

# Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1962-1973) Volúmen 1

Autor:

Plante, Isabel

Tutor:

Malosetti Costa, Laura

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras.

Posgrado

Tesis

A-5-12-VI

857443

14 DIC 2009

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

Título de la tesis:

**Consagración de las producciones visuales y crítica institucional  
entre París y Buenos Aires (1962-1973)**

Tom I

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

Directora de tesis: Dra. Laura Malosetti Costa

Co-directora: Dra. Sylvia Saitta

Doctoranda: Lic. Isabel Plante ✓

Diciembre de 2009

## Tabla de contenidos

---

### Tomo I

---

Tabla de contenidos.....	1
Agradecimientos.....	3
Abreviaturas frecuentes.....	5
Índice general de ilustraciones.....	6
Introducción.....	14
<b>Capítulo 1. Imágenes y distancia. París desde Latinoamérica.....</b>	<b>39</b>
1. “Argentinos de París” o intelectuales latinoamericanos en el extranjero.....	44
2. París en los años '60.....	60
3. Extranjería: entre la lengua y la imagen.....	76
<b>Capítulo 2. Del Plata al Sena y viceversa. Exposiciones y mapas de Damián Bayón y Pierre Restany.....</b>	<b>93</b>
1. La New York de Sudamérica: las artes visuales porteñas según Restany.....	96
2. Exposiciones de arte argentino en Francia.....	111
3. Un mapa de Latinoamérica con capital en París: Bayón como crítico de arte.....	126
4. Exposiciones en Buenos Aires.....	137
<b>Capítulo 3. El cinetismo y la consagración de Julio Le Parc en la Bienal de Venecia: ¿un ‘arte sin fronteras’? .....</b>	<b>151</b>
1. Un envío argentino despachado desde París.....	154
2. La multiplicación (y rebelión) de los objetos.....	162
3. Un premio europeo, un jurado internacional.....	169
4. Le Parc: artista argentino y universal.....	177
5. Tensiones entre consagración individual y pertenencia grupal.....	188
6. Foráneos en París: dentro y fuera del campo artístico.....	192
7. Foráneos en Buenos Aires: fuera y dentro del campo artístico.....	199

**Capítulo 4. Artistas latinoamericanos y resistencia cultural.**

**Entre el *Atelier Populaire* y la revista *Robho*.....207**

1. ¿El cinetismo es un academicismo? ¿El múltiple, un *gadget*?.....214

2. París como lugar de la resistencia a fines de los años '60.....222

3. El arte entre paréntesis. Crítica institucional alrededor de mayo del '68.....233

4. Tucumán y el MoMA arden en París.....248

5. Crítica de la crítica. El problema de la representatividad.....254

**Capítulo 5. Antonio Berni: un artista célebre y *engagé*.....261**

1. Ramona toma Pepsi. Tensiones entre iconografía y circulación.....264

2. Fortuna crítica en Francia.....271

3. Ecos locales.....291

4. Mercados de bernis.....297

**Capítulo 6. América Latina como tema para la producción visual.....321**

1. Latinoamérica en Francia.....325

2. *Amérique Latine Non Officielle* o París como lugar para la contrainformación.....335

3. Interpelaciones de lo local. Paisajes, mapas e intervenciones.....354

4. Amazonia como paraíso y Latinoamérica como campo.....369

**Consideraciones finales.....382**

**Bibliografía.....387**

**Archivos y repositorios documentales consultados .....417**

**Entrevistas realizadas .....417**

**Revistas consultadas (selección).....418**



## AGRADECIMIENTOS.

La mayor parte de la investigación y el trabajo de elaboración que resultaron en esta tesis de doctorado fueron posibles gracias a dos becas: una otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre los años 2003 y 2008 para realizar el doctorado, y otra de la Getty Foundation (EE.UU) y el Institut National d'Histoire de l'Art para realizar parte de la investigación en Francia de 2003 a 2004 en el marco de esta última institución. Este viaje también fue posible gracias a la ayuda de pasaje de la Fundación Antorchas. Otro viaje de 2005 fue viable en virtud de una beca otorgada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Un gran número de personas tuvo una actuación fundamental en el desarrollo de esta pesquisa. En primer lugar, mi directora, Laura Malosetti Costa, a quien agradezco su paciencia en momentos de incertidumbre, su generosidad, sus lecturas agudas y la confianza que depositó en mi producción y en mis ideas. Los subsidios UBACyT dirigidos por ella y en los cuales participé fueron un espacio importante de intercambios y discusiones. Sylvia Saítta fue co-directora de beca y de doctorado; a ella agradezco el interés en mi propuesta, su apoyo en momentos clave y su apuntalamiento en materia de literatura. Irma Arestizábal fue mi directora de beca y, aunque lamentablemente ya no se encuentre entre nosotros, deseo expresar mi gratitud por su buena disposición y confianza. Mi investigación estuvo radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL-UBA), dirigido en ese momento por José Emilio Burucúa y actualmente a cargo de Bozidar D. Sustersic; agradezco a la dirección de este instituto haber acogido allí esta propuesta.

En el año 2000 me integré a un subsidio, que luego fue una serie de subsidios UBACyT y PICT dirigidos por Andrea Giunta y centrados en Jorge Romero Brest, la crítica de arte en América Latina y la introducción y descentramiento del paradigma modernista en el debate estético de posguerra. Estos contribuyeron a mis viajes a Francia para continuar la investigación y sobre todo constituyeron ámbitos y equipos de trabajo estimulantes para repensar mi proyecto de doctorado. Agradezco a Andrea también por su generosidad con materiales y conocimientos sobre los problemas del arte de los años '60. Valerie Freiser e Isobel Whitelegg también contribuyeron al desarrollo de mi investigación al invitarme a exponer sobre los temas aquí tratados en la Universidad de Essex, Inglaterra. Ese viaje, además de constituir una instancia de reconocimiento de mi trabajo, me habilitó a aventurar la redefinición del recorte temático de mi tesis y finalizar la investigación durante un par de semanas de mayo de 2008 a cuarenta años del mayo francés.

En el transcurso de estos años he recibido la inestimable colaboración de diferentes personas que no sólo me ayudaron sino que también toleraron cierto desorden en mis requerimientos. Lily y José Antonio Berni, María Rocchi de Jonquières, Jorge Curatella Manes, Natalio Povarché, Denise René, Julio Le Parc y Antonio Seguí me permitieron acceder a sus archivos personales y familiares. Allí pude consultar correspondencia, revistas y catálogos, materiales imprescindibles para mi tarea, en buena medida gracias también a la amabilidad de sus asistentes, Virginie Canal (Archivo Seguí) y Eli Giménez Le Parc (Archivo Le Parc). A Julio Le Parc un especial agradecimiento no sólo por haberme permitido el acceso a su correspondencia personal y sus archivos fotográficos, sino también por haberme facilitado su fotocopidora. También agradezco a todos los entrevistados la disponibilidad de compartir conmigo su tiempo y sus recuerdos.

Personal de distintas instituciones tanto en la Argentina como en Francia ha colaborado con mi tarea. En Buenos Aires, agradezco la asistencia recibida en el Museo Nacional de Bellas Artes a través de Alejandra Grinberg y Paola Melgarejo. En esta institución, quiero reconocer especialmente a María José Herrera haberme permitido la consulta del archivo curatorial del museo y a Horacio Mosquera por facilitarme el acceso al archivo fotográfico de la misma institución. Gracias también a Carmen Dragone de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, a Verónica Cánepa de los Archivos del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y a Luciano Ciarlotti de la biblioteca del Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL-UBA. Igualmente quiero expresar mi gratitud al personal del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, en especial a Lisa Di Cione.

La Fundación Espigas ha sido un espacio abierto para numerosas consultas. Agradezco a su director, Mauro Herlitzka y a Patricia Artundo por haberme brindado acceso a los archivos, revistas y documentos conservados en dicha institución; a Adriana Donini, mi reconocimiento, por haber accedido a mis repetidas demandas con eficiencia y cordialidad.

