

La obra reproducida está sujeta a Derechos de Propiedad Intelectual y es propiedad de sus respectivos autores y/o titulares.

Martha Boto

Buenos Aires, Argentina, 1925 - París, Francia, 2004

Déplacement optique A

1968

Ficha técnica

Título	*Déplacement optique A* o *Caja cinética con efecto óptico*
Año	1968
Técnica	Acero inoxidable laminado, plexiglás, metal, madera y motor
Medidas	47,5 x 38,4 x 22 cm
Línea de crédito	Colección Malba. Donación inicial, 2001
N° de inventario	2001.42

Comentario sobre la obra

Déplacement optique A forma parte de la producción seriada de objetos cinéticos que Denise René promocionó con ímpetu desde mediados de los años 60. Esta pieza aparece reproducida en la sección de múltiples del catálogo de la exposición que Martha Boto realizó entre el 11 de febrero y el 20 de marzo de 1969 en esa galería parisina, diez años después de haberse radicado en la capital francesa. Debajo de la fotografía se aclara “edición 1968”, utilizando un lenguaje que pareciera más cercano al mundo editorial o discográfico que al de las artes visuales. De hecho, la pieza reproducida pudo haber sido cualquiera de las que se hayan manufacturado como

parte de esa edición, ya que, como los discos o los libros, éstas eran idénticas.

El cinetismo se proponía desdibujar el aura de la obra y del mercado de arte tradicionales mediante la producción seriada de objetos artísticos que no respondían al requisito de rareza ni al del toque manual. 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 participante se veía a sí mismo y al mundo. Los recursos implementados pretendían poner en entredicho la naturalidad de las percepciones cotidianas y, de este modo, cuestionar no solo el sistema de las bellas artes, sino también el de una sociedad a la que se veía automatizada. El hecho de que buena parte de estas obras no fueran únicas, sino múltiples, plausibles de ser reproducidas sin límites, hacía imaginable la expansión de estos efectos desestabilizadores a un público amplio.[1] Sin embargo, aunque los artistas hubieran deseado tiradas a gran escala, éstas no fueron viables, pues si bien los precios eran mucho menores que los de las obras únicas, resultaban objetos demasiado costosos para alcanzar un mercado similar al de la industria de la música o la literatura.

La idea de serie aparece contenida en el mismo título de *Déplacement optique A*, puesto que permite imaginar otras series con las letras B, C o D. En efecto, Martha Boto realizó diversas variantes de este tipo de caja con uno, dos o tres ejes giratorios a los cuales adosaba discos de plexiglás o de aluminio pulido a espejo, dispuestos por delante de una plancha metálica también brillante y curva en el fondo. Al encender el motor que hace girar sobre su eje estas varillas, los reflejos de los discos adheridos con diversas inclinaciones toman formas ondulantes sobre el fondo. Líneas y planos fluidos como estelas relumbran en el interior de las cajas y nos mantienen con la mirada fija, como hipnotizados.

Los múltiples de Boto cuentan entre los artefactos cinéticos más atractivos y mejor terminados de la época, pero los cinetistas no fueron los únicos en realizar objetos seriados. Desde 1965 un número creciente de galerías y artistas, como René Block en Berlín, Edizioni Danese en Milán o Multiples Inc. en Nueva York, producían y vendían obra múltiple. En julio de 1966, Denise René había abierto una segunda galería parisina en la Rive Gauche, dedicada con exclusividad a la exhibición y venta de múltiples; y poco después había patentado la denominación "múltiple" con la esperanza de utilizarla con exclusividad.[2] A fines de 1967, el crítico Otto Hahn ofrecía un panorama del éxito comercial de los múltiples en París: "Los múltiples se multiplican. La palabra ya parece un 'ábrete sésamo'. Hasta las litografías se invisten del dulce nombre de múltiples".[3]

Las opciones y los precios eran variados. La Galerie Givaudan, abierta un año antes, tomaba el modelo de la industria editorial: edición en gran escala e igual precio para artistas célebres y desconocidos. Givaudan aspiraba así a moralizar un mercado de arte que crecía al ritmo de la modernización de Francia sin modificar su lógica elitista. En el caso de Denise René, las obras eran ejecutadas bajo la supervisión de los respectivos artistas. La galerista no estaba a favor de la tirada ilimitada, porque consideraba que, superados los cien ejemplares, solo podían realizarse sin control por parte del artista, lo que iba en detrimento de su calidad.

Hacia 1966, el crítico francés Jean Clay imaginaba un futuro cercano en el que las galerías cederían su lugar a "organismos concebidos a escala industrial"[4] que difundirían el "producto artístico" como se divulgaban discos y libros. Pero estos artefactos visuales estuvieron atravesados por las tensiones entre su vocación industrial y su inserción efectiva en la lógica exclusivista del mercado de arte. El cinetismo tuvo su auge europeo hacia mediados de los años 60 y descubrió sus límites y contradicciones en momentos de las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo hacia fines de esa misma década.

Texto de Isabel Plante

Notas

1. Aquí es importante señalar que los artistas del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV, integrado por Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein e Yvaral) tuvieron un discurso público más claramente politizado que Martha Boto respecto de la producción cinética. ↑

2. Clay, Jean, "An interview with Denise René", *Studio International*, vol. 175, nº 899, abril de 1968, pp. 192-195. ↑

3. Hahn, Otto, "Les multiples à Paris", *Art International*, vol. 12, nº 1, 20 de enero de 1968, pp. 47-49. ↑

4. Clay, Jean, "L'art du mouvement", *Réalités*, junio de 1966, p. 88. ↑

https://test-malba.bibliohack.org/Detail/objects/610 · Descargada el 16/11/2026