

■ Las nuevas definiciones de obra de arte en los años sesenta. El GRAV y el caso del *Múltiple*

Lic. Berenice Gustavino

Facultad de Bellas Artes (UNLP) y Área de Crítica de Arte (IUNA)

Las nuevas definiciones de obra de arte en los años sesenta. El GRAV y el caso del *Múltiple*

Este trabajo forma parte del proyecto «Múltiples/Múltiples: Relaciones entre el arte, la tecnología y los discursos sociales en la historia del arte argentino contemporáneo» dirigido por la Magíster María de los Ángeles de Rueda que integra el Proyecto de Incentivos de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. El objetivo en esta etapa de la investigación fue analizar el modo en que los textos de artistas y la crítica de artes visuales introdujeron en sus textos la noción de obra de arte múltiple. En particular se estudió la repercusión en la crítica del caso del GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*) y algunas de sus actividades y propuestas.

El GRAV estuvo formado por Julio Le Parc (Argentina, 1928); Francisco Sobrino (España, 1932); Horacio García Rossi (Argentina, 1929); François Morellet (Francia, 1926); Yvaral (Jean Pierre Vasarely) (Francia, 1934-2002); Jöel Stein (Francia, 1926?)¹.

El GRAV propuso desde sus textos la obra de arte múltiple como instancia intermedia en el proceso de abolición de la obra de arte concebida en su acepción tradicional. La obra única, fruto de la creatividad individual, inscripta en los límites de la institución arte según su valor en tanto original, debía ser modificada a través de un gesto que apuntaba también a la construcción de un nuevo espectador y al cuestionamiento del sistema de comercio del arte. Necesariamente esta modificación en la definición de obra suponía el surgimiento de una nueva figura de artista. Los integrantes del GRAV asumieron de forma plena este postulado tanto en sus escritos como en sus obras. En éstas se esforzaron por borrar toda huella de la expresión individual y del trabajo, atacando así la noción de artista romántico y un tipo de vínculo particular con los materiales y las técnicas tradicionales del arte, en sintonía con otras manifestaciones de la década. Si bien el GRAV desarrolló sus actividades en Francia, la crítica local dedica sus comentarios a las actividades del grupo en referencia, principalmente, a la figura de Julio Le Parc. Le Parc no es el único integrante argentino del GRAV, sin embargo, su figura será privilegiada por sobre las demás, cuestión que se acentúa luego de recibir el Gran Premio en la Bienal de Venecia del año 1966. Tres momentos fueron identificados durante la década en los que Le Parc y el GRAV se constituyeron en objeto del discurso crítico local: en 1964 en ocasión de la exposición del GRAV en Buenos Aires, en el Museo Nacional de Bellas Artes, coincidente con el otorgamiento del Premio Especial del Jurado del Di Tella a Julio Le Parc en la sección Internacional de ese premio; como repercusión de la obtención del Gran Premio antes mencionado en Italia y con motivo de la retrospectiva individual de Le Parc en el Instituto Torcuato Di Tella en agosto de 1967.

Ha sido de interés a los fines del presente trabajo focalizar el análisis sobre el último de esos momentos, ya es posterior a la aparición del texto «Múltiples» en el que el GRAV explicita su posición respecto de esa opción productiva. En este sentido, el artículo «Múltiples» puede ser considerado condición de producción de los textos posteriores de la crítica.

Según lo define María José Herrera un *múltiple* «es un objeto artístico específicamente creado para ser reproducido». Una de las posibilidades de su aparición es su vínculo con la máquina y las posibilidades de la reproducción técnica. No sólo se modifica su modo de existencia, de objeto único a múltiple, sino que en su producción se aplican principios ajenos al de la creación artística –concebida en su acepción tradicional, según un tipo particular de vínculo entre productor y materiales- como el de racionalidad del procedimiento mediante el cual su reproducción es posible.

