

Isabel Plante* / Múltiples cinéticos. Entre la vocación industrial y las soluciones artesanales.¹

En 1966 Julio Le Parc representó a la Argentina en la 33° Bienal de Venecia y recibió el Gran premio de pintura para artista extranjero. Según indican las reseñas de la prensa internacional, entre los 220 artistas de 37 países que conformaban la exhibición, la sala del argentino fue de las más visitadas, junto con la *Tactile Chamber* del japonés Ay-O.² En esos años, las múltiples exposiciones dedicadas al arte cinético atrajeron grandes cantidades de visitantes, al punto que el cinetismo parecía aproximarse a uno de sus objetivos más ambiciosos, heredado de la vanguardia constructivista: producir un arte abstracto que no resultara elitista, integrar arte y vida a partir del abandono de las convenciones de un arte burgués perteneciente al pasado.

El cinetismo era, en efecto, una tendencia internacional compuesta por formaciones intercomunicadas de artistas como los Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) en Francia, Gruppo T y Gruppo N en Italia, ZERO en Alemania, Dwizjenije en Moscú o USCO en Nueva York. En 1964 la exhibición *Nouvelle Tendance* realizada en el Musée d'Arts Décoratif de París, había reunido unos cincuenta artistas de once países.³ El arte cinético se concebía –en palabras de Pascal Rousseau– “como una suerte de esperanto con el que cada individuo se comunicaría con el mundo en la ebriedad exótica de la vibración óptica”.⁴

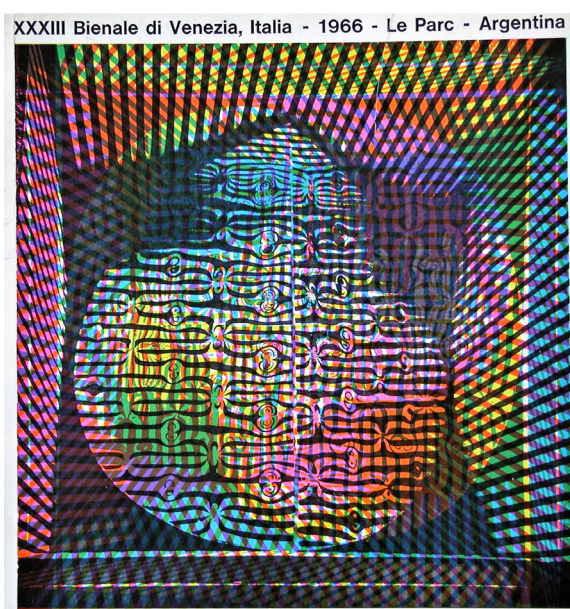
Una concepción cognitiva de la percepción permitía a los cinetistas sostener que los recursos ópticos y cinéticos no se reducían a un simple juego de ilusión. Alterar la percepción visual y sinestésica implicaba modificar literalmente y, sobre todo, simbólicamente el modo en que cada espectador se veía a sí mismo y al mundo. Como habían señalado Umberto Eco y Víctor Vasarely en los tempranos años sesenta, este arte contribuía a desarrollar la aptitud sensitiva del observador moderno en las nuevas condiciones tecnológicas y sociales.⁵ Al mismo tiempo los recursos implementados por el cinetismo pretendían cuestionar no sólo del sistema de las bellas artes, sino también de una sociedad a la que artistas como Le Parc veían automatizada.

A diferencia de la visión central, que privilegia el reconocimiento de objetos, la periférica es una visión de ambiente que facilita la orientación espacial. Utilizarla en condiciones extremas de inestabilidad perceptiva es atacar la sensación que el espectador tiene de su situación en el espacio. De este modo funcionaban, por ejemplo, los anteojos de Le Parc: alteraban la visión por medio de fragmentaciones, efectos caleidoscópicos e inversiones.⁶ Algunos de estos objetos artísticos fueron realizados en series: la idea del múltiple cinético estaba en el centro de las estrategias para “desmitificar” la obra de arte al evitar el fetiche de la unicidad. El horizonte de una producción industrial de múltiples cinéticos hacía imaginable la expansión de estos efectos desestabilizadores a un público amplio (e incluso insólito) como sacerdotes católicos italianos.

Este artículo se propone analizar el múltiple cinético como una producción visual que tuvo su mayor expansión en Francia a mediados de los

años sesenta y encontró sus límites y contradicciones alrededor de 1968 en el contexto de las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo. Se explora si esa vocación industrial, que hace a la materialidad y la circulación del arte cinético, podría informar abordajes para su conservación y restauración. Una pregunta clave que no podemos responder desde la historia del arte, sino solo por medio de una investigación colaborativa sería si la edición de múltiples contribuyó con modelos, componentes y soluciones estandarizadas.