Durante mi estadía en Francia fueron varias las personas que me recibieron y acompañaron. El trabajo en el marco del INHA representó un gran paso en mi investigación doctoral pero también tuvo consecuencias que excedieron lo profesional. Quisiera agradecer a Philippe Sénéchal por su calidez y su disponibilidad y a Jean-Marc Poinot y Zahia Rahmani por su interés en mi pesquisa y sus certeros consejos. Quisiera también expresar mi gratitud a Maraliz de Castro Vieira Christo, becaria por Brasil, con quien pude conversar largamente sobre los problemas y gratificaciones que presentaba el trabajo y la cotidianidad en el extranjero. Estoy en deuda con Maraliz, quien trasladó materiales bibliográficos para mí desde Brasil en cada uno de sus viajes durante ese año y continuó realizando aportes incluso después de la experiencia parisina. También tuve la suerte de compartir esos meses en Francia con Barbara Musetti, Silvia Silvestri y Malick Ndiaye, y algunas semanas con Agustina Rodríguez Romero, quien me precedió como becaria en el INHA y me ayudó a comprender el extraño teclado francés. Mi especial reconocimiento por la amistad que me une a estos colegas, en particular a Barbara por su invaluable ayuda y envío de materiales luego de mi regreso a Buenos Aires. Mi agradecimiento también a los integrantes del equipo de *Archives de l'art de la période contemporaine*, dirigido por Pierre Wat, y al personal administrativo del INHA por su paciencia.

En las diversas instituciones y repositorios documentales europeos hubo quienes respondieron con eficiencia y prestancia a mis requerimientos. Mi reconocimiento a Salvador Arizondo de los Archivos Bayón, Laurence Le Poupon de los *Archives de la Critique d'Art*, Sohpie Krebs de los archivos del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* y Elisabeth Sabatié y Cecile Tardy de la *Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine*.

Investigadores, profesores y colegas me proporcionaron indicaciones e incluso materiales sobre diversos aspectos de los temas aquí tratados. Quiero agradecer a Ana Longoni, Diana Wechsler, Sandra Szir, Marina Franco y Daniel Link. También a Laura Escot, Cecilia Rabossi y Cristina Rossi por su intermediación para entrar en contacto con algunos de los artistas.

Deseo expresar mi gratitud hacia mis colegas y amigos que, compartiendo tanto el entusiasmo como el desasosiego en la investigación, fueron un sostén constante profesional y personal. Teresa Riccardi y Marisa Baldassarre me aportaron sugerencias creativas. Cecilia Belej, Talía Bermejo, Laura Novoa, Fabiana Serviddio, Verónica Tell y Viviana Usubiaga han leído partes de esta tesis, proporcionándome lecturas refinadas. Marcelo Marino, Marita García y Silvia Dolinko además de realizar una crítica inteligente de diversos capítulos, de facilitarme materiales, recomendarme bibliografía por demás pertinente y de compartir sus conocimientos,

me acompañaron con cariño en los avatares de este proceso. A su vez, he compartido con Mariana Marchesi tanto materiales documentales como las penurias y alegrías que proporciona la escritura de la tesis.

Sin la solidaridad de los amigos esta investigación no hubiera sido posible: quiero agradecer a Vanesa Frejtman, por las horas de trabajo compartidas y por sus traducciones precisas al inglés, a Tomas Jaquemain, Andrés Criscaut, Juan Dothas, Marina Cañardo, Ana Casavelos, Graciela Goldchuck y Natalia Ginzburg por sus aportes en diversos aspectos. También mi reconocimiento a Hernán Arias por haberme contagiado su pasión por la narrativa de Saer. Tampoco quiero dejar fuera a Marie Duffour, mi entusiasta profesora de francés. A mis amigas de siempre, mi agradecimiento por su paciencia: Lisa Simkin, Dafne Simkin, Florencia Yadid y Paloma García Orza. A mis hermanos, Gabriel, Cristina y Diego, les agradezco su presencia y cariño. Y a mis sobrinos Juan Manuel, Guadalupe, Martín, Lala, Tao y Noé, su divertida compañía. Finalmente a mis padres, Jorge y María Adela Palcos, y también a Nora Mares, toda mi gratitud por haber alentado y respaldado con amor y confianza mis proyectos y fantasías. Por haberme enseñado sobre el arte, el paisajismo, los viajes y la audacia.

### **Abreviaturas frecuentes**

ADB-IA: Archivo Damián Bayón, Instituto de América, Santa Fe, España.

AJRB, FFyL-UBA: Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

APR-CCA : Archives Pierre Restany–Centre de la Critique d’Art, Châteaugiron, Francia.

CAV: Centro de Artes Visuales (Instituto Di Tella).

CLAEM: Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Instituto Di Tella).

FNA: Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

GRAV: Groupe de Recherche d’Art Visuel.

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

MAMBA: Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (originalmente MAM).

MAMVP: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris

MNAM : Musée National d’Art Moderne.

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

MoMA: Museum of Modern Art, New York.

## LISTA DE ILUSTRACIONES\*

### Capítulo 1

1. Damián Bayón (c. 1965).
2. Berni delante de *Ramona espera* (c. 1965).
3. Juan José Saer (c. 1982)
4. Luis Camnitzer, Liliana Porter y Luis Felipe Noé (c. 1968)
5. Copi (c. 1965)
6. Julio Le Parc (1967)
7. Nicolás García Urriburu (1971)
8. Lea Lublin (1969)
9. Antonio Seguí (1964)
10. Matha Boto (1969)
11. Alicia Peñalba (c. 1967)
12. Emilio Pettoruti (1957)
13. Pierre Restany y Gyula Kosice (c. 1980)
14. Horacio García Rossi (c. 1963)
15. Francisco Sobrino y los otros intergantes del GRAV (c. 1966).
16. Hugo Demarco (1968)
17. Armando Durante (1968)
18. *La Mujer Sentada*, tiras reproducidas en *La femme assise*. Paris, Stock, 2002.
19. *La Mujer Sentada*, tiras reproducidas en *La femme assise*. Paris, Stock, 2002.
20. Copi, tira sin título, *Tía Vicenta* n. 67, 18/11/1958.

---

\* Las medidas están expresadas en centímetros.

21. *Literatura Dibujada* n. 1, noviembre 1968. Portada con dibujo de Guido Crepax.
22. Copi, "Carula", *Tarea Universitaria*, 1959.
23. Edgardo, Vigo, *Curso acelerado para adquirir nivel de 'latinoamericano culto' con reminiscencia gala* (1972-73).

## Capítulo 2

1. Pierre Restany, "Buenos Aires y el nuevo humanismo", *Planeta* n. 5, Buenos Aires, julio 1965.
2. Pierre Restany. Foto en *Planeta* n. 5, Buenos Aires, julio 1965.
3. Antonio Seguí, *Portrait de Restany* (1965), óleo sobre tela, 130 x 97.
4. Marta Minujín y Rubén Santantonín, *La Menesunda*, Instituto Torcuato Di Tella, 1965. Vista parcial de la instalación. Archivo Marta Minujín.
5. *La Menesunda*, en *Planeta* n. 5, Buenos Aires, julio 1965.
6. Georges Mathieu, afiche *Japon* (1968), impresión offset, 60 x 100.
7. Vicente P Caride, "Tapices franceses contemporáneos", *Decoralia*, octubre de 1969.
8. Michel Ragon, "Buenos Aires, nouvelle capital artistique", *Jardin des Arts* n. 149, avril 1967, pp. 14-23.
9. Alain Jacquet, *Déjeuner sur l'herbe* (1964-65), serigrafía sobre tela, 175 x 197.
10. Catálogo *Pablo Curatella Manes et 30 argentins de la nouvelle génération*, Galerie Creuze, 1962. Verso y reverso.
11. Braulio Solsona, "Importantes manifestaciones artísticas argentinas. Retrospectiva de Pablo Curatella Manes", *Atlántida*, mayo de 1962, p. 74.
12. *Art Argentin Actuel*, MMAM, París, 1963. Varias páginas.
13. Nicolás García Urriburu, *Ranas, Frutas y pájaros y Gato, pájaro y flor. Premio Braque 1965*. Buenos Aires, MAMBA, 1965.
14. Integrantes del GRAV con Armando Durante (c. 1962) Archivo Le Parc.
15. Armando Durante, *Luz, color en movimiento mecánico inestable (con intervención del espectador)* (1966), 74 x 60 x 25. Archivos MNBA.