Múltiples: el texto

El texto «Múltiples» aparece por primera vez en francés en octubre de 1966 firmado por el grupo, en el catálogo de la exposición «Le Parc» en la Galería Denise René de París, realizada entre los meses de noviembre y diciembre de ese año. Se localizaron apariciones posteriores del texto, traducido al inglés y al español, acompañando numerosos catálogos de exposiciones. Fue publicado en el catálogo de la exposición realizada entre marzo y abril de 1967 en la Howard Wise Gallery de Nueva York; también en el volumen *Julio Le Parc. Entrevista, documentación y textos* reunidos por Marta Dujovne y Marta Gil Solá (Editorial Estuario, Buenos Aires, 1967), en ocasión de la muestra realizada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. En publicaciones posteriores es incluido junto a otros textos elaborados por el grupo y por Le Parc en forma individual, en algunos casos acompañando muestras retrospectivas². También acompañó el catálogo del envío de Le Parc por Argentina a la IX Bienal de San Pablo, Brasil. Componían el envío: siete «múltiples» de dos ejemplares cada uno. Algunos de ellos desarrollados en 1966 sobre ideas de 1960 y 1962. Este catálogo reúne otros textos como el de J. Romero Brest «Encuentros con Le Parc» en el que hace referencia a otro artículo de su autoría producido con motivo del envío de Le Parc -único expositor por Argentina- a la Bienal de Venecia de 1966 que luego recibió el premio mayor.

Con motivo de la exposición de Le Parc en Buenos Aires en 1967, el Instituto Di Tella produjo un catálogo que reunió varios textos que comentaban la obra del artista: además de la correspondiente «Nota biográfica», se reprodujo el mencionado «Encuentros con Le Parc» de Romero Brest, «Le Parc y el problema del grupo» de Frank Popper; una entrevista a Julio Le Parc tomada del N°1 de la revista *Robho* de ese mismo año, y el texto «Múltiples». Ese catálogo presenta también la lista de las obras expuestas entre las que figuran, apartadas con un título diferenciado, diez *múltiples*. En la descripción de cada una de ellas consta su título, se aclara que en muchos de los casos son ediciones actuales de temas desarrollados con anterioridad («'Continuel-movil'. Edición 1966 a partir de temas desarrollados desde 1960»), se describen sucintamente los elementos que componen la pieza: «Comporta seis fondos y seis conjuntos móviles [sic] intercambiables» de 98 cm x 40cm x 8 cm, y se aclara la cantidad de ejemplares que componen la «tirada» múltiple de la pieza. En el caso de «Continuel-movil», cuatro ejemplares, en el caso de «Continuel-lumière cilindro», seis ejemplares.

El texto «Múltiples» no constituye una novedad dentro de la producción del GRAV ya que desde los primeros años de su formación el grupo dejó asentada su reflexión en distintos escritos que circularon acompañando exposiciones y catálogos³. En él plantean la cuestión del «múltiple» como una problemática contemporánea que necesita ser tratada y que, según afirman, ya se discute en Estados Unidos y América. En la primera línea sostienen: «La obra multiplicable aparece cada vez más en la actualidad». Según se desprende del

análisis del texto el principal objetivo que debe observar la obra múltiple es modificar la relación tradicional obra-espectador. La multiplicación de la obra debe permitir el surgimiento de situaciones variadas, «que engendren una fuerte excitación visual, que reclamen el desplazamiento del espectador, que contengan en sí mismas un principio de transformación o que reclamen una participación activa del espectador». Este elemento no introduce aquí una total novedad en tanto la preocupación por el espectador y la definición de un tipo específico fue una problemática planteada de forma temprana por los integrantes del GRAV. En «Basta de mistificaciones» de 1961 plantean «El ojo humano es nuestro punto de partida», para diferenciarse de aquellas obras -y productores- propuestas para el ojo sensible, cultivado, intelectual. Cuando los artistas del GRAV hablan aquí de *ojo* lo hacen en referencia a su calidad de órgano de visión, interesados por su funcionamiento, reforzando la idea de que la obra de arte constituye «ante todo una realidad visual» y que lo que les interesa estudiar, investigar -según la terminología específica que proponen- es el vínculo entre el objeto plástico y el ojo humano, considerando ambas como «constantes visuales»⁴. Ya en 1955 Vasarely había definido su programa, parte del cual constituyó el punto de partida de los integrantes del GRAV: restricción del repertorio material y la complejidad cromática; experimentación con dispositivos que no responden a las definiciones clásicas de la pintura ni de la escultura y producción de obras en las que la participación del espectador constituye la principal finalidad, y en muchos casos, el medio para que la obra se complete como tal.