La sala veneciana de Le Parc reunió unas cuarenta obras cinéticas y objetos manipulables,⁷ una antología de las investigaciones desarrolladas desde comienzos de la década en el contexto del GRAV. Las obras resultaron



Le Parc. XXXIII Venice Biennale, 1966. Tapa diseñada por Rogelio Polesello, quien sobreimpresionó una trama de colores sobre la fotografía en blanco y negro del múltiple de Le Parc

atractivas para el público a tal punto que, de tanto uso, buena parte de los mecanismos que animaban las obras dejaron de funcionar antes del cierre de la bienal. En una carta desde Venecia, un amigo argentino le advertía a Le Parc que uno de responsables de la organización para la sección internacional, Luigi Scarpa, había dicho que las obras de Le Parc estaban entre las favoritas del público dado que podían manipularlas y que sería una lástima que quedaran sin funcionar hasta el cierre del evento. Pero que al estar diez obras abierta al público era lógico que surgieran ese tipo de dificultades. Scarpa preguntaba si Le Parc no quería “meter algún veneciano que controle algunas horas por día ese asunto”.⁸

La noticia del premio probablemente se tradujo en un incremento en la afluencia a la sala, pero no fue la única vez que Le Parc logró una asistencia nutrida. La exhibición porteña del GRAV de 1964 en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, había atraído 50.000 visitantes,⁹ cifra que superaba con amplitud los festejados 30.000 visitantes de *La Menesunda* en el Instituto Torcuato Di Tella del año siguiente.¹⁰ Dos exposiciones de 1967,

una en París y otra en Buenos Aires, atrajeron una cantidad de público formidable: *Lumière et Mouvement*, realizada en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*,¹¹ y la retrospectiva de Le Parc organizada en las salas del ITDT. Esta última convocó más de 150.000 personas en veinte días, a razón de unas 8.000 diarias.¹² Con toda probabilidad, las cualidades formales y materiales de los múltiples cinéticos favorecieron una vasta visibilidad pública. La volumetría, la transformabilidad y el atractivo de materiales novedosos con superficies brillantes como el plexiglas o el acero inoxidable, junto con una apertura interactiva hacia el espectador, contribuyeron a que las exposiciones de arte cinético atrajeran grandes cantidades de visitantes.

Le Parc aprovechó las entrevistas que le hicieron con motivo del premio veneciano para difundir los principios del GRAV en relación con las bondades de producciones cinéticas que fueran a la vez colectivas, múltiples y excéntricas al campo artístico.

Hay que tender hacia el ‘múltiple colectivo’, la sala de juegos, la manifestación pública, donde los grupos de espectadores sean implicados simultáneamente, donde cada uno devenga a la vez actor y objeto del espectáculo. Estos laberintos, estas salas de juego, hay que emplazarlos en los cuarteles, las escuelas, los H.L.M.,¹³ vencer la soledad de las multitudes y encontrar, en cierta forma, las condiciones de participación de las sociedades primitivas.¹⁴

El múltiple, tal como lo concebían los artistas cinéticos a mediados de los años sesenta, se empalmaba con la tradición de la gráfica en tanto producción artística multiejemplar.¹⁵ Pero a diferencia del grabado, los múltiples cinéticos –también idénticos– estuvieron atravesados por las tensiones entre su vocación industrial y su inserción efectiva en la lógica exclusivista del mercado de arte: los objetos cinéticos seriados no estaban numerados como las estampas artísticas, pues los artistas no deseaban controlar las tiradas (y su vínculo con el precio de mercado) sino que se orientaban a una manufactura industrial que, como veremos, aun si a mediados de los años sesenta parecía viable, no llegó a concretarse.

La producción de múltiples tenía antecedentes previos al GRAV. Tanto Vasarely como Daniel Spoerri habían explorado la producción seriada de objetos artísticos.¹⁶ De hecho, en 1959 Spoerri le había acercado a Denise René, infructuosamente, sus *MAT* (Multiplication d'Art Transformable), ediciones para las que había convocado a artistas próximos a esa galería como Agam, Bury, Soto, Tinguely y Vasarely, junto con los cinetistas alemanes Mack, y Roth. Pero la lógica de René implicaba que el artista fuera reconocido para poder introducir sus múltiples en el mercado, de modo que sólo hacia mediados de los años sesenta la situación pareció más propicia para lanzar esta forma artística. La consagración de Le Parc en Venecia significó un espaldarazo para la empresa de instalar el múltiple en un mercado de arte cada vez más poblado de obras y reproducciones. En julio de 1966, Denise René abrió una segunda galería parisina en la Rive Gauche, dedicada con exclusividad a la exhibición y venta de múltiples. Y si su primera exposición fue *L'oeuvre*

multipliable de Victor Vasarely, la exhibición siguiente, inaugurada en octubre, estuvo dedicada a Le Parc y ocupó las dos sedes parisinas de la galería con el título *Multiples recherches*.

Norberto Gómez –luego conocido por sus esculturas– asistió a Le Parc en el armado del envío a Venecia, y recuerda que en ese momento la manufactura de las piezas había sido artesanal, pero una vez obtenido el premio Le Parc y sus asistentes estandarizaron los procedimientos y ampliaron la producción de manera considerable: “Después de la Bienal se empezó a vender. El taller que montaron era grande”.¹⁷ Instalados en París, otros dos artistas argentinos Gabriel Messil y Armando Durante comenzaron a trabajar con intensidad en la producción de múltiples de Le Parc a partir de los pedidos que realizaba Denise René. Antonio Seguí –uno más de los argentinos de París– sostiene incluso que el ‘gordo’ Durante y Messil ganaban sumas de dinero nada desdeñables.¹⁸

Desde 1965 un número creciente de galerías y artistas producían y vendían obra múltiple en un mercado restringido y saturado con rapidez.¹⁹ De



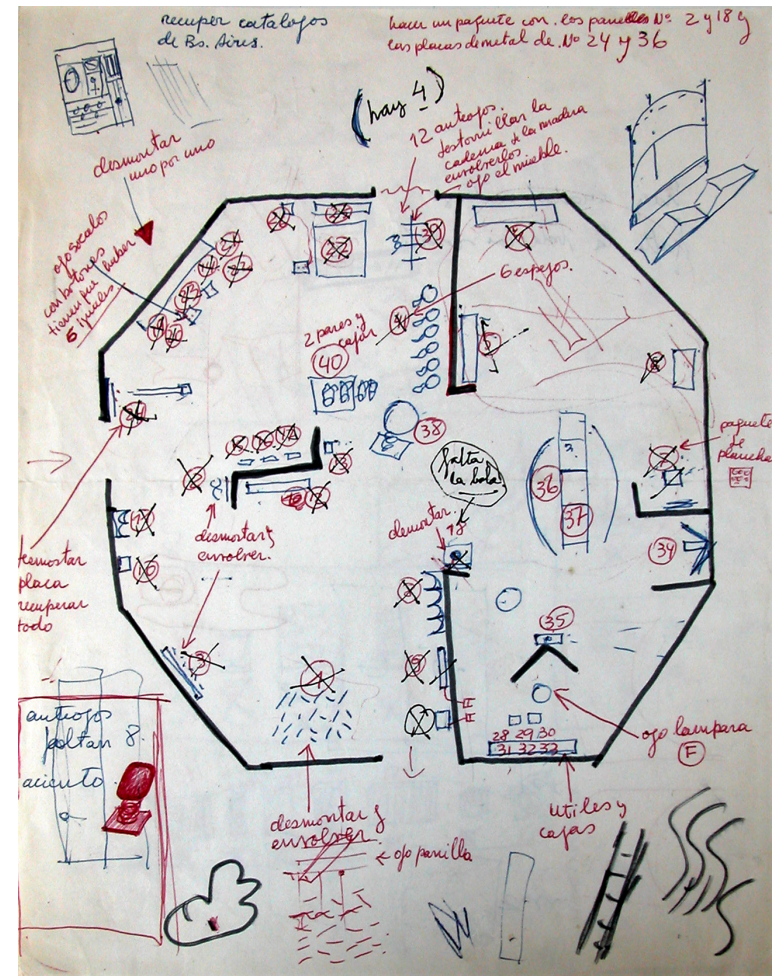
Fotografía en la sala de Le Parc en la Bienal de Venecia, 1966. Archivos Denise René. *Los Anteojos para un mirar otro* utilizados por un sacerdote dan una idea de las posibilidades de un arte múltiple dirigido a un público amplio

allí que René decidiera patentar la denominación “múltiple”²⁰ con la esperanza de utilizarla con exclusividad y, de este modo, hacer valer su larga tradición de galerista de arte abstracto y el estrecho vínculo que la unía a uno de los pioneros en la producción seriada de arte geométrico como Vasarely. A fines de 1967, Otto Hahn ofrecía un panorama del éxito comercial de los múltiples:

En París los múltiples se multiplican. En menos de un año la corriente se desarrolló, amplificó. La palabra ya parece un ‘ábrete sésamo’. Hasta las litografías se invisten del dulce nombre de Múltiples [...] Unos quieren remover las estructuras de la distribución artística,

los otros quieren socializar el arte. En los períodos de efervescencia, la confusión es de rigor.²¹

Las opciones y los precios eran variados. La Galerie Givaudan, abierta en 1965 y especializada progresivamente en múltiples, tomaba el modelo de la industria editorial: edición en gran escala e igual precio para artistas célebres y desconocidos. Givaudan aspiraba así a hacer colapsar el sistema de galerías y moralizar un mercado de arte que crecía al ritmo de la modernización neo-capitalista de Francia sin modificar su lógica elitista.²² En el caso de René, las obras eran ejecutadas bajo la supervisión de los respectivos artistas.



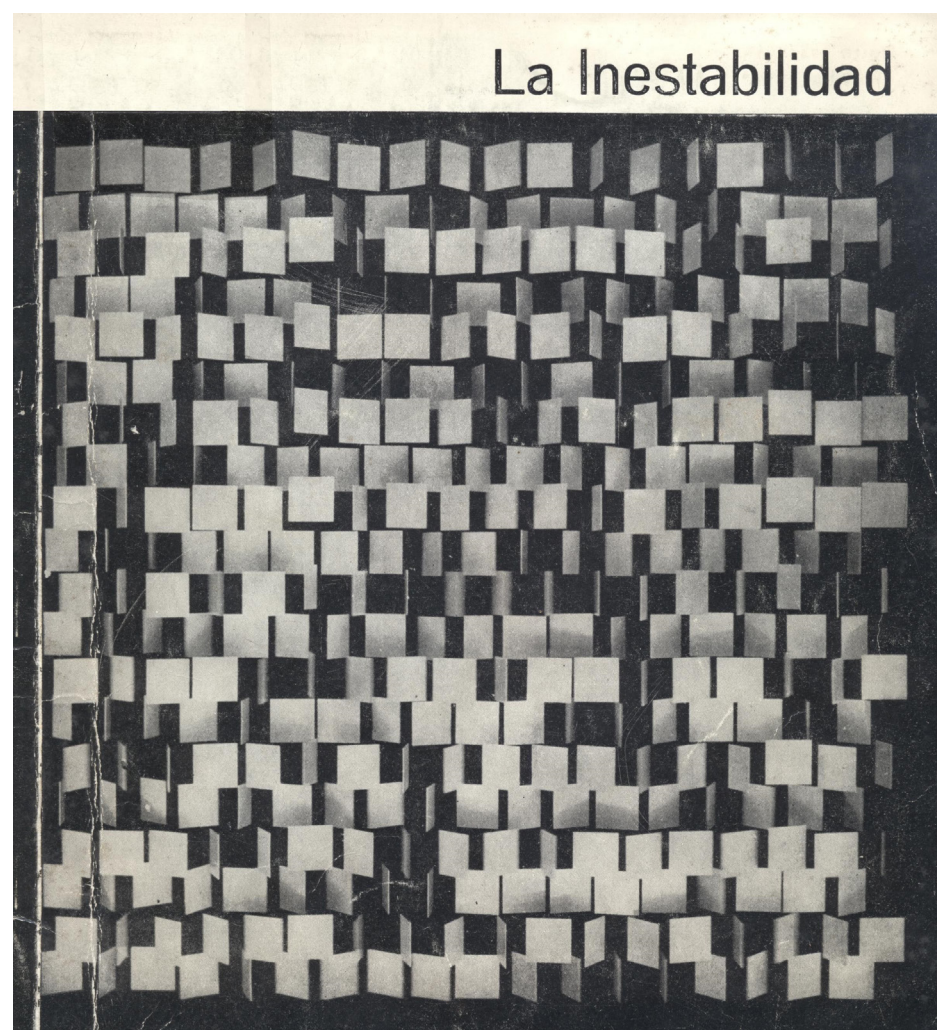
Plano de la sala de Le Parc en la Bienal de Venecia, 1966. Archivo Le Parc. El plano muestra la disposición de las obras en medio de la nutrida bienal internacional

La galerista no estaba a favor de la tirada ilimitada, de la que Le Parc y los miembros del GRAV eran partidarios, porque consideraba que superados los cien ejemplares sólo podían realizarse sin control por parte del artista, lo que iba en detrimento de su calidad. Del mismo modo, se manifestaba contra la ‘desmitificación del arte’ de la que tanto hablaban los artistas del GRAV, pues consideraba que se pretendía analogar la obra de arte a un mero producto de consumo. “El arte debe conservar su ‘aura’ –sostenía– y continuar siendo

un producto de alta calidad que testimonia una reflexión sobre el mundo".²³ Mediante precios más accesibles, René se proponía difundir el arte moderno en sectores sociales que no podían adquirir obras únicas. Se trataba de democratizar el acceso a la propiedad de objetos artísticos (y de multiplicar las ventas).

Como señalaba Hahn, las posiciones respecto del múltiple no eran homogéneas. El proyecto de desdibujar el aura de la obra y el mercado de arte tradicionales mediante la producción seriada de objetos artísticos que no respondían al requisito de rareza ni al del 'toque' manual, no coincidía necesariamente con el proyecto de transformar la denominación 'múltiple' en algo así como una marca registrada. En medio de la confusión, un manifiesto redactado por Le Parc reivindicaba el múltiple como un desarrollo ligado a la abstracción geométrica y precisaba, como voz autorizada, sus características en cuanto a reproductibilidad y autoría.

La existencia de los Múltiples ha sido posible por las búsquedas del arte geométrico, óptico y cinético que no han cesado de poner el



La Inestabilidad. 1964. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Tapa del catálogo de la exhibición del GRAV, ilustrada con la fotografía de uno de los Coninuels-mobiles de Le Parc.

acento sobre la importancia muy secundaria de la mano, el gesto, el toque en la elaboración de una proposición artística [...]

1 – Un Múltiple es una proposición artística concebida para ser multiplicada al infinito, gracias a las posibilidades industriales. Todos los ejemplares de un Múltiple son idénticos e intercambiables. Cada uno expresa en su totalidad la propuesta primera del artista.

2 – Corolario: una obra concebida como Múltiple elimina la noción material de original (maqueta, etc...), el cual se confunde con los otros ejemplares difundidos.

3 – A la idea de multiplicación de productos se agrega la noción de metamorfosis interna de cada uno de los ejemplares fabricados. Cada Múltiple contiene en sí mismo un principio de diversidad limitado (por permutación) o ilimitado (obra cinética 'abierta'). Rigurosamente idénticos en el plano material, los Múltiples presentan –bajo la acción del tiempo, el movimiento, la luz, etc.– un aspecto siempre cambiante y por ende siempre diferente para cada espectador.

4 – Un Múltiple puede, para comenzar, no tener más que una tirada limitada. Su multiplicación puede efectuarse por etapas, según las posibilidades del mercado de arte. Es, de cualquier modo, considerado como tal si contiene desde el comienzo un principio de ilimitación.

5 – Porque es parte de su proyecto ilimitado, el Múltiple, que marca el triunfo del pensamiento del artista sobre la añeja concepción fetichista del objeto de arte, excluye la idea de firma [...]

El Múltiple se sitúa en el cruce de la creación artística y la producción industrial. Salvaguarda la totalidad de aquella beneficiándola con las posibilidades de esta última. Es uno de los puntos de encuentro del arte con los medios técnicos de nuestra época.²⁴

Denise René había realizado reproducciones y ediciones serigráficas y en tapiz, pero la manufactura de múltiples planteaba nuevos problemas ligados al sistema de distribución y al status de la obra de arte. Desde la óptica de Le Parc (y a juzgar por la relación enrevesada que mantenían), su propia galerista era uno de los tantos que habían tergiversado el sentido profundo y crítico del múltiple. René era, por momentos, el enemigo o, simplemente, el patrón.

Le Parc llegó a París en 1958 con una beca del gobierno francés por ocho meses que se extendió por ocho meses más.²⁵ Luego consiguió una nueva beca del Fondo Nacional de las Artes y en 1962 firmó su primer contrato con Denise René del mismo monto mensual, 300 francos.²⁶ Hacia mediados de la década, Le Parc ganaba más holgadamente el sustento para su familia por intermedio de su galerista que vendía a entre 80 y 200 dólares sus múltiples editados de a varias decenas.²⁷

Esto no significa que la comercialización de los múltiples no presentara inconvenientes. Marion Hohfeldt enfatiza que en muchos casos las piezas resultaban demasiado caras para un público menos especializado y poco exclusivas para los coleccionistas.²⁸ A su vez, aún a precios modestos, las

obras no se vendían si no estaban firmadas y numeradas. El múltiple estaba atravesado por la paradoja de haber renunciado al original como modo de desfetichizar la obra de arte en tanto objeto de consumo de lujo, pero a la vez mantener su status artístico y su condición de objeto de propiedad.

A mediados de 1966, Clay era optimista acerca de la proyección del cinetismo por medio de los múltiples. Imaginaba un futuro cercano en el que las galerías cederían su lugar a “organismos concebidos a escala industrial” que difundirían el “producto artístico” como se divulgaban discos y libros.²⁹ Un par de años más tarde, en 1969, refiriéndose a la iniciativa de vender múltiples por parte de la Fédération Nationale d'Achats (FNAC), una tienda dedicada a comercializar material fotográfico y fonográfico que venía ampliando su oferta a otros productos vinculados a la cultura,³⁰ Clay redefinía sus ideas precedentes y afirmaba que era un error ofrecer esos objetos junto con aparatos de todo tipo.³¹ Para que no perdieran su sentido, debían ser exhibidos de modo que la gente comprendiera que se trataba de una proposición artística y no de un mero *gadget*. Esta palabra, que en México se traduce como ‘chisme’ pero que resulta difícil de traducir al castellano rioplatense, fue un término que atravesó las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo en Francia.

En *El sistema de los objetos* (1968), Jean Baudrillard ofreció un análisis crítico del fenómeno de multiplicación que modificaba radicalmente el entorno cotidiano: “hoy en día [los objetos] son actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador”.³² A su vez, en el balance entre los componentes estructurales y aquellos ornamentales, una “aberración funcionalista” daba como resultado el *gadget*, un utensilio novedoso de utilidad dudosa.

En el contexto de una abundancia inédita de pequeños objetos diseñados con ingenio, los vistosos múltiples corrían el riesgo de ser confundidos con un *gadget* más. Paradójicamente, si los cinetistas producían su obra con el objetivo central de arrancar al espectador de su pasividad, esas mismas obras colocadas en un escaparate podían pasar por artefactos que –como indicaba Baudrillard– reducían al usuario a un mero espectador del imaginario técnico desplegado por ese conjunto indeterminado de objetos de consumo. El carácter lúdico de los múltiples cinéticos gravitaba sobre este equívoco, pues también el *gadget* se definía en el cruce entre tecnología, juego y automatización.

Notas

* Isabel Plante (Conicet – Ideas, Unsam)

1 Una versión en inglés de este artículo se publicó recientemente como “Kinetic Multiples: Between Industrial Vocation and Handcrafted Solutions.” In *Keep It Moving? Conserving Kinetic Art*, ed. Rachel Rivenc and Reinhard Bek. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2018.

2 Mazars, Pierre, “La peinture se meurt, la peinture est morte,” *Le Figaro littéraire*, 23/6/1966, p.13.

3 Popper, Frank, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villards, 1967. El primer encuentro de la Nouvelle Tendence tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron los grupos ZERO, T, N, y algunos críticos, como Matko Meštrović. La primera exposición de Nouvelle

multiples

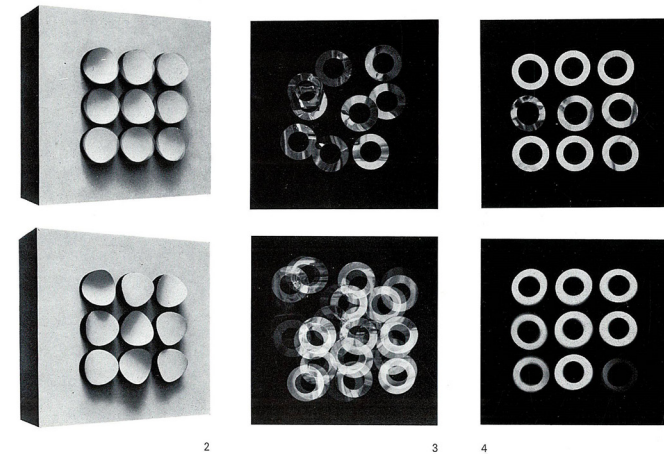


1 réflexion changeante
dimensions : 38 × 38 × 8 cm
tirage : 50 exemplaires

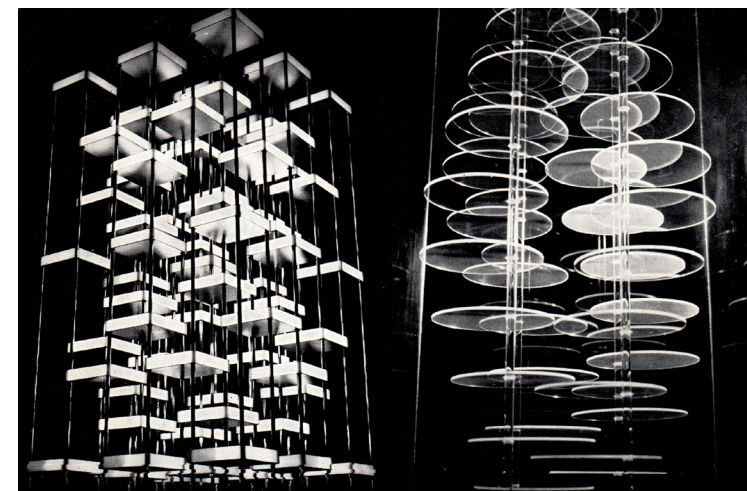
2 relief à cercle transformable
dimensions : 32 × 32 × 11 cm
tirage : 50 exemplaires

3 relief à déplacement continu
dimensions : 30 × 30 × 11 cm
tirage : 50 exemplaires

4 réflexion mobile
dimensions : 30 × 30 × 11 cm
tirage : 50 exemplaires



Demarco. *Dynamique de l'image*. 1968. Denise René : Paris. Múltiples de Hugo Demarco. La galería parisina apostó a la producción múltiple y le reservó un apartado en los catálogos editados para las exhibiciones de sus artistas



vardanega

atelier 128

martha boto

escalier n° 1

atelier 127

21, rue de l'amiral roussin 75015 paris

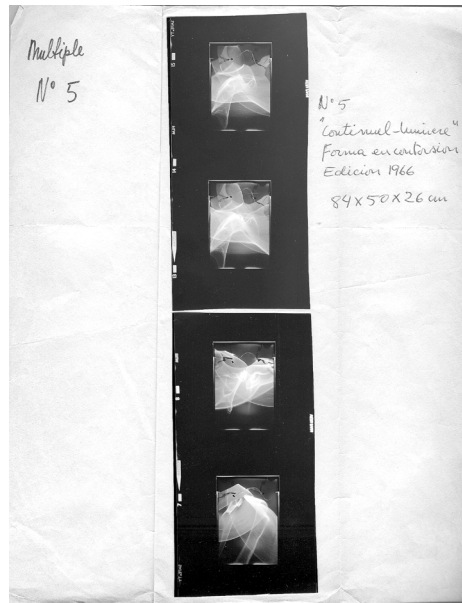
273-3071

Tarjeta de Martha Boto y Gregorio Vardanega (c. 1969). Archivos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Estos artistas eran pareja y compartían el taller además de las exposiciones

Tendance (*Nove Tendencije*, 1961) fue organizada en Zagreb por Meštrović. Sobre la historia del arte cinético, véase también Brett, Guy, *Kinetic Art: The Language of Movement*, London, Studio Vista, 1969; Bértola, Elena, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

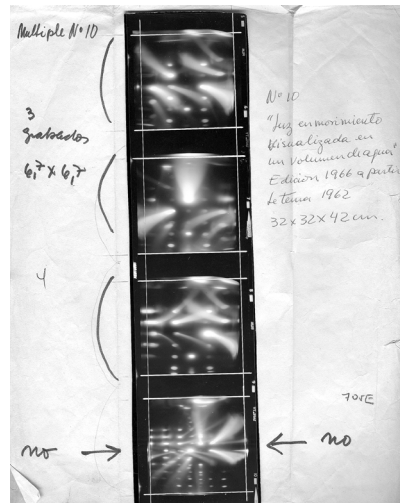
4 Rousseau, Pascal, "'Folklore planétaire'. Le sujet cybernétique dans l'art optique des années 1960", en AA.VV, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*. Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005, p. 142.

5 Arnauld, Pierre, "Accélération optiques. Le régime visuomoteur de l'art optique et cinétique," en AA.VV, *L'œil moteur: op. cit.*, p. 34.



Julio Le Parc

Multiple n. 5. *Contiuel-lumière. Forma en contorsión* (edición 1966), 84 x 50 x 23 cm. Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires



Julio Le Parc

Multiple n. 10. *Luz en movimiento visualizada en volumen de agua* (edición 1966), 32 x 32 x 42 cm. Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Estos esquemas para múltiples muestran cómo se proyectaba y se publicaba la producción seriada de objetos cinéticos. Cada prototipo corresponde a una serie de obras, pero se nombra con un número, y sus cualidades visuales se despliegan en una serie de cuatro fotos. Pues si bien todos los ejemplares de un múltiple debían ser idénticos, cada uno de ellos era transformable

6 Arnauld, Pierre, "De l'instabilité. Perception visuelle/corporelle de l'espace dans l'environnement cinétique," *Cahiers du Musée national d'art moderne* n.78 (invierno 2001-2), pp. 41-69.

7 Dos documentos ofrecen una lista de 41 y 42 piezas, respectivamente: *XXXIIIe Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*, Paris, Galerie Denise René, 1966, y "Biennale de Venise", documento dactilografiado, Archivo Le Parc.

8 Carta de Alberto de Angelis a Le Parc fechada "Viernes 8 de 1966" [sic]. Archivo Le Parc.

9 50.868 visitantes. Documento administrativo sin título fechado "19 de julio de 1964". Archivos MNBA.

10 Durante las dos semanas de exhibición (28/5 al 11/6) *La Menesunda* recibió 33.694 visitantes. *Memoria y balance 1965/66*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.

11 En los archivos del MAMVP no se conservan registros de asistencia, pero la prensa comentó ampliamente la enorme convocatoria de la exhibición.

12 159.287 visitantes. *Memoria y Balance 1967*. Buenos Aires, Instituto Torcuato

to Di Tella.

13 Viviendas sociales construidas por el gobierno francés, y alquiladas a precios subvencionados.

14 Le Parc en Duparc, Christiane, "Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?", *Le Nouvel Adam*, décembre 1966. Archivo Le Parc.

15 Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

16 En su Manifiesto amarillo (1955), Vasarely había desarrollado la idea de obra transformable.

17 Entrevista con Gómez realizada por la autora, 14/5/2008.

18 Entrevista con Seguí realizada por la autora, 8/5/2008.

19 René Block, Berlín; Edizioni Danese, Milán; Fluxus Editions, New York; Multiples Inc., New York; VICE-Versand, Remscheid; Xart Collection, Zurich, etc. Los artistas también distribuían obra múltiple por correo (Gestner, Staack), venta directa (Filliou, Bretch) o en sus revistas (Fluxusshops).

20 Clay, Jean, "An interview with Denise René", *Studio International*, vol. 175 n. 899, april 1968, pp. 192-195. El copyright de la galería era N343383.

21 Hahn, Otto, "Les multiples à Paris", *Art International* v. 12 n. 1, 20/1/1968, p. 47-49.

22 Véase Moulin, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

23 *Ibidem*.

24 Le Parc, Julio, "Manifeste du Multiple", en Amigo, Roberto; Dolinko, Silvia y Rossi, Cristina (comps.), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 187-188. Posiblemente se trata de un texto anterior al que el artista incluyó en el catálogo de su exposición *Multiples recherches*, realizada en Denise René durante octubre de 1966. La traducción al castellano es mía.

25 Kreimer, Juan Carlos, "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *art. cit.*, p. 74.

26 Borón, Ana; Del Carril, Mario y Gómez, Albino, *Porqué se fueron*, Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 162.

27 S.G., "Julio Le Parc, argentino. Triunfador en Venecia: 'Aquí se vive por reflejos'", *Gente*, 1/8/1967.

28 Hohlfeldt, Marion, "Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre", *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, Paris, Centre Pompidou, 2001, pp.143-150. Según Hahn, los precios de René oscilaban entre los 800 y los 4500 francos, mientras Givaudan pedía entre 30 y 300 francos por ejemplares de tiradas "ilimitadas", aunque también vendía multiples de ediciones de hasta 12 ejemplares a precios mayores. Hahn, Otto, "Les multiples à Paris", *art. cit.*

29 Clay, Jean, "L'art du mouvement", *Réalités*, junio 1966, p 90.

30 La FNAC fue fundada en Francia en 1954 por André Essel et Max Théret, dos antiguos militantes trotskistas. En sus comienzos, la tienda vendía material cinematográfico y fotográfico. En 1969 se abrió una segunda sede parisina y hoy cuenta con 69 filiales solo en Francia. Los productos que comercializaba se fueron ampliando a equipos de sonido, discos, libros (a partir de 1974). "Décès de Max Théret, fondateur de la Fnac". *La Tribune.fr*, 25/02/2009.

31 "La fin de l'objet et du lieu culturel. Débat organisé par la revue Robho avec Jean Clay, les artistes présents et le public", folleto de programación del Centro cultural Noroit, Arras 8 al 24/3/1969. Archivo Le Parc.

32 Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969 [1968], p. 2