16. *La Inestabilidad*. Buenos Aires, MNBA, 1964. Portada.
17. Vistas de la exposición *La Inestabilidad*, MNBA, 1964. Archivo Le Parc.
18. *París y el arte contemporáneo*. Buenos Aires, MNBA, 1972. Portada.
19. Vista de la exposición *París y el arte contemporáneo*. Archivos MNBA.
20. Raoul Dufy, *Le 14 julliet*, óleo sobre tela, 55 x 66. Archivos MNBA.
21. Albert Marquet, *Notre Dame*. óleo sobre tela, 65 x 81. Archivos MNBA.

### Capítulo 3

1. Catálogo *Le Parc. XXXIII Bienal de Venecia*, 1966. Portada diseñada por Rogelio Polesello.
2. *L'Eco Della Stampa* 29/6/1966. Archivo Le Parc.
3. Plano de la sala Bienal de Venecia, 1966. Archivo Le Parc.
4. Lista de obras, sala Bienal de Venecia. Archivo Le Parc.
5. Le Parc con *Anteojos para un mirar otro. Análisis*, sin referencias. Archivo ITDT.
6. Público de sala Le Parc en Bienal de Venecia. Archivo Denise René.
7. Julio Le Parc, *Múltiple n. 5. Contiuel-lumière. Forma en contorsión* (edición 1966), 84 x 50 x 23. Archivo ITDT.
8. Julio Le Parc, *Múltiple n. 10. Luz en movimiento visualizada en volumen de agua* (edición 1966), 32 x 32 x 42. Archivo ITDT.
9. Jean Clay, "An interview with Denise René", *Studio International* vol. 175 n. 899, avril 1968, p. 194.
10. *Art and artists*, June 1966. Portada.
11. Desplegable de *Une journée dans la rue* (1966). Cubierta e interior.
12. Pierre Restany, "Quand l'art descend dans la rue", *Arts et loisirs* 22/4/1966.
13. *Une Journée dans la rue* (1966). Vistas varias.
14. *Une Journée dans la rue* (1966). Vistas varias.

15. *Une Journée dans la rue* (1966). Penetrables.
16. *Colonnes à marcher*, en *Robho* n.1, juin 1967.
17. Desplegable de *Une journée dans la rue* (1966). Encuesta.
18. “En español”, *Confirmado* 10/8/1967. Archivos ITDT.
19. “Los chicos se vuelven locos con Julio Le Parc”, *Gente*, sin referencias. Archivo ITDT.
20. Vista de una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.
21. Roberto Jacoby, “Una vidriera de la burguesía industrial”, *Los Libros* a. 2 n. 12, octubre 1970, pp. 24-25.

#### Capítulo 4

1. *Robho* n.1, juin 1967. Portada.
2. Christiane Duparc, “Les sud-américains ont pris Paris”, *Le Nouvel Adam* n. 19, février 1968.
3. Afiche impreso en la *École de Beaux Arts* entre el 25 y el 31 de mayo de 1968. Serigrafía sobre papel.
4. “Exposition Robho”, *Robho* n. 3, printemps 1968, contratapa.
5. *Robho* n. 2. novembre-décembre 1967. Portada.
6. *Robho* n. 3, printemps 1968. Portada.
7. *Robho* n. 4, 4e trimestre 1968. Portada.
8. “Special. Lygia Clark. Fusion généralisée”, *Robho* n. 4, 4e trimestre 1968, pp. 12 y 13.
9. Copi, *La Femme Assise*, *Nouvel Observateur* n. 189, 26 juin- 2 juillet 1968, p. 29.
10. Policía irrumpiendo en la Bienal de Venecia, 1968. Archivo García Urriburu.
11. Pierre Restany, *Livre rouge de la révolution picturale*. Milano, Edizioni Apollinaire, 1968
12. Nicolás García Urriburu, *Coloración del gran canal de Venecia* (1968).
13. Catálogo *García Urriburu*. Montevideo, Instituto General Electric, 1968.

14. *Nous sommes le pouvoir*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.
15. *Pouvoir populaire*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.
16. *La lutte continue*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.
17. *Capital*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.
18. Antonio Seguí, mural en la Maison de l'Argentine (1968). Destruído.
19. Afiches firmados, reproducidos en *Opus International* n. 7, juin 1968, s/p.
20. Antonio Seguí, *On ne matraque pas l'imagination* (1968), litografía sobre papel.
21. Antonio Seguí, *Ta Ta Tatata Ta Ta Tatata* (1968), litografía sobre papel.
22. Vista de *Exposition-position*. Paris, Galerie Denise René, juillet- septembre 1969.
23. *Robho* n. 5-6, 2° trimestre 1971. Portada.
24. "Dossier Argentine. Tucuman brûle. Les fils de Marx et Mondrian", *Robho* n. 5-6, 2° 4e trimestre 1968, pp. 16-22.
25. J.B.G., "Premios con variaciones", *Análisis* n. 393 25/9/1968. Archivo MNBA.
26. *Lettre ouverte à Robho* [junio de 1971]. Archivo Le Parc.

## Capítulo 5

1. *Primera Plana*, 13/4/1965. Portada.
2. Antonio Berni, *Ramona espera* (1962), óleo y collage sobre hardboard, 300 x 200.
3. *Opus International* n. 10-11, avril 1969. Portada.
4. *Opus International* n. 24-25, mai 1971. Portada.
5. Antonio Berni, *La gran tentación* (1962), en *Opus International* n. 24-25, mai 1971.
6. Antonio Berni, *La voracidad* (1965), construcción polimatórica, 93 x 55 x 300.
7. Album Pepsi (1964). Portada e interior.



8. *La Prensa*, 11/6/1964, p. 6.
9. *Los hacheros* (1953), pigmento al agua sobre tela, 300 x 200.
10. "Presentación de Ramona Montiel", *Atlántida* a. 46 n. 1158, agosto 1963, pp. 42-43.
11. Afiche *Mythologies Quotidiennes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964.
12. Afiche *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, galerías Creuze y Europe, 1965.
13. Afiche *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée d'Art Décoratif, 1967.
14. Afiche *Le monde en question*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967.
15. *La masacre de los inocentes* (1971), instalación en Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Varias vistas.
16. Artistas de *Mythologies Quotidiennes* en la Gare de Lyon, París. "Berni; Cómo desollar la realidad", *Primera Plana* n. 127, 13/4/1965, p. 40.
17. "El arte y el vil metal", *Del arte*. n. 9, marzo 1962, p. 12.
18. "Falsificación de cuadros en la Argentina", *Atlántida*, diciembre 1967, p. 61-64.
19. ?*IMAGO* 3 (1966). Periódico editado por André Verlon, Antonio Berni, Richard Antohi, Joseph Gin, A. Oscar, Eugen Lipkowitz y Ernst Neizwestny.
20. Alain Bourbonnais con una obra de la serie *Les Turbulents*.
21. *Ramona vieja* en la intimidad (1972), óleo y collage sobre tela. Colección Bourbonnais

## Capítulo 6

1. Cooperativa de los Malassis (Cueco, Latil, Fleury, Parré y Tisserand), *L'Appartemensonge* (1971). Vista uno de los 40 paneles que componen la obra.
2. Erró, *American Interior* (1968), pintura gliceroftálica sobre tela, 130 x 162.
3. Georges Mathieu, afiches *Francia* y *Sudamérica* (1968), impression offset, 60 x 100.
4. Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
5. Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.

6. Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
7. Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
8. Vista de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
9. *Octobre 69: Manifestation au service du peuple* (1969), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
10. Vista de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
11. *Non à la Biennale*. Portada del dossier que reunió en París proclamas relativas al boicot a la Bienal de San Pablo de 1969.
12. “Amérique Latine non- officielle”, *Opus International* n. 18, juin 1970, pp. 54-55.
13. Vista de caricatura. *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.
14. Vista del *Salon Jeune Peinture 1972*, envío de Carpani. Archivo Le Parc.
15. Grupo Denuncia, *Tortura* (serie de 7 telas, 1972). Archivo Le Parc.
16. “Las torturas en Brasil. Persecución, cárcel y castigos inhumanos para quienes se oponen a la cruel dictadura”, *Así*, recorte sin datar. Archivo Le Parc.
17. Cartel producido en conjunto por Renzi, Carnevale y Lía Maisonnave, en *Amérique Latine en lutte*, 1973. Archivo Le Parc.
18. *Amérique Latine en lutte*, 1973. Programación. Archivo Le Parc.
19. Antonio Seguí, *Autorretrato de las vocaciones frustradas* (1963), óleo, esmalte sintético, collage y betún de judea sobre tela, 200 x 400
20. Antonio Seguí, *Paisaje serrano* (1969), oleo sobre tela, 194,9 x 194,9.
21. Antonio Seguí, *El Zapato* (1969), óleo sobre tela, 200 x 250.
22. Antonio Seguí, *Villa del Lago* (1969), óleo sobre tela, 200 x 250.
23. Nicolás García Uriburu, *Las tres gracias* (1967), óleo y acrílico sobre tela, 200 x 180.

24. Exposición *Prototypes pour un jardin artificielle*, galería Iris Clert, 1968. De izquierda a derecha: Blanca Isabel Álvarez de Toledo, Iris Clert y Nicolás García Urriburu.
25. Aficheta *Green New York* (c.1970), fotocopia sobre papel amarillo.
26. Pierre Restany, "Le monde tout en vert", *Domus* n. 521, avril 1973, p. 55.
27. Pierre Restany, "Art concepts from Europe", *Domus* n. 487, juin 1970, pp. 45-48. Detalle del envío de García Urriburu.
28. Nicolás García Urriburu, *La Rebelión* (1973), óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Serie *Antagonismo entre Naturaleza y Civilización*.
29. Nicolás García Urriburu, *Vaca y museo Guggenheim* (1975), óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Serie *Antagonismo entre Naturaleza y Civilización*.
30. García Urriburu en la exposición del Museo Galliéra (1974), delante de los cuatro *Mapas de América Latina*. Serie *Verde*.
31. Nicolás García Urriburu, *Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida* (1973), óleo sobre tela, 230 x 200 cm.
32. Nicolás García Urriburu, *Coloración de la Fuente del Trocadero* (mayo de 1972).
33. Nicolás García Urriburu, *Portfolio (Manifiesto)* (1973), 6 serigrafías, 75 x 55 cm.
34. Copi, "Kulotó", *Charlie* n. 87, avril 1976, pp. 30-37.
35. Copi, "Recuerdos de circo", *Hara Kiri* n.182 novembre 1976, s/p.
36. Copi, "El paraíso de la hermana Sophie", *Charlie*, octubre 1976.
37. *Hara Kiri* n. 149, février 1974, s/p.

## Introducción.

En 1967 Damián Bayón afirmaba en el artículo “Arte y sociedad: cinco argentinos de París” que la vida y la obra de los artistas latinoamericanos de París constituiría un día “un excelente tema de tesis universitaria”<sup>1</sup>. Unos años más tarde, en 1973 Marta Traba formuló una lectura conclusiva sobre el arte latinoamericano de las dos décadas anteriores en términos de “estética del deterioro”. Para la antigua compañera porteña de Bayón, el arte argentino había seguido tres opciones: la simple esclerosis, la resignación ante el anuncio de la muerte del arte, o el exilio en Nueva York o París donde proseguía “una búsqueda expresiva más sensata y coherente con determinada intención individual”<sup>2</sup>. En efecto, durante los años '60 un conjunto de artistas argentinos tuvo niveles inéditos de reconocimiento y visibilidad pública en París. Sus obras podían apreciarse en exposiciones individuales de galerías reconocidas, agrupados como artistas argentinos o latinoamericanos, o como parte de grandes exhibiciones de arte cinético o nuevas figuraciones. A diferencia de generaciones anteriores, que habían visto a esta ciudad como el mejor lugar de aprendizaje, en este período París no sólo representó posibilidades de perfeccionamiento, sino también de consagración. Los premios de grabado y de pintura obtenidos en la Bienal de Venecia por Antonio Berni en 1962 y por Julio Le Parc en 1966 marcaron, en este sentido, momentos culminantes de consagración artística en Europa. El certamen artístico internacional más tradicional y prestigioso abrió las puertas (de regreso) a París para ambos artistas.

Desde mediados de la década, cuando el reemplazo de París por Nueva York como centro del arte moderno parecía evidente, los lazos de los intelectuales latinoamericanos con Francia se modificaban. Hacia 1963 algunos de los artistas argentinos más jóvenes que residían en París, regresaron o prefirieron probar suerte en Nueva York<sup>3</sup>. Este fue el caso de Luis F. Noé, Jorge De la Vega y Marta Minujin, por ejemplo. Sin embargo, la presencia de artistas argentinos y latinoamericanos en París no parece haber mermado. No fueron pocos los artistas argentinos que residieron y se destacaron en París durante este período. Por un lado, con la galería Denise René como principal promotora y varias exposiciones colectivas importantes en su haber<sup>4</sup>, el cinetismo

---

<sup>1</sup> Damián Bayón, “Arte y sociedad: cinco argentinos de París”, *Cahiers des Amériques Latines. Série arts et littératures* n. 1. París, 1967, p. 103.

<sup>2</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, Siglo XXI, 1973, p. 145.

<sup>3</sup> Sobre este desplazamiento de París a Nueva York, véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>4</sup> *Le Mouvement*, Stedelijk Museum, Amsterdam; Moderna Museet, Estocolmo; Luisiana Museet, Copenhague (1961); *L'aujourd'hui de demain*, Palais Saint-Vaast, Arras (1963); *Nouvelle Tendence*, Musée d'art décoratif, París

constituía hacia mediados de los años '60 una de las corrientes artísticas hegemónicas en Europa. Buena parte de los artistas cinéticos de París eran argentinos. Julio Le Parc, Horacio García-Rossi, Hugo Demarco, Marta Boto, Gregorio Vardánega, Francisco Sobrino y Luis Tomasello trabajaban en esta ciudad desde fines de los '50, concentrados en explorar las posibilidades perceptivas de la luz y el movimiento. Se destacaban también otros artistas ligados a tendencias diversas: pintores cercanos a una nueva figuración crítica como Antonio Seguí y Antonio Berni, quien nunca llegó a instalarse definitivamente en París; Nicolás García Urriburu con una obra ligada primero al pop y luego performática y ecologista; Lea Lublin, más cercana a prácticas conceptuales; Alicia Penalba con esculturas de una abstracción lírica; y Copi llegaba a niveles de popularidad inéditos con su tira cómica *La mujer sentada*, publicada en el semanario *Le Nouvel Observateur*.

Los textos de la época nos devuelven una serie de gentilicios combinados como “*Sud-américains de Paris*” o “argentinos de París”. Muchos de estos artistas se percibieron a sí mismos como parte de la Escuela de París (entendida en un sentido laxo) y, a la vez, de la producción y la resistencia cultural latinoamericana. Las tensiones entre lo universal y lo regional, que dieron forma a buena parte del arte latinoamericano del siglo XX, adquirieron rasgos particulares en Le Parc o Berni, por ejemplo. La bibliografía sobre viajes intelectuales, migraciones y diásporas sostiene que la subjetividad del migrante se caracteriza por su dualidad. El desplazamiento de una cultura a otra lo deja en un lugar doble o desajustado. ¿Qué implicó ser un “argentino de París”? ¿De qué modo lidiaron, artistas y críticos, con esta tensión? ¿Es posible rastrear los impactos de la extranjería en sus obras y actividades aun cuando en las artes visuales no media, necesariamente, el problema de la lengua? Estas son algunas de las preguntas que guiaron la presente investigación.

Más allá del aspecto cuantitativo, América Latina ocupó un lugar privilegiado en el imaginario francés durante los años '60 y hasta mediados de la década siguiente. Tanto la independencia de Argelia como el arribo de Fidel Castro al poder en La Habana focalizaron la atención del anti-imperialismo francés, y contribuyeron a la emergencia de una mitología del guerrillero revolucionario alrededor del Che Guevara y al progresivo reemplazo de la URSS por el Tercer Mundo en el imaginario *gauchiste*<sup>5</sup>. La candente actualidad política de América Latina

---

(1964); *Mouvement 2*, Galerie Denise René, Paris (1964); *The Responsive eye*, MoMA, Nueva York (1965); *Lumière et mouvement*, Kunsthalle, Berna (1965); *Lumière, mouvement et optique*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas (1965); *Art and mouvement*, Scottish Art Academy (1965); *Lumière et mouvement*, Staatliche Kunsthall, Baden-Baden, Suiza (1966); *Lumière et Mouvement*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (1967).

