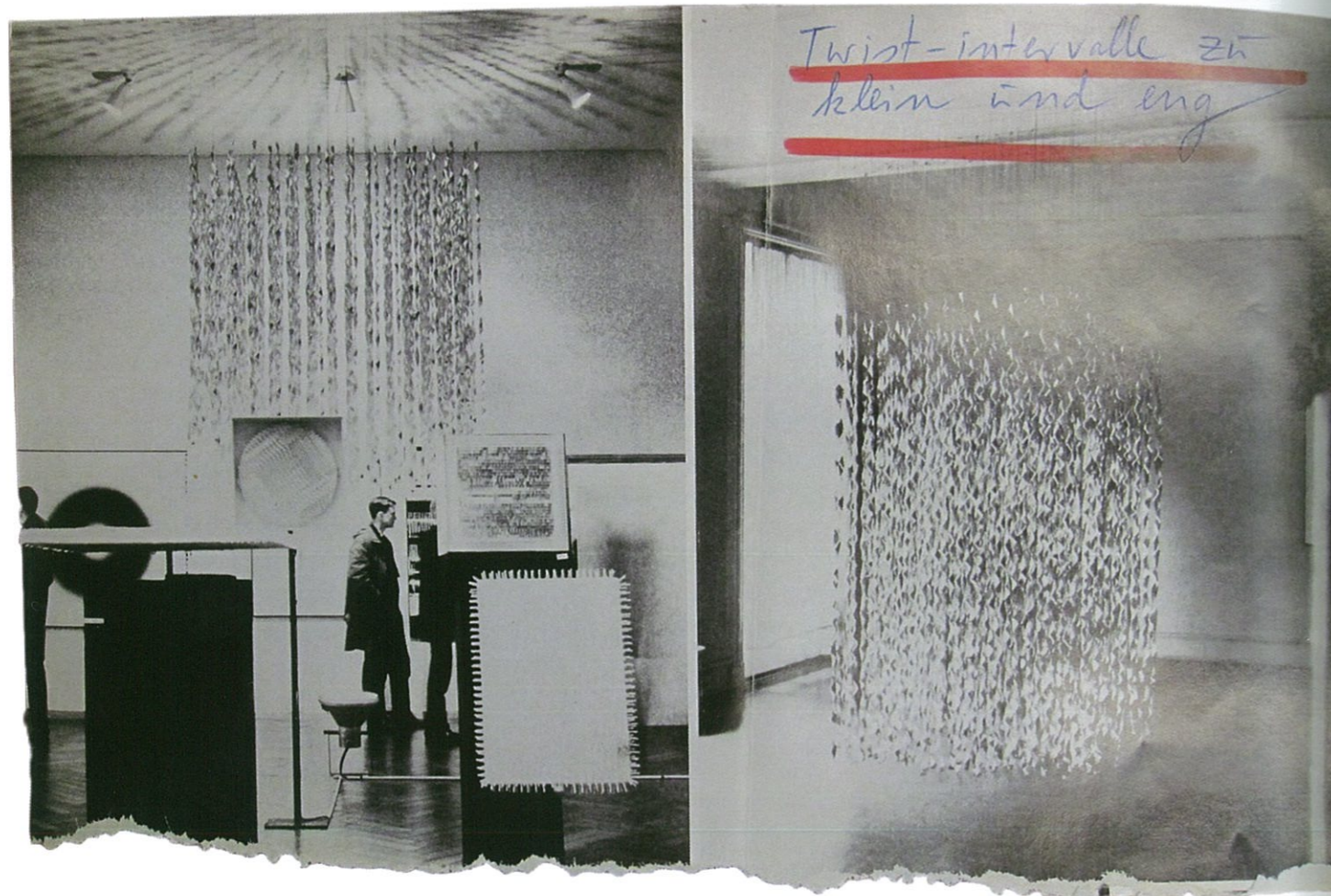
Carta de Heinz Mack a Mathias Goeritz mostrando la instalación de su pieza.  
Fondo Mathias Goeritz – Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

el arte contemporáneo y las teorías actuales de su interés y de sus colegas alrededor del mundo, Goeritz también uso esta Sección de Arte para presentar información sobre ciertas corrientes de arte internacional y local que tenían alguna conexión con sus propias búsquedas estéticas. Entre 1959 y 1974, los años en los que editó la Sección de Arte, este tipo de material presentado por Goeritz en *Arquitectura México* carecía de visibilidad en México y no contaba con otras plataformas de difusión.<sup>4</sup>

Poco tiempo después de su primer encuentro en 1958, Schmela le envió por correo a Goeritz fotografías de obras de Mack y Piene así como los dos primeros números de la revista *ZERO*.<sup>5</sup> Tan pronto las recibió, Goeritz las incorporó a la Sección de Arte del número de junio de 1959 con el fin de ilustrar un artículo escrito por Ida Rodríguez Prampolini titulado "Reaparición del arte alemán", en el que celebraba las prácticas de los artistas de *ZERO* entre las más indagatorias y experimentales del arte contemporáneo. Rodríguez Prampolini escribió: "A base de creaciones rítmicas o de vibración buscan una nueva ordenación dentro de su obra para escapar del caos artístico".<sup>6</sup>

Como Mack y Piene, Goeritz y Rodríguez Prampolini se encontraban comprometidos en oponerse a un crecimiento de lo que veían como las tendencias comerciales de la abstracción lírica tanto en México como en el circuito internacional del arte. Esta era tan sólo una de las maneras en la que la postura de *ZERO* resonaba con la posición artística de Goeritz. Los términos anti-nacionalistas y no figurativos del discurso y las obras de los artistas de *ZERO* se oponían al modelo que se estableció en Alemania durante el régimen Nacional Socialista, momento histórico en el que Goeritz comenzó su autoexilio a partir de 1941. El trabajo de *ZERO* ofreció a Goeritz una alternativa para volverse a involucrar con el arte alemán, así como con el arte europeo de la posguerra, de una manera completamente distinta mientras mantenía su oposición al realismo y la abstracción lírica en México.

En 1959, a menos de un año de su visita a Dusseldorf, Goeritz comenzó la producción de sus propios relieves no figurativos: *Los Mensajes*. Estas piezas eran construidas con láminas de estaño y de hierro envejecidas, perforadas y a veces pintadas o doradas sobre soportes de madera. En el otoño de 1960, inició una segunda serie titulada *Mensajes metacromáticos* – tablas de madera lisas y cubiertas en hoja de oro que encargó a un carpintero y a un dorador local. Estas piezas mantenían una relación cercana a las instalaciones que Mack y Piene exhibían, en ese entonces, en Europa. Con estas obras, Goeritz buscaba efectos cinéticos a través de medios tradicionales y no mecánicos: el artista instaló varias de estas piezas en la galería de Antonio Souza en noviembre de 1960 junto a docenas de velas votivas que se reflejaban sobre sus superficies produciendo un efecto parpadeante y temporal.