Según propone el texto, la cuestión central que debe combatir el múltiple es el «divorcio entre el arte y el gran público». El múltiple constituye una instancia intermedia ya que supone acercar la obra a un público amplio y crear una relación directa con este. Pero tiene el riesgo de multiplicar tanto los objetos como el tipo de relación tradicional con los mismos. En este caso no haría más que acrecentar y profundizar un estado de cosas establecido y contra el que los autores se posicionan. «En la medida en que la multiplicación permite plantear tímidamente las relaciones habituales entre el arte y el espectador, somos partidarios de ella, pero no es más que una primera etapa». El múltiple tendría también el poder de modificar el valor de cambio de la obra: la proliferación de ejemplares tendería a destruir la función tradicional del coleccionista. Sostienen que «Poseer una obra es menos enajenante cuando cien personas poseen la misma». Si bien el múltiple no elimina el coleccionismo, interfiere tanto en la expectación tradicional como en la circulación y consumo de la obra. Sin embargo, los autores entienden que solo hace posible el acceso a un estado intermedio, pero no llega a abolir el valor de cambio del objeto artístico y la tendencia a la conservación y a la acumulación. Su situación sería ambigua, transicional respecto la obra de arte tradicional, aurática, ya que el múltiple permanece ligado a la tradición, pero contribuye «a desconsagrar la obra única, a quitarle su carácter de objeto fetiche y de pretexto para especular».

Si el múltiple es apenas una instancia de transición, la segunda etapa sería multiplicar los «conjuntos»: «estos podrían tomar la forma de lugares de coparticipación activa, de salas de juego, que serían montados y utilizados según el lugar y la naturaleza de los espectadores. Entonces la participación sería colectiva y temporaria». Así, lograrían «liberar al espectador de la obsesión por la posesión».

En un pasaje, se cuestiona la posibilidad de colocar al múltiple en un nivel comparable a la «industrialización de la obra de arte». En relación con esto S. López sostiene que en ese texto los integrantes del GRAV reaccionan frente a la proliferación de obras hechas

para un consumo masivo, que ellos ven como un seudo discurso democrático, un fenómeno que había transformado el sistema de producción de los 60 y que, por otro lado, estaba produciendo la re-producción de obras anteriores, que comenzaban a ser vistas como un referente de vanguardia y que eran comercializadas. No es otra la manera en la que las obras de Duchamp y Man Ray se hicieron múltiples, y se pusieron de nuevo a la venta. (Catálogo, 2005)

La obra múltiple es entonces, para los artistas del GRAV, no sólo la proposición de un nuevo objeto, distinto a la pieza única y original, que cuestione su modo de circulación y comercialización, sino la ocasión para instaurar un tipo particular de expectación, activa, comprometida, en la búsqueda de reunir el arte con la vida.

Múltiples, una discusión internacional

En un artículo aparecido en la revista suiza *Art International* del mes de enero de 1968, el crítico Otto Hahn se dedica a desarrollar y problematizar el tema de los múltiples y su presencia en París. La revista constaba en ese momento con un equipo de editores internacional y variado constituido por Lucy Lippard, Umbro Apollonio, James Mellow y el argentino Jorge Romero Brest. Por su parte, el autor del artículo, Otto Hahn estuvo vinculado al Instituto Torcuato Di Tella y fue jurado de algunos de sus premios, por ejemplo del Premio Nacional de 1966. La nota de Hahn comienza con el juego de palabras «En París, los múltiples se multiplican»⁵, para pasar a comentar luego de qué modo las distintas galerías de la ciudad se plantearon la problemática del múltiple y qué políticas comerciales asumieron al respecto. Menciona así la galería «Givaudan» de Claude Givaudan, que trabajaba con libros objeto considerándolos múltiples; las ediciones MAT «Multiplication - Art - Transformable» fundada en 1958 por Daniel Spoerri; y se detiene en particular en el caso de la galería propiedad de Denise René. Denise René es reconocida como la más importante impulsora del arte abstracto y de la «abstracción construida» en el medio artístico francés de la segunda posguerra. Abrió su galería en 1944, luego de la liberación de París y en 1946 afirmó definitivamente su interés por las experiencias abstractas y constructivas. Su vínculo con Vasarely caracterizó el perfil de su galería y por ella pasaron los artistas latinoamericanos que desarrollaron su obra en aquel sentido. Antes de recibir las obras de Le Parc y el GRAV, Denise René expuso, por ejemplo, obras de los artistas argentinos integrantes de MADI y vinculados a la Asociación Arte Concreto Invención y de los venezolanos Cruz-Diez y Soto.

Hahn comenta que fue esa galería la primera en especializarse en múltiples con obras de artistas como Vasarely, Schoffer y de los integrantes del GRAV. Según el autor, René trabajaba a partir de una serie de principios que regulaban la producción y comercialización de las obras múltiples. Estas debían ser obligatoriamente de tres dimensiones y podían constituir tanto *assemblages* como construcciones en acero, plexiglás y otros materiales. Para controlar su calidad, la ejecución debía ser supervisada por los artistas. La galerista podía fijar las tiradas en cien ejemplares con la posibilidad de una segunda edición, pero en definitiva dejaba siempre a los artistas la responsabilidad de determinar la cantidad de múltiples. Con estas decisiones se posicionaba en contra del «múltiple ilimitado» porque este atentaba contra la calidad de la obra y escapa al control del artista, «transformando la obra en una chuchería, rebajándola al nivel de un bello jarrón, un bello cenicero»⁶.

Es interesante comparar la posición de la galerista y sus decisiones en el modo de administrar el múltiple y la propuesta de los artistas según fue analizada más arriba. Continúa

Hahn diciendo que René se posicionaba igualmente contra la demistificación del arte que podría asimilar la obra con un producto de consumo. Para la galerista la obra no sólo es aún la búsqueda de un creador, sino un objeto motivo de contemplación y de meditación. «El arte debe guardar su 'aura' y permanecer como un producto de alta calidad que sea el testimonio de una reflexión sobre el mundo»⁷, son según Hahn las palabras de René.

El objetivo de la galerista tenía que ver sin embargo con la socialización del arte, su difusión entre las clases sociales imposibilitadas para adquirir obras originales y lograr, a partir de esto, la llegada al gran público.

Algunas de estas cuestiones son comentadas de forma crítica por S. Marchán Fiz, quien sostiene que;

La mayoría de los centros productores de 'múltiples' han defendido el número limitado entre 100 y 200 ejemplares. La limitación de ejemplares mantiene la rareza artificial. Los precios obedecen a ciertos modelos: los 'múltiples' numerados y firmados de tirada limitada se cotizan a un precio especial –800 a 4500 fr en Francia, 900 a 2000 DM en Alemania, 100 a 400 \$ en EEUU-. Es frecuente la diferencia de precio según los artistas sean más o menos conocidos –R. Hamilton, Le Parc, Vasarely, etc.

Para Marchán Fiz la idea del múltiple fue trabajada de forma acrítica por artistas, promotores y críticos de arte, que no hicieron más que apropiarse de ideas «caricaturizadas» de Walter Benjamin sobre la posibilidad de la reproductibilidad técnica de la obra. Queda por profundizar de qué modo los artistas del GRAV, que propusieron la producción múltiple como una forma de contribuir a la democratización del arte y proclamaron en un texto «Basta de mistificaciones», llevaron adelante su relación con una galerista y promotora que «para marcar su derecho de anterioridad tanto sobre la idea como sobre la realización, registró la palabra de suerte que, legalmente, ella es la única en tener el derecho de utilizar la marca 'Múltiple'»⁸.

La crítica

Revisando textos de crítica de arte del año anterior a estos eventos, 1966, se reconoce el interés por todas aquellas experiencias que redunden en modos de acercamiento al arte por parte del llamado «gran público». Se menciona la existencia de una «elite», habituada a recorrer el circuito de galerías y museos y de otro tipo de público no especializado y por fuera del sistema de comercialización de las obras. Llama la atención observar que es siempre auspicioso el comentario respecto de aquellos intentos dirigidos a «multiplicar» las ocasiones de contacto, e incluso de adquisición de las obras por parte de un público masivo, ya sea por la difusión de experiencias vinculadas con las técnicas de reproducción tradicionales del grabado, como por las modalidades de abaratamiento del valor de las obras.

Durante 1966 la prensa cubrió y comentó eventos vinculados con la producción de los grabadores, como por ejemplo la creación el año anterior del «Club de la Estampa» descrita como una «singular entidad cuyos socios llegan a poseer cuarenta grabados numerados y firmados por el autor por el precio que costaría uno solo»⁹; se comenta también, en tono positivo, la iniciativa de la Municipalidad de Buenos Aires de instalar un «Mercado de Arte» en una serie de tranvías en Plaza Francia, iniciativa a la que se cataloga como «la galería más original del país». En esta se exponían originales y reproducciones a bajo precio -láminas, carpetas numeradas, ediciones de litografía y xilografía-, todas dispuestas para la venta. Dos objetivos guiaban esta propuesta: uno didáctico, propiciado por la posibilidad

brindada al público de contrastar originales y copias para, en palabras de la responsable del evento, lograr que «público advierta las diferencias y analogías entre el original y la copia, para que tome conciencia de que es preferible una buena copia a un original sin valores artísticos»¹⁰, y el otro, de impacto social: facilitar la llegada de las obras de arte a todas las clases.

Otro de los casos comentados, vinculado con esta necesidad de hacer accesible y en cierta forma «democratizar» el arte, es el de la apertura del local de venta de objetos de cerámica de artistas como Delia Puzzovio (en el original), Edgardo Giménez, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Susana Salgado¹¹. Lo que habría motivado el desarrollo de ese proyecto comercial habría sido la escasez de adquisiciones de obra en proporción con la cantidad de público asistente a una exposición de pop art en la que habrían participado esos mismos artistas pero de la cual no se menciona el título ni otros datos. Según el cronista, la falta de éxito comercial habría estado motivada no por el rechazo del público a las obras expuestas sino por una cuestión de tipo funcional vinculada con la imposibilidad de pensar esas obras «instaladas» en el interior de las casas de los hipotéticos compradores:

Una vez adquirida una figura de yeso de un metro ochenta de alto, recamada de espejitos redondos y tiras de papel plateado, ¿qué se hace con ella? No cabe en ningún ambiente concebido por la arquitectura moderna para la vida cotidiana. No se adapta fácilmente al gusto de la decoración actual. (Idem)

Como solución a este conflicto el pop local habría optado entonces por intervenir sobre las proporciones y los materiales de las piezas, dejando la instancia de reproducción en manos de los ceramistas. En la línea que nos interesa aquí es importante señalar que en el artículo se hace referencia a estos objetos como «los productos de una revolución» y se remarca en su defensa frente a cualquier reclamo 'aurático' que «ni las proporciones ni el hecho de que los objetos no constituyan el producto de un artista individual son necesariamente motivo para que sean menos atractivos».

Acercándonos a la fecha que nos interesa en este trabajo, podemos hacer referencia a algo que señala A Giunta en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política*. La autora sostiene que

En 1967 había motivos para pensar que Buenos Aires había logrado establecerse como un centro más. Permanentemente arribaban personalidades y comitivas que se costeaban viáticos y estadías para ver en qué consistía el arte de este 'nuevo centro'. Sin embargo, la máxima confirmación del triunfo del arte argentino provino del sorpresivo premio otorgado a Julio Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966. La exposición de sus obras en el ITDT, en agosto de 1967, logró la mayor afluencia de público en toda la historia del Instituto. Con esta exposición el Di Tella mostró ante el público el máximo reconocimiento internacional que el arte argentino obtuvo en los años sesenta. (2001: 303)

A continuación, la autora menciona una carta que Le Parc le escribió a Denise René en la que le detalla la cantidad de visitantes que había convocado esa exhibición: 44.126 personas. Giunta comenta también la repercusión que esa muestra tuvo en los medios locales, mencionando un número de la revista *Análisis* que presentaba en su tapa el retrato de J. Le Parc «acompañado por una noticia auspiciosa: 'Argentina en la vanguardia del arte universal'. El mismo Le Parc menciona en una entrevista con motivo de esa exposición variados compromisos con periodistas de distintos medios, de TV y con la Revista *Vosotras*.

En la sección «Artes y espectáculos» de la revista *Primera Plana* del 1 de agosto, se le dedica al artista una nota de tres páginas firmada por Aldo Grinberg, el título de esta, «Le Parc de diversiones», va a marcar el tono general de la entrevista¹². Allí, Grinberg se diferencia, aunque con tibieza, del carácter afirmativo de la tapa de la mencionada *Análisis*. Recorre la historia personal y artística de Le Parc y las experiencias iniciales en su etapa de formación y antes de instalarse en París con algunos de los colegas que luego conformarían el GRAV. Menciona que por entonces el artista realizó una serie de trabajos que podrían señalarse como antecedentes en la línea de los posteriores «múltiples».