<sup>5</sup> Pascal Ory y Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris, Armand Colins, 1992, p. 211.

junto con el *boom* de la literatura latinoamericana en Francia<sup>6</sup> y el éxito de algunos de los miembros de la comunidad sudamericana de París, contribuyeron a dar visibilidad y prestigio al mundo intelectual del nuevo continente. A su vez, la imagen que se tenía en Francia de ellos como una comunidad cultural relativamente homogénea (entre pre-capitalista y revolucionaria) no era ajena a la configuración, por parte de los intelectuales del nuevo continente, de un latinoamericanismo que se insertaba en la solidaridad del Tercer Mundo y en particular con la experiencia revolucionaria cubana<sup>7</sup>. De allí que estudiar la obra y la actividad de los artistas argentinos en París durante este período implique utilizar con frecuencia la noción de ‘latinoamericano’. En muchos casos, estos gentilicios resultaban intercambiables. No sólo para la crítica francesa, sino también para los mismos artistas. De este modo, si bien nos hemos centrado en los artistas argentinos, algunos de los capítulos de esta tesis se extienden a otros artistas y escenas de Latinoamérica.

Las investigaciones sobre el arte argentino del período que trazan interconexiones con el extranjero se han ocupado de los vínculos con Nueva York y las políticas culturales de los Estados Unidos. Se trata de un abordaje que, si bien constituye un aporte fundamental a nuestra historiografía, recorta aspectos parciales de la red de vínculos internacionales. Esta tesis pretende demostrar que durante los sesenta, la obra y las trayectorias de un conjunto significativo de artistas y críticos se encabalaron entre Buenos Aires y París y conformaron un flujo fundamental de la trama cultural de este período. La ciudad que desde fines del siglo XIX hasta la segunda posguerra había sido la capital indiscutida del arte moderno era considerada *demodée* por algunos actores culturales argentinos (e incluso franceses como Pierre Restany). Sin embargo, durante los sesenta París no sólo no dejó de atraer a muchos artistas latinoamericanos sino que fue un lugar privilegiado para medirse en la arena internacional. Si el medio artístico norteamericano resultaba difícil de penetrar (las cartas que Marta Minujín envió desde Nueva York a partir de 1965 son bien ilustrativas en este sentido), París mantuvo su halo de ciudad cosmopolita y resultó más permeable a los intelectuales extranjeros.

Las motivaciones de los artistas argentinos para desplazarse a la capital francesa no deben homogeneizarse, sin embargo es posible pensar que no sólo buscaban el epicentro de la modernidad o “una catapulta a la fama” (como decía Bayón). Enterados de que Nueva York ya se había robado la idea de arte moderno, muchos de ellos también fueron atraídos por lo que la ciudad-luz implicaba en términos políticos. Y si esto no fue así desde su llegada, al calor del

---

<sup>6</sup> Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris, Presse Universitaire Française, 1972.

<sup>7</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

proceso de politización tanto en Francia como en América Latina, ser latinoamericano en París implicó cada vez más tomar parte de la resistencia cultural al imperialismo. Este imperativo no reemplazó a la búsqueda de consagración artística, sino que la crítica institucional y la denuncia tercermundista se alternaron y se superpusieron –no sin tensiones– con el deseo de los artistas argentinos de hacerse un lugar en el mundo. París fue, en este sentido, una suerte contracara de Nueva York: una opción menos estridente, más modernista y connotada políticamente.

Las obras y los artistas que nos proponemos analizar no conforman un conjunto homogéneo en términos estilísticos. Se trata de artistas que adquirieron gran reconocimiento, pero cuyas trayectorias no han sido puestas en relación con el contexto de producción y circulación de sus producciones. Nuestro análisis, en cambio, repone las obras más célebres y algunas otras desconocidas en un panorama complejo. Incluye una serie de críticos y periódicos culturales clave para estudiar la migración de artistas y obras entre Buenos Aires y París. Intérpretes, divulgadores y, muchas veces, propulsores de ciertas tendencias, algunos críticos franceses fueron particularmente sensibles a diversos aspectos de la producción artística latinoamericana, e incluso realizaron viajes a distintas ciudades del nuevo continente. Así, Jean Clay, Pierre Restany, Gérald Gassiot-Talabot y Jean-Clarence Lambert resultan fundamentales para estudiar los vínculos culturales entre América Latina y Francia.

Clay siguió con entusiasmo los avances y las transformaciones del arte cinético, y entre 1967 y 1971 editó seis números de la revista *Robho*, donde la presencia latinoamericana fue muy significativa. Restany viajó a América Latina varias veces desde 1961 y mantuvo vínculos estrechos con las escenas culturales del cono sur a través de correspondencia y proyectos comunes. Jean-Clarence Lambert animó la creación de la *Association Latino-Américaine de Paris* en 1962 y dirigió la revista *Opus Internacional* que, desde su inicio en abril de 1967, dio cuenta de la actividad del *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (los argentinos Le Parc, García-Rossi y Sobrino y los franceses Morellet, Yvaral y Stein) como uno de los signos de la vitalidad cultural de París. Por su parte, Gassiot-Talabot nucleó a la figuración crítica bajo la denominación *Figuration Narrative* y fue uno de los interlocutores franceses de Berni. Bayón, otra figura central en nuestro recorrido, residía en Francia desde 1949 y siguió, como corresponsal de diversos periódicos, los progresos (y los lugares comunes) concernientes a los artistas latinoamericanos de París.

Durante el período que nos ocupa, la migración de artistas argentinos a París tuvo motivaciones ligadas al desarrollo profesional. En su mayoría, no se trata de exiliados políticos<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> De éstos se ocupó Marina Franco en *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

sino de extranjeros en la ciudad cosmopolita por antonomasia en momentos en que sus actores culturales se abocaban a demostrar que la ciudad-luz aun era la capital de Occidente. Tampoco se trata de viajeros intelectuales como aquellos que fueron a Europa y los Estados Unidos durante el siglo XIX, sino de migrantes culturales que se trasladaron a París durante un período en que las distancias entre viejo y nuevo mundo parecían acortarse.

A su vez, la radicalización política y estética de fines de los años '60 trajo aparejada una puesta en cuestión de las instituciones culturales tanto en Buenos Aires como en París. En el Plata, uno de los blancos principales de las críticas fue el Instituto Torcuato Di Tella<sup>9</sup>. A partir de mayo de 1968, Francia vio la eclosión de grupos de artistas que, con estrategias y objetivos variables, orientaron sus actividades a la crítica del sistema de las bellas artes en general y las iniciativas oficiales en particular. En 1969 el gobierno de Georges Pompidou encaraba grandes empresas culturales, como la construcción del centro cultural que hoy lleva su nombre, con el fin de reanimar el poder simbólico francés, alicaído desde la posguerra<sup>10</sup>. Paralelamente, los últimos años '60 y los primeros '70 estuvieron minados de gestos de resistencia cultural y de intervenciones policiales en las exposiciones parisinas.

El clima de *contestation* creciente y los acontecimientos del Mayo francés no les fueron indiferentes a los artistas argentinos de París. Muchos de ellos participaron o bien en el *Atelier Populaire* de Beaux-Arts durante mayo y junio de 1968, que creó más de 350 afiches diferentes para acompañar las movilizaciones obreras y estudiantiles; o en la toma del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria ese mismo año; o en el boicot internacional a la X Bienal de San Pablo en 1969; o en *Amérique Latine non-officielle*, una exhibición realizada al año siguiente en la ciudad universitaria de París por un colectivo anónimo de artistas latinoamericanos. En este sentido, si bien desde la prensa argentina se siguieron los 'triumfos' de los argentinos de París, esta ciudad también fue un escenario propicio para los artistas *engagés* y para la crítica institucional.