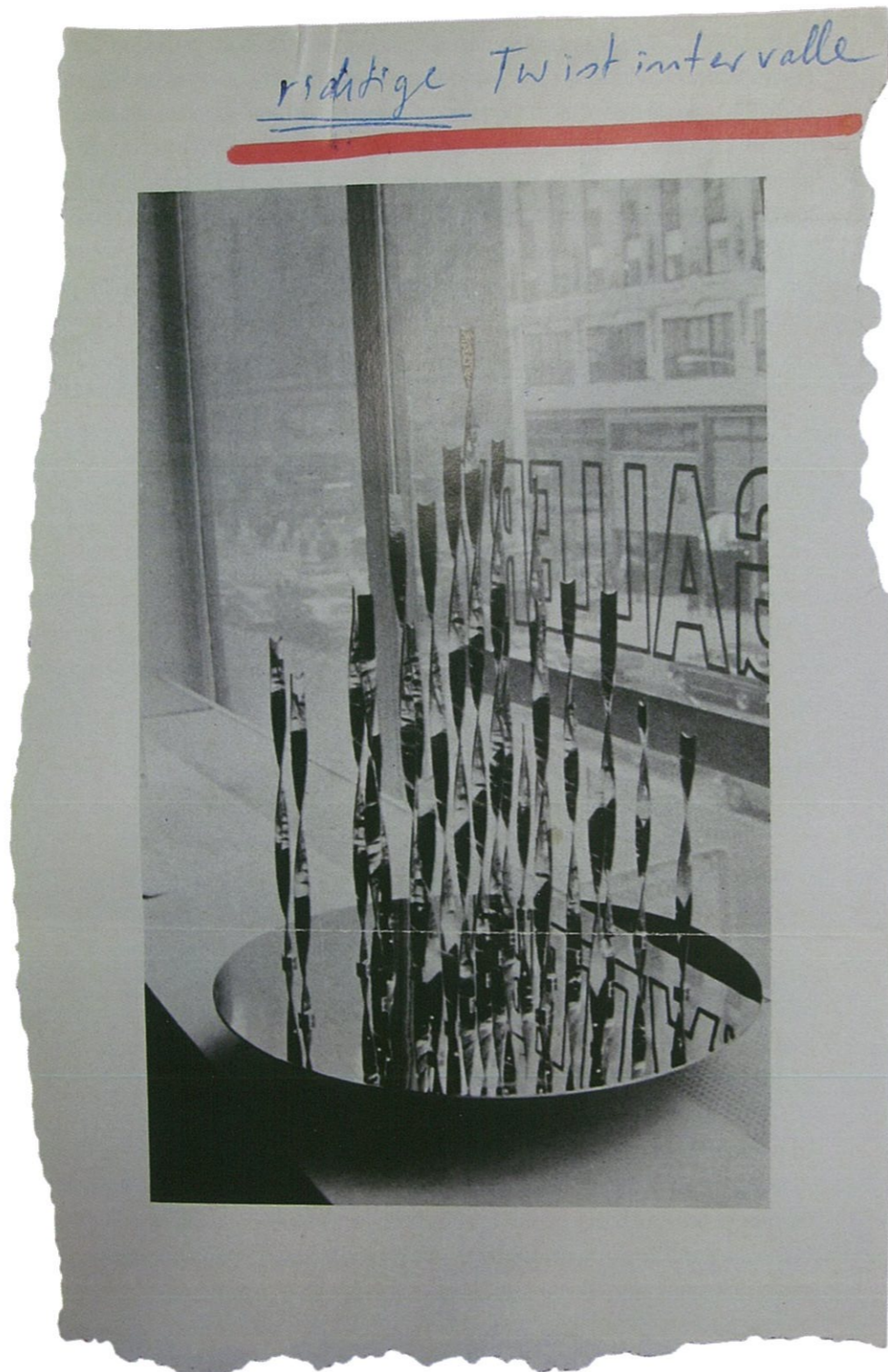


Recorte mostrando varias obras de Heinz Mack incluido en su carta a Mathias Goeritz.  
Fondo Mathias Goeritz – Instituto Cultural Cabañas Guadalajara.

En marzo de 1962, Goeritz presentó varias de estas obras en la Galería Carstairs en Nueva York colgándolas en las paredes que habían sido cubiertas con una tela oscura con el fin de que el efecto lumínico y reflejante de sus superficies fuera más dramático. La relación entre estas instalaciones de Goeritz y el trabajo del grupo ZERO se encuentra sugerida en un artículo escrito en 1961 por Rodríguez Prampolini que fue publicado en el suplemento cultural *México en la Cultura* del periódico *Excelsior*. En este texto, titulado “La pintura monocromática”, se reproduce una imagen de dos tablas doradas de Goeritz exhibidas en la Galería Antonio Souza debajo de una fotografía de una instalación de los relieves metálicos y acrílicos de Mack estableciendo, así, un argumento visual sobre cómo ambos artistas utilizaban medios distintos para conseguir resultados similares relacionados con establecer una nueva relación con el espectador a través de instalaciones lumínicas, reflejantes y no figurativas.<sup>7</sup>

La exposición en Nueva York en 1962, marcó la última presentación en galerías de los nuevos trabajos de Goeritz. Según le explicó a Piene en una carta de 1963, Goeritz optó desde ese momento a dedicarse exclusivamente a comisiones monumentales y permanentes, una actividad que consideraba más relevante que sus exhibiciones anteriores ya que “cultivan un contacto directo con un público amplio y quizás satisfacen una ‘función espiritual’”.<sup>8</sup> Este cambio de perspectiva no implicaba una falta de interés en exposiciones de arte de vanguardia; por el contrario, su compromiso y entusiasmo por las nuevas tendencias del arte internacional sólo se incrementó durante los años sesenta. Este interés se puede apreciar en los temas que Goeritz decidió incluir en la Sección de Arte a lo largo de esa década. En marzo de 1963, dedicó las siete páginas de esta sección a artistas afiliados con ZERO, intercalando sus propios textos críticos con fotografías de obras de Mack, Piene y Soto, entre otros artistas. Escribió que, en su opinión, “ciertos aspectos de ZERO se acercan más que los de cualquier otro movimiento o grupo de la actualidad, a la base para un ‘Arte Mayor’ del futuro”.<sup>9</sup> Goeritz incluyó, de manera subrepticia, uno de sus *Mensajes metacromáticos* en estas páginas, identificando su título y fecha –*Sol-luna*, 1962– pero no su autor, en lo que puede ser visto como un gesto vacilante para demostrar su adhesión a dicho movimiento.

En su texto sobre el grupo ZERO, Goeritz elogió las *Danzas de Luz* de Piene –un conjunto de obras iniciadas en 1959 que consistían en eventos performáticos en los que el artista movía pantallas reflejantes en frente de la luz y que, posteriormente, se transformaron en espectáculos motorizados.<sup>10</sup> Podría decirse que Goeritz sentía una particular afinidad entre estas obras y los “ballets de luz” que él mismo estaba tratando de producir a través de medios tradicionales y no mecanizados. Ejemplo de estos trabajos eran los centenares de vidrios soplados que en ese



Recorte mostrando una obra de Heinz Mack incluido en su carta a Mathias Goeritz.  
Fondo Mathias Goeritz – Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara.

momento se encontraba instalado, a la manera de vitrales, en la Catedral Metropolitana. De acuerdo a lo que Goeritz explicó a Piene, “con este material de color ámbar estoy tratando de diseñar una iluminación interior en estos vastos espacios para que las paredes de piedra gris brillen con una luz dorada”.<sup>11</sup>

Goeritz escribió esto como parte de su respuesta a una carta enviada por Piene en la que le agradecía por la Sección de Arte dedicada a ZERO. Reconociendo a Goeritz como un miembro de su grupo, Piene también le preguntó en esta correspondencia si contaba con obras de pequeño formato para ser incluidas en una futura exposición dedicada al movimiento. Goeritz le contestó que, más allá de su aversión a las exposiciones en galerías, por el gran respeto que tenía para los esfuerzos de los miembros del grupo ZERO disfrutaría mucho “estar ahí”, es decir, exponer con ellos.<sup>12</sup> Cuestionándose sobre qué podría enviar, Goeritz propuso:

Unas cuantas hojas de papel blanco o pedazos de cartón o lienzos. Cuando los necesites los puedes almacenar en tu casa y después exhibirlos bajo mi nombre como consideres necesario. Ya que mi expresión individual no es de interés –por lo menos no para mi– no es importante que yo haya visto estos ‘trabajos’.

No se sabe con certeza si Piene colgó hojas de papel, cartón o lienzos bajo el nombre de Goeritz en alguna de las exposiciones relacionadas con ZERO. Más allá de esto, Goeritz llevó a cabo esta idea conceptual pocos años después mientras colaboraba como el corresponsal mexicano de la revista *Revue Integration*, una publicación afiliada a los artistas de zero, editada en Holanda entre 1965 y 1967 por el artista Herman de Vries.<sup>13</sup> Dos de los diez números de *Revue Integration* incluían trabajos cinéticos de Goeritz a la manera de hojas de papel dobladas –una blanca, la otra dorada– que se activaban cuando el lector cambiaba las páginas de la revista. Goeritz también era considerado un productor afín por los artistas cinéticos aglutinados alrededor de la galería londinense Signals, entre los que se encontraban David Medalla, Lygia Clark y Soto.<sup>14</sup> Entre las actividades de Signals, desarrolladas entre 1964 y 1966, en las que Goeritz colaboró se encuentra su participación en la exposición *Soundings II*. La producción de Goeritz también fue publicada en *Signals*, el boletín de arte de vanguardia de la galería editado por Medalla, en varias ocasiones.

Sin embargo, todas estas actividades permanecen ampliamente desconocidas en México ya que, en su momento, el artista fue cuidadoso de no llamar la atención en el país sobre el conjunto de relaciones que sostenía con el cinetismo en su propia



**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.**

práctica. Es probable que esto se deba a que esta percepción hubiera problematizado su propia imagen como un artista productor tanto de obra monumental como de obras que carecían de componentes mecánicos y tecnológicos. No fue sino hasta la víspera de los Juegos Olímpicos de 1968 que Goeritz actualizó su íntimo y continuo compromiso con ZERO y otras corrientes del arte cinético, más allá de la limitada plataforma de la Sección de Arte de la revista *Arquitectura México*, al gestionar la presentación de *Cinetismo* en el MUCA.

El curador Willoughby Sharp, radicado en Nueva York, se enteró sobre la Olimpiada Cultural a través de Goeritz y le preguntó si la exposición *Cinetismo*, que estaba organizando en ese momento para la Goethe House de Nueva York y que incluiría obras de más de 40 artistas de 14 naciones, sería de su interés.<sup>15</sup> Se puede suponer que la respuesta de Goeritz fue muy entusiasta y que, desde ese momento, tomó el papel de gestor ya que sus archivos de correspondencia guardan varias cartas de los artistas participantes –como Julio Le Parc, Len Lye, Mack, Piene y Soto– relacionadas con las obras que presentarían en la versión mexicana de esta muestra. En el caso de Mack, Goeritz recibió una carta extensa: 7 hojas mecanografiadas y escritas a mano con diagramas en color así como recortes de fotografías de algunas de sus piezas arrancados de distintas publicaciones. Este documento detallaba la manera en la que su pieza debía de ser instalada. Usando este documento, Goeritz trabajó con Alfonso Soto Soria y otros museógrafos del MUCA para montar la instalación ambiental de Mack: una habitación que contenía un conjunto de elementos hechos con papel aluminio que colgaban del techo y que se movían gracias a un ventilador que se encontraba en el suelo o a través del movimiento de los espectadores que transitaban dentro de esta instalación.

Una vez que ésta y las otras piezas estuvieron montadas en el MUCA, el público mexicano finalmente tuvo la oportunidad de experimentar distintas formas en las que “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 partip[ante] de la obra artística”, de acuerdo a lo escrito por Goeritz en el prefacio para la catálogo de esta exposición.<sup>16</sup> En un reconocimiento inusual de las transformaciones sociales que estaban sucediendo en México, así como en gran parte del mundo, el artista concluía su texto de la siguiente manera: “Vivimos 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>17</sup> Con estas palabras, Goeritz reconcilió dos de las corrientes en las que había trabajado paralelamente



desde los años cincuenta: el surgimiento de nuevas prácticas artísticas en Europa y la expansión de las posibilidades estéticas, y por ende sociales, en el contexto cultural de México de esa época.

<sup>1</sup> Sobre la exposición *Cinetismo: Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, que abrió en el MUCA el 12 de julio de 1968, véase Jennifer Josten, "Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de 1960," en *Readymedia: Arqueología de los medios e invención en México*, eds. Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (Mexico City: INBA / Laboratorio Arte Alameda, 2012), pp.

<sup>2</sup> Otto Piene, "The Development of the Group 'Zero' (1964)," en *Zero*, ed. Otto Piene y Heinz Mack (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1973), [pp].

<sup>3</sup> Sobre la relación entre ZERO y otros grupos y movimientos de la neo-vanguardia durante las décadas de 1950 y 60, véase Meredith Malone, "New Perceptions of the Real: Neo-Avant-Garde Practice in Western Europe," *Stedelijk Collection Reflections* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 2012), 465 n. 36.

<sup>4</sup> Sobre la Sección de Arte en relación a la práctica artística de Goeritz, véase Jennifer Josten, "Mathias Goeritz and International Modernism in Mexico, 1949-1962," Ph.D. diss., Yale University, 2012.

<sup>5</sup> Goeritz le respondió rápidamente diciendo que las encontraba "MUY buenas e interesantes" (SEHR gut und interessant). Carta de Mathias Goeritz a Alfred Schmela, 31 de octubre 1958, 2007.M.17, box 3, folder 25, Alfred Schmela Papers, Getty Research Institute, Special Collections.

<sup>6</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "Reaparición del arte alemán," Sección de arte 2, *Arquitectura México*, no. 66 (Junio 1959): 114.

<sup>7</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "La pintura monocromática," *México en la Cultura*, 3 septiembre 1961.

<sup>8</sup> Traducido al inglés por Leah Chizek. Mathias Goeritz, "Brief von Goeritz zu Otto Piene, Mexico, 27 September 1963," in Schneegass, *Mathias Goeritz 1915-1990: El Eco*, 215.

<sup>9</sup> Mathias Goeritz, "Zero," Sección de Arte 17, *Arquitectura México* no. 81 (Marzo 1963): 63.

<sup>10</sup> Sobre el desarrollo de los ballets de luz de Piene, véase Michelle Y. Kuo, "Specters," *Otto Piene: Lichtballett* (Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center, 2011), 58-77.

<sup>11</sup> Goeritz, "Brief von Goeritz zu Otto Piene," 215.

<sup>12</sup> Goeritz, "Brief von Goeritz zu Otto Piene," 216.

<sup>13</sup> Véase Mathias Goeritz, "Folding," *Revue Integration* 4 (November 1965): 162-63; y Mathias Goeritz, "Boodschap/Message," *Revue Integration* 9 (sin fecha [1967]): 353-56.

<sup>14</sup> Sobre el involucramiento de Goeritz con la galería y boletín *Signals*, véase Josten, "Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de 1960," pp.

<sup>15</sup> Sharp escribió a Goeritz: "¡Gracias por su amable carta del 19 de marzo!...en la que leo que habrá un programa de arte en la Olimpiada. ¡Qué buena noticia! Me pregunto si tienen la intención de exhibir arte cinético o arte lumínico. De ser así, quizás esté interesado en contar con una exposición que organicé recientemente. "Cinetismo", una exposición que documenta 50 años del uso de luz y movimiento en la escultura moderna. Esta muestra se presentará en el Goethe House en Nueva York del 28 de octubre al 8 de diciembre. Cuarenta artistas de quince países estarán representados." "Correspondencia 1941-1969", Fondo Mathias Goeritz, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara. Bajo el nombre de Kineticism Press, Sharp curó varias exposiciones de arte cinético entre 1966 y 1973. Algunos catálogos publicados de estas exposiciones son , *Air Art* (Nueva York: Kineticism Press, 1968), y *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales* (México, D.F.: Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968).

<sup>16</sup> Goeritz, "Presentación," 4.

<sup>17</sup> Goeritz, "Presentación," 4.

Traducción: Daniel Garza Usabiaga