En ese tiempo, Julio Le Parc acompañado por Sobrino, Sergio Negro Moyano y ocasionalmente con G. Rossi y Hugo De Marco inició una experiencia de monocopias realizadas en serie, que lo orientó hacia un tipo de distanciamiento entre el autor y la obra: así desembocaría, junto con sus amigos, en el arte constructivo regido por Victor Vasarely. En un día podíamos obtener el mismo resultado que consigue un cuadro de Klee - afirma Le Parc - en el aspecto de texturas, veladuras y dibujo. Teníamos la misma satisfacción de la cosa hecha, una cosa que en óleo, llevaba tres meses de trabajo. (Idem)

A través de los comentarios del entrevistador se enfatiza la búsqueda del GRAV en el sentido de un arte «cuasi científico» y se lo ubica en la línea de experiencias que intentan transformar los conceptos tradicionales de obra y espectador. Quien escribe la nota se ocupa de caracterizar al artista como «un hombre que quiere ser el obrero de un nuevo arte de pura investigación, que se deshace sistemática y deliberadamente de la aureola del creador intransferible que los artistas arrastran para siempre» (Idem). Es de particular interés rastrear en estos textos la vigencia de las nociones de «aura», «muerte del autor» y «de obra abierta» desarrolladas por Walter Benjamin, Roland Barthes y Umberto Eco respectivamente, los dos últimos en la misma década del sesenta.

Al ocuparse del tema del múltiple, sobre el final de la nota y luego de enumerar y describir las distintas y sucesivas propuestas plásticas del GRAV, Grinberg comenta críticamente la idea que promueve de reconfigurar la relación alienante entre objeto artístico y posesión. Sostiene el autor:

La excusa de la alienación que se divide por cien en el poseedor de una obra es, por supuesto, tan antigua como la imprenta o, si se quiere, como la revolución industrial: la argucia es pueril, no alcanza para zafar al autor de su situación en el mercado (alienada también, aunque más no sea el mercado de arte).

Luego de caracterizar a las muestras del año 1964 en el MNBA y la del ITDT como «festival de entretenimientos» y «parque de diversiones» respectivamente, el autor rescata su carácter lúdico, «el júbilo creativo», «la apoteosis del juego» que presentan al espectador, lugar en el que residiría su valor y que no llega a ser alcanzado por las críticas de carácter conceptual e ideológico.

Un caso múltiple de sesgo mediático: Cuadernos de Mr. Crusoe

En noviembre de 1967 se editó en Buenos Aires el N°1 de la revista *Cuadernos de Mr. Crusoe*¹³. Se imprimieron 15.000 ejemplares de esta iniciativa cuyo subtítulo la ubicaba como una publicación dedicada al arte, la ciencia y las ideas. Entre sus editores asociados se encontraba el periodista Horacio Verbitsky y entre sus asesores el artista plástico Rogelio Polesello. En la sección «Cuaderno de Arte» de esta revista se incluyó un ensayo de R. Polesello acompañado de una serie de fotografías en blanco y negro en las que aparece una de sus obras en acrílico; una partitura de Juan Carlos Paz llamada «Galaxia

64» y dos reproducciones de Ernesto Deira elegidas por el mismo artista, entre otras colaboraciones. La sección se inicia con una obra de Julio Le Parc denominada «Espejo» en el sumario de la revista, acompañada por dos epígrafes y por un breve texto del artista fechado en octubre de ese año.

El «Espejo» está formado por 3 hojas de 14,8cm x 22,4cm y ocupa las páginas 61 a 66 de la publicación pero observando un ancho menor, ya que el formato de la revista es de 17,6 cm x 22,4cm. La primera carilla es blanca, pero deja ver por transparencia unas franjas negras verticales impresas en su reverso. Presenta un troquel circular de 8,8 cm de diámetro centrado sobre el eje horizontal de la hoja y a 5,8cm del margen superior y 7,8 cm del margen inferior de la misma. Este círculo troquelado está rodeado por un marco color rojo de 4mm que acompaña su forma, y en su extremo inferior se ha colocado una figura geométrica, simétrica, de bordes curvos cóncavos y convexos. También es roja y representa el mango, torneado, de un espejo de mano.

El reverso de esa hoja, como anticipaba la transparencia, presenta franjas verticales negras y blancas todas del mismo ancho que son interrumpidas por el troquel circular. La segunda hoja, es de menor tamaño y deja ver a través de sus márgenes otra página con franjas blancas y negras. Esta es de un material distinto de la anterior, no es de papel sino de «acetato de celulosa bañado en nitrato de plata» según indica la descripción en la última carilla. Por las características del material esta hoja es plateada, su superficie es brillante y reflejante. Al no ser rígida, funciona como un espejo deformante y sus dos caras son idénticas.

La tercera hoja que compone «Espejo» es del mismo tamaño que la primera y presenta las mismas franjas en blanco y negro. Esta vez la hoja no presenta ningún troquel ni irregularidad. Su reverso es blanco al igual que la primera y al pie de la misma se encuentra impresa, en rojo la descripción del objeto presentado.

El acceso a la pieza en el orden previsto para su lectura supone que, en primer instancia el espectador se encuentre con la primer hoja, que contiene el dibujo del marco del espejo en rojo y el troquel. Este deja ver la segunda hoja, que funciona como espejo por las características del material utilizado. Siendo un espejo de mano, podemos sostener que la propuesta implica que el espectador «se asome» a su circunferencia para ver su rostro reflejado.

Al pasar esta primer hoja se descubre un nuevo efecto que se suma al reflejo de la imagen del propio espectador: el juego que se produce a partir del reflejo de las franjas blancas y negras del reverso de la primer hoja en la superficie plateada. Lo mismo sucede en el reverso de la hoja-espejo respecto de la tercer hoja también rayada y sin troquel.

La propuesta de «Espejo» es una variación preparada para la publicación de la obra «Seis espejos dobles» de 1966 que había sido expuesta en el ITDT en la exposición de agosto de 1967.

Puede ser incluida dentro de la modalidad del múltiple en tanto, sujeta a los mecanismos de reproducción propios de la prensa gráfica, una versión de «Espejo» fue incluida en cada uno de los 15.000 números que integraron la tirada de la revista. La obra es acompañada por un epígrafe que detalla los materiales y procedimientos comprometidos en su realización y por un comentario editorial en el que se celebra la materialización de la idea de obra múltiple presente en el programa productivo de Julio Le Parc:

Este espejo, construido especialmente para los Cuadernos de Mr. Crusoe le permite aplicar por primera vez sus concepciones teóricas hasta las últimas consecuencias: fue

diseñado por Le Parc, pero producido en una gran planta con técnicas industriales y no artesanales; lo observarán, transformándolo, no un centenar de especialistas sino 15 mil consumidores desprejuiciados que contribuirán a crear 15 mil obras distintas, personales. (67)

En el texto firmado por el artista que se incluye se refuerza tanto la idea del múltiple y la posibilidad inaugurada de la evidente «posesión múltiple» de un ejemplar tan válido como cualquiera de los otros, como la noción de obra abierta, según la cual, cada lector de la revista, creará con su «múltiple» una obra nueva. «La idea de obra es descartada» sostiene Le Parc.

Para concluir podemos decir que este avance intentó brevemente dar cuenta del interés de una década por una de las nuevas posibilidades de definición y existencia de la obra de arte. La cuestión del múltiple, planteada por el GRAV pero trabajada con anterioridad por otros artistas, se vincula con el interés por la democratización del arte, intento que, en definitiva, conserva elementos de las propuestas vanguardistas de comienzos de siglo relacionadas con la reunión del arte y la vida. Las galerías de arte, con sus políticas limitadas por las mismas características de su funcionamiento, buscaron adaptar la propuesta del múltiple a sus fines comerciales, mientras que la crítica celebró la idea auspiciando la supuesta revolución, pero llamó la atención también sobre una argumentación fuerte en contraste con la aceptación de las reglas de funcionamiento del mercado de arte y la tradición arraigada en relación con la obra de arte única, original, objeto de consumo y posesión.

Notas

- ¹ Si bien los autores coinciden en su mayoría en esa composición del grupo, existen versiones de que otros artistas participaron temporalmente, son los casos de, por ejemplo, Hugo Demarco (Argentina, 1932 - París, 1995), García Miranda, Eduardo Rodríguez y también François y Véra Molnar quien habría sido cofundadora del grupo.
- ² *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1959-1985*. Valencia, 1986. Prólogo de José Garnería; *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*. Secretaría de Cultura de la Nación, Dirección Nacional de Artes Visuales, Buenos Aires, 1988; y en el reciente catálogo *Le Parc lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc*, Catálogo. Suiza: Daros-Latinamerica AG. de 2005.
- ³ Textos firmados por Le Parc: «Suprimir la palabra 'arte'» 6 de noviembre de 1960; «Nada» abril de 1964. Firmado como N.É.A.N.T.: 'Nada' «Anti-grupo de la anti-búsqueda del anti-arte anti-visual, anti-Nueva Tendencia»; «¿Guerrilla cultura?» Marzo de 1968; «Desmitificar el arte» Agosto 1968; «A propósito de la disolución del GRAV» diciembre de 1968; Textos firmados por el GRAV: «Proposiciones sobre el movimiento» París, enero de 1961; «Transformar la situación actual del arte plástico» García Rossi, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral, París, 25 de octubre de 1961; «El grupo de investigación de Arte Visual repite: Basta de mistificaciones» París, octubre de 1963; «Proposición para un lugar de activación» París, julio de 1963; «El Groupe de Recherche d' Art Visuel presenta Un día en la calle» París, 1966; «Múltiples» octubre 1966.
- ⁴ Todas las citas provienen de «Notas para una apreciación de nuestra investigación», París, 1960, GRAV.
- ⁵ En el original: «À Paris, les 'Multiples' se multiplient». «Les multiples à Paris» Otto Hahn Revista *Art International*. Vol. XII - 1. January, 1968- Switzerland.
- ⁶ En el original «transforme l'ouvre en bibelot, le remanant au niveau d'un beau vase, un beau cendrier». (Idem)
- ⁷ En el original «L'art doit donc garder son 'aura' et rester une produit de haute qualité qui témoigne d'une réflexion sur le monde». (Idem)
- ⁸ En el original «Pour marquer ses droits d'antériorité, autant sur l'idée que sur la réalisation, elle a fait copyright le mot de sorte que, legalment, elle est la seule à avoir le droit d'utiliser le label de 'Multiple'». (Idem).
- ⁹ «El debe y el haber en un balance de 1965» sin firma en Revista *Panorama*. Marzo 1966 N° 34, págs. 17, 18 y 24.

- ¹⁰ «Vuelven los tranvías» sin firma en Revista *Panorama*. Enero 1966 N° 32, pág. 120 y 121.
- ¹¹ Sección «Artes visuales», sin título, sin firma en Revista *Panorama* Febrero de 1966, N° 33 Págs. 22 a 27.
- ¹² «Le Parc de diversiones» por Aldo Grinberg en Revista *Primera Plana*, Plástica, sección «Artes y espectáculos». 1 de agosto de 1967 N° 240 págs. 52, 53 y 54.
- Revista *Primera Plana* 1 de agosto de 1967 N° 240 págs. 52, 53 y 54.
- ¹³ Revista *Cuadernos de Mr. Crusoe. Arte-ciencia-ideas*. Número 1, Buenos Aires, 1967. 184 págs. Director Editorial: Luis E. González O'Donnell. Publicado por O'Donnell, Mezza y Asociados S. A. Editores.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1999) *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Burucúa, José Emilio (Dir.) (1999) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*. Tomo 2. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dujovne, Marta y Gil Solá, Marta (1967) *Julio Le Parc. Entrevista. Documentación y textos*. Buenos Aires: Editorial Estuario
- Eco, Umberto (1992) *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta
- Giunta, Andrea (2000) *Vanguardia, Internacionalismo y política*, Buenos Aires: Paidós.
- Glusberg, Jorge. (1985) *Arte en la Argentina: del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Marchán Fiz, Simón (1997) *Del arte objetual al arte de concepto: 1960-1974 : epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Akal.

Catálogos

- (1967) Howard Wise Gallery. 50 West 57th New York.
- (1967) Le Parc. Exposición N° 48. 1 al 20 de agosto. Instituto Torcuato Di Tella.
- (1988) Julio Le Parc. Experiencias 30 años 1958-1988. *Editado por la Secretaría de Cultura de la Nación*. Dirección Nacional de Artes Visuales. Catálogo de la retrospectiva.
- (2005) *Le Parc lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc*. Catálogo. Suiza: Daros- Latinamerica AG.