Esta tesis se propone no tanto hacer un recuento exhaustivo de los artistas argentinos que trabajaban en París durante este período, sino estudiar ciertos episodios relevantes en términos de consagración artística y de crítica institucional. El objetivo central es reconstruir y analizar los recorridos geográficos, estéticos y políticos realizados por obras, artistas y críticos entre París y

<sup>9</sup> Véanse Ana Longoni y Mariano Metsman, *Del Di Tella a' Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000; y Andrea Giunta, "Arte y (re)presión: Cultura crítica y prácticas conceptuales en la Argentina." en *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, tomo 3, UNAM, México, 1994.

<sup>10</sup> Véase Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of Modern Art. Abstract Expressionism, freedom, and the Cold War*. University of Chicago, 1983. El galerista Mathias Fels cita una frase de Pompidou imperdible: "Las colonias están perdidas, la pintura quedará". "Entretien avec Mathias Fels", en *Georges Pompidou et la modernité*, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999, p. 115.



Buenos Aires a lo largo de un período signado tanto por la modernización acelerada a ambos lados del océano (con sus respectivos crecimientos del mercado y del público de arte), como por la crisis de Mayo de 1968 y el auge del tercermundismo y del anti-americanismo. Para este fin, la investigación contempló, por un lado, los proyectos de internacionalización del arte argentino y las estrategias de resistencia cultural implementados por artistas y críticos; y por el otro, el imaginario que América Latina desplegaba en el marco de la crisis del proceso de modernización francesa.

El objeto de estudio y el tipo de perspectiva que plantea esta tesis ha sido poco transitado en la historia del arte argentina. Si bien existen trabajos que se ocupan de algunos de los artistas argentinos residentes en París en los años de nuestro interés, no contamos con estudios abarcativos ni análisis complejos de las problemáticas del arte de ‘los argentinos de París’ en términos de consagración artística y crítica institucional. La revisión bibliográfica que sigue comenta los diversos artículos que, desde distintos andamiajes conceptuales, se relacionan con los temas y el período que nos ocupan.

En primer lugar, una serie de catálogos representan esfuerzos importantes por reunir y organizar materiales referidos a los artistas de nuestro interés. Es el caso de aquéllos producidos para las exposiciones retrospectivas de Le Parc en el Centro Cultural Recoleta de 1988, en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de 2000 y de la Colección Daros en Zurich de 2005<sup>11</sup>; y de aquéllas que el MNBA dedicó a Seguí en 1990<sup>12</sup>, a Berni en 1984 y 1997<sup>13</sup>, y a García Urriburu en 1998<sup>14</sup>. Junto con el libro sobre este artista editado en 2001, el catálogo de la exposición comparativa organizada para los 100 años del nacimiento de Berni<sup>15</sup> y un catálogo reciente de la obra temprana de Seguí<sup>16</sup>, estos libros incluyen, en su mayoría, cronologías bien documentadas, reproducciones de obras y material de archivo, pero carecen de estudios monográficos que superen el recorrido lineal por la obra del artista en cuestión.

Los análisis más complejos, en cambio, son escasos. En un relevamiento reciente, Cristina Rossi ha destacado una serie de documentos relativos a la actividad de Le Parc por fuera de lo estrictamente artístico a partir de 1968<sup>17</sup>. En cuanto a García Urriburu, Laura Batkis ha analizado

---

<sup>11</sup> *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988; *Julio Le Parc*. Buenos Aires, MNBA, 2000; *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc*. Zürich, Daros Exhibitions, 2005.

<sup>12</sup> *Antonio Seguí. Exposición retrospectiva 1958-1990*. Buenos Aires, MNBA, 1990.

<sup>13</sup> *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, MNBA, 1984; *Antonio Berni*. Buenos Aires, MNBA, 1997.

<sup>14</sup> *Nicolás García Urriburu*. Buenos Aires, MNBA, 1998.

<sup>15</sup> *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires, MALBA, 2005.

<sup>16</sup> *Orígenes: la obra temprana de Antonio Seguí*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2007.

<sup>17</sup> Cristina Rossi, “Julio Le Parc y el lugar de la resistencia”, en *ICAA Document Project Working Papers N°2*, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, en prensa.

la cualidad performática de algunas de sus obras<sup>18</sup>. Una excepción a esta carencia la constituye Antonio Berni, cuya obra y consagración a partir del Gran Premio de Grabado de la Bienal de Venecia de 1962 ha recibido la atención de Andrea Giunta, Cecilia Rabossi, Silvia Dolinko, así como también de mis propios trabajos<sup>19</sup>. Por otro lado, es importante señalar el valioso aporte del libro que reúne textos de Berni, editado por Marcelo Pacheco –aunque hay que tener en cuenta lo fragmentario del material–, y la cronología sobre este artista confeccionada por Adriana Lauría<sup>20</sup>.

Con respecto a la bibliografía sobre los diversos movimientos que agruparon a estos artistas, el libro sobre arte cinético de Elena [Oliveras] de Bértola constituye un antecedente temprano<sup>21</sup>. Se trata de un estudio que, como aquéllos que lo precedieron en el análisis del cinetismo (y que se consignan en la bibliografía), rastrea las primeras experiencias artísticas con el movimiento para caracterizar las diversas variedades de arte cinético y óptico, que explica a partir de cinco artistas: Víctor Vasarely, Jesús Rafael Soto, Nicolas Schöffer, Luis Tomasello y Le Parc. La autora rescata una buena cantidad de material hemerográfico de los últimos años ‘60 y primeros ‘70 pero lo que para la autora son datos, desde nuestra óptica constituyen fuentes a problematizar. Existen algunos estudios parciales más recientes sobre el arte cinético como el de Véronique Wiesinger centrado en el mercado de este tipo de producciones y el de Marion Hohlfeldt sobre la cuestión de los múltiples<sup>22</sup>. A su vez, el desarrollo del cinetismo por parte de los artistas venezolanos ha sido trabajado por Ariel Jiménez y Luis Pérez Oramas.<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Laura Batkis, “El cuerpo como metáfora ecológica en la obra de Nicolás García Urriburu”, *Nartex* n. 1. Buenos Aires, septiembre de 1997, pp. 19-25.

<sup>19</sup> Andrea Giunta, *Arte, internacionalismo y vanguardia. op. cit.*, p. 262; Cecilia Rabossi, “Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna”, en *Antonio Berni a cuarenta años del premio de la XXXI Bienal de Venecia*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002, pp. 11-19; Silvia Dolinko, “Las coordenadas venecianas del mapa internacionalista de Jorge Romero Brest”, en *Actas de las V Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 451-464; y “Un antiguo neorrealista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el ITDT”, en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2009, pp. 113-122; e Isabel Plante, “‘Parásitos en poltronas’ y ‘realistas empedernidos’ en el ring durante más de treinta años. Berni vs. Romero Brest”, en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004, en prensa.

<sup>20</sup> Publicada en *Berni*, Buenos Aires, Velox, 1997, pp. 231-251.

<sup>21</sup> Elena Bértola, *El arte cinético*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

<sup>22</sup> Ambos en el catálogo *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*. Paris, Centre Pompidou, 2001.

<sup>23</sup> Ariel Jiménez “Ni aquí, ni allá”, en Mari Carmen Ramírez (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 237-243; *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas, Fundación Cisneros, 2001. Luis Pérez Oramas, “Laocoonte, las redes y la indecisión de las cosas”, *Gego. Obra Completa 1955-1990*. Caracas, Fundación Cisneros, 2003, pp. 42-53; “Gego y la escena analítica del Cinetismo”, en Mari Carmen Ramírez (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968, op. cit.*, pp. 245-251.

En 1998, el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) fue objeto de una exposición antológica en el Centre d'Art Contemporain de Grenoble, Francia<sup>24</sup>. El catálogo incluye una cronología minuciosa de los años de actuación de este grupo, 1960-1968, y artículos de Marion Hohfeldt y Frank Popper –uno de los críticos que intentó conceptualizar e historiar el cinetismo tempranamente–, que analizan la producción del GRAV en tanto colectiva y lúdica. El catálogo de una exposición posterior, organizada por el Musée d'Art Contemporain de Strasbourg y titulada *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*, incluye una serie de artículos sobre diversos aspectos del cinetismo<sup>25</sup>. Arnauld Pierre, Anna Dezeuze y Pascal Rousseau se ocupan del régimen visual, la participación del espectador y el tema de la cibernética en el arte cinético y óptico. En ningún caso se atina a poner en cuestión el supuesto universalista del arte moderno, de modo que se reproduce acríticamente la imagen del arte cinético como un frente internacional homogéneo.

En su libro *Arte, acción y participación* (1975), Popper revisó los trabajos anteriores sobre el arte cinético y planteó un estudio en torno a problemas estéticos que superaran las distinciones estilísticas: la noción de entorno y la participación del espectador. Un recorrido que oscila entre Estados Unidos y Europa pero que tiene eje en París, sigue la deriva del arte óptico y cinético hacia un arte del entorno que el crítico denomina “un nuevo arte verdaderamente popular”<sup>26</sup>. En este recorrido incluye a varios de los artistas y críticos que nos ocupan en esta tesis (Jean Clay, Pierre Gaudibert, Gyula Kosice, García Urriburu, Le Parc, etc.), y reúne información sobre un panorama de las artes de la primera mitad de los '70 que contempla algunos momentos en Buenos Aires, entre otras ciudades no europeas. Del mismo modo que Restany o Clay, Popper resulta un cronista de sumo interés pero sus trabajos carecen de un andamiaje teórico socio-cultural que explique la dinámica de los vínculos entre las escenas artísticas y los actores culturales.

La figuración crítica desarrollada en Francia desde comienzos de los años '60 ha sido objeto de una revisión reciente. Jean-Luc Chalumeau reconstruyó las exposiciones y la fortuna crítica de lo que Gérald Gassiot-Talabot llamaba *Figuration Narrative*<sup>27</sup>. A su vez, una exposición retrospectiva organizada en 2008 por el Centre George Pompidou, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*, ha reunido una buena cantidad de obras y establecido una

---

<sup>24</sup> AA.VV., *GRAV 1960-1968*. Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998.

<sup>25</sup> AA.VV., *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*. Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005.

<sup>26</sup> Frank Popper, *Arte, acción y participación* (1975). Madrid, Akal, 1989, p. 12.

<sup>27</sup> Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours*. Paris, Cercle d'Art, 2003.

cronología de utilidad para nuestro trabajo<sup>28</sup>. Hace ya unos años, François Parent y Raymond Perrot escribieron una historia del *Salon de la Jeune Peinture*, formación que nucleó a los pintores figurativos comprometidos de izquierda<sup>29</sup>. Un cruce de información entre estos materiales pone en evidencia que los criterios estilísticos no resultan eficaces para dar cuenta del panorama artístico y las redes de relaciones de la época. Ejemplo de esto es Le Parc, quien estuvo muy vinculado a la *Jeune Peinture* a pesar de las diferencias estéticas.

Una serie de exposiciones realizadas en Buenos Aires en los últimos años representan aportes importantes para la revisión del arte argentino del período. *Arte y política en los '60*, organizada por Alberto Giudici, permitió el acceso a algunas imágenes casi desconocidas hasta el momento. El catálogo editado para esa ocasión contiene una interesante compilación de materiales visuales y documentales para delinear un panorama general de la época<sup>30</sup>. También las muestras *El arte de acción 1960-1990* en el MAMBA o *En el medio de los medios* en el MNBA (ambas de 1999, curadas por Rodrigo Alonso y María José Herrera, respectivamente) o las exposiciones individuales de Kenneth Kemble, Jorge de la Vega, Víctor Grippio, León Ferrari y Edgardo Vigo, entre otras, aportaron un enfoque renovado sobre la producción de los sesenta.<sup>31</sup>

Desde hace unos 10 años, una nueva historia social del arte argentino acuerda un lugar clave a los vínculos de artistas y obras argentinos y latinoamericanos con escenas culturales diversas. A continuación, me detendré en las investigaciones cuyo enfoque resultó orientador para la definición de mi objeto. Laura Malosetti Costa se ha ocupado de las obras canónicas del arte argentino del siglo XIX a partir del análisis de su recepción entre Buenos Aires, Roma, París y Saint-Louis. Repuso así un panorama cultural complejo y contextualizó las elecciones estéticas de los artistas argentinos en un mapa a la vez internacional y local<sup>32</sup>. Diana Wechsler ha abordado las interacciones, migraciones, viajes y las redes de relación entre artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos a partir de la convivencia en espacios metropolitanos durante la primera mitad del siglo XX. Se trata, como señala la autora, de aspectos que hacen a la dialéctica propia de lo moderno y que la historiografía artística europea y norteamericana de

---

<sup>28</sup> AA.VV, *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2008.

<sup>29</sup> François Parent y Raymond Perrot, *Le salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*. Paris, Montreuil, 1983.

<sup>30</sup> Alberto Giudici (cur.), *Arte y política en los '60*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición- Palais de Glace, 2002.

<sup>31</sup> Kenneth Kemble, *La gran ruptura. Obras 1956-1963*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998; Jorge de la Vega, *Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003; Grippio, *Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. Buenos Aires, Malba, 2004; León Ferrari, *Retrospectiva, 1954-2004*. Centro Cultural Recoleta, 2004; Edgardo A. Vigo, *Espacio Telefónica*, Buenos Aires, 2004. Las muestras fueron organizadas por Marcelo Pacheco, Mercedes Casanegra, Inés Katzenstein, Marcelo Pacheco, Andrea Giunta, Andrés Duprat y Daniel Besoytaorube, respectivamente.

<sup>32</sup> Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

posguerra ha soslayado<sup>33</sup>. La investigación de Patricia M. Artundo sobre Mário de Andrade y su vinculación con artistas e intelectuales argentinos ha reconstruido la red de relaciones del escritor brasileño con las revistas culturales argentinas<sup>34</sup>. Asimismo, la tesis doctoral de María Amalia García se ocupa de la inscripción regional del arte concreto en un estudio comparativo e interconectado de las escenas argentina y brasileña<sup>35</sup>. Este tipo de enfoque transnacional también se ha plasmado en algunas exposiciones que reconstruyen itinerarios de uno o varios artistas latinoamericanos, como en el caso de *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911- 1924. La experiencia de la vanguardia*, curada por Patricia Artundo y más recientemente *Tarsila viajera*, concebida por Regina Teixeira de Barros<sup>36</sup>.

En esta línea, las investigaciones de Andrea Giunta constituyen un antecedente fundamental para nuestro trabajo pues reconstruyen los proyectos y estrategias para la internacionalización del arte argentino desplegados a lo largo del período de nuestro interés<sup>37</sup>. Del mismo modo, mi trabajo dialoga con el que Fabiana Serviddio ha realizado sobre los debates sobre las especificidades del arte latinoamericano desarrollados por la crítica durante los años setenta<sup>38</sup>. Pero mientras estas dos autoras se han centrado en los vínculos culturales y políticos con los Estados Unidos, mi investigación retoma y problematiza aquellos establecidos con la tradicional capital de la cultura moderna, París. Durante los años '60 hubo en esta ciudad una presencia muy significativa de artistas argentinos y latinoamericanos y, a la vez, un particular interés por las producciones culturales de América Latina, que la hace insoslayable para una comprensión de la historia cultural del período. Relegar el estudio de los intercambios artísticos con Europa implica dejar de lado aspectos relevantes no sólo de la producción artística, sino también de la resistencia a lo que en esos años se vio como la avanzada norteamericana.

El desarrollo de la historia cultural y la historia social de las artes ha resultado en una atención creciente al rol de los críticos y las revistas dentro de la trama del campo intelectual.

---

<sup>33</sup> Diana Wechsler, "Piezas para otra historia del arte moderno", en *Concinnitas* a. 9 vol. 1 n. 12, Universidade Federal do Rio de Janeiro, julho 2008. Sobre los intercambios entre España y Argentina en la configuración de imágenes para el antifascismo de los años '30 y '40, véase Yayo Aznar y Diana B. Wechsler, *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

<sup>34</sup> Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, EDUSP-FAPESP, 2004.

<sup>35</sup> María Amalia García, *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, mimeo.

<sup>36</sup> Patricia Artundo, "El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino", en *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911- 1924. La experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 13-23; y Regina Teixeira de Barros (cur.), *Tarsila Viajera*. Buenos Aires, Malba, 2008.

<sup>37</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. op. cit.*

<sup>38</sup> Fabiana Serviddio, *Entre EE.UU. y América latina: Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007, mimeo.

Oscar Masotta, Jorge Romero Brest, Julio Rinaldini o Julio Payró (por citar aquéllos activos durante la segunda mitad del siglo XX), han sido objeto de investigaciones en los últimos años<sup>39</sup>. En cuanto a los críticos franceses de nuestro interés, contamos con la compilación de textos de Gassiot-Talabot realizada por Jean-Luc Chalumeau y el estudio preliminar de este autor de sobre la producción teórica del crítico que intentó conceptualizar los lineamientos de una pintura figurativa *gauchiste* como alternativa al realismo socialista<sup>40</sup>. A su vez, un coloquio sobre Pierre Restany ha aportado diversos abordajes de la producción y la figura de este crítico, entre los cuales cuenta mi investigación sobre sus viajes a Latinoamérica durante los años '60<sup>41</sup>. Asimismo, mi trabajo comparativo entre Restany y Bayón, un crítico al que se ha prestado muy poca atención aun, constituye un antecedente central para esta tesis<sup>42</sup>.

Por otra parte, no son pocos los estudios sobre diversas publicaciones periódicas argentinas y latinoamericanas que se han producido en el ámbito local<sup>43</sup>. Nos acotaremos a las investigaciones sobre las revistas culturales del período que nos ocupa. En primer lugar, el amplio análisis de Claudia Gilman sobre rol del intelectual comprometido en Latinoamérica a través de *Casa de las Américas* y *Marcha*, entre otras<sup>44</sup>. Otro aporte fundamental lo constituyen los trabajos recientes de Andrea Giunta sobre revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana, de Silvia Dolinko sobre la revista de Edgardo Vigo *Diagonal Cero*, de Fabiana Serviddio sobre *Artes Visuales* de México, de Isobel Whitelegg sobre la revista inglesa *Signals*, y el de mi autoría sobre la revista francesa *Robho*<sup>45</sup>. En el caso de las investigaciones realizadas en Francia, el trabajo de Antje Kramer sobre la revista alemana *Zero* y el de Sylvie

---

<sup>39</sup> Ana Longoni, "Estudio preliminar: vanguardia y revolución en los sesenta", en Oscar Masotta. *Revolución en el arte. Pop.art, happenings y arte de los medios en la decada del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 9-105; Patricia Artundo, "Cuarenta años de producción: Julio Rinaldini y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX", en *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, pp. 13-28; Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (dir.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005; Andrea Giunta, "La reescritura del modernismo: Jorge Romero Brest y la legitimación del arte argentino", en Inés Katzenstein y Andrea Giunta, (eds.), *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s; Writings of the Avant-Garde*. The Museum of Modern Art, New York, 2004, pp. 89-92; Diana Wechsler, "Julio Payró y la construcción de un panteón de 'héroes' de la 'pintura viviente'", en *Estudios e investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"* FFyL – UBA, n. 10 – 2000.

<sup>40</sup> Jean-Luc Chalumeau (comp.), *Gérald Gassiot-Talabot. La figuration narrative*. Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003.

<sup>41</sup> "Pierre Restany et l'Amérique Latine. Un détournement de l'axe Paris – New York", en Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris, Institut National d'Histoire de l'Art – Éditions des Cendres, 2009, pp. 287-309.

<sup>42</sup> "Del Plata al Sena' and back: Pierre Restany and Damián Bayón", en Jaynie Anderson (ed.), *32nd Congress of the International Committee of the History of Art. Crossing cultures- Migration-Convergence*, CIHA – University of Melbourne, 2008, pp. 755-759.

<sup>43</sup> Véase, por ejemplo, Patricia M. Artundo y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*. Serie Monográfica, n. 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2002.

<sup>44</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

<sup>45</sup> Todos ellos han sido reunidos en Andrea Giunta (comp.), *Metrópolis de papel. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2008, en prensa.

Mokhtari sobre el periódico francés *ArTitudes* aportan información sobre otras revistas europeas del período<sup>46</sup>.

En cuanto a la producción científica sobre la cultura y el arte argentinos durante los años '60, son varios los trabajos a destacar. El Museum of Modern Art de New York publicó un volumen que recorre distintos momentos de la vanguardia argentina de los sesenta. Junto a los artículos de Marcelo Pacheco, Andrea Giunta, Ana Longoni y Oscar Terán se incluye un *corpus* de críticas, manifiestos y documentos de la época que delinean los posicionamientos de los protagonistas del período<sup>47</sup>. María José Herrera centra sus investigaciones en la experimentación artística con los medios masivos de comunicación<sup>48</sup>. Los estudios de Ana Longoni y Mariano Mestman analizan las relaciones entre vanguardia plástica y vanguardia política, en especial los intercambios entre Rosario y Buenos Aires con su culminación en *Tucumán Arde* (1968)<sup>49</sup>. Es importante destacar también que Longoni ha prestado atención a la repercusión de esta obra en el medio francés por intermedio de *Robho* y también ha puesto el foco en la artista y crítica francesa Germain Derbecq como activadora del medio artístico local. José Fernández Vega retoma la radicalización de las propuestas estéticas por parte de estos artistas con el fin de integrar sus actividades culturales y militantes, y la contrasta del siguiente modo.

Otros artistas del Di Tella buscaron por su parte sortear el dilema redoblando una apuesta más convencional por la modernidad clásica: emigraron a sociedades donde la autonomía artística fuera un territorio más sólido, no amenazado cotidianamente por el poder de policía del Estado ni por las presiones del discurso ideológico que exigía un compromiso sin mediaciones con lo popular. Se suponía que el legado de Kant era más respetado en el hemisferio de donde provenía<sup>50</sup>.

Fernández Vega piensa, probablemente, en Delia Cancela, Pablo Mesejean o Alfredo Arias, quienes emigraron a París hacia fines de la década, pero soslaya otra serie de artistas. El estudio

---

<sup>46</sup> Ambos fueron discutidos en el coloquio *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Université de Provence, avril 2008.

<sup>47</sup> Inés Katzenstein y Giunta, Andrea (eds.), *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s; Writings of the Avant-Garde*. The Museum of Modern Art, New York, 2004.

<sup>48</sup> María José Herrera, "La experimentación con los medios masivos de comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el 'happening para un jabalí difunto'", en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 370-378; "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina en la década del 60", en *Arte argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, FIAAR, 1997, pp. 69-114.

<sup>49</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2000. Véase también Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina en los años '60/'70*, Tesis doctoral, FFyL-UBA, 2004, mimeo.

<sup>50</sup> José Fernández Vega, *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 114.

de la actividad de Le Parc, Seguí, García Uriburu o Lublin, el análisis de las obras y su circulación, ofrece un panorama más complejo: ni todos los artistas que migraron a París se mantuvieron dentro de los límites de la autonomía del arte, ni el campo artístico parisino de los años '60 era tan autónomo. La convicción de que la autonomía artística constituía una separación burguesa de la cultura “cuya libertad estaba asegurada, pero al precio inaceptable de su ineficacia y encierro”<sup>51</sup>, que este autor reconoce en los artistas que protagonizan el “itinerario del 68” en Argentina, también fue la de algunos de los que se trasladaron a París. Como veremos, las respuestas de los ‘argentinos de París’ fueron otras.

En lo que respecta al conjunto de los artistas argentinos radicados en París, fuera de los catálogos mencionados, los estudios se limitan a unos pocos trabajos de divulgación que recopilan muy sucintamente sus trayectorias. Un libro pionero sobre el arte latinoamericano que concede un espacio considerable a los artistas argentinos de París es *Aventura Plástica de Hispanoamérica*, publicado por Bayón en 1974<sup>52</sup>. Fermín Fevre sobrevuela la presencia artística argentina en París desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad<sup>53</sup>; y las publicaciones de la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria de París reúnen testimonios de algunos de estos artistas<sup>54</sup>. Del mismo modo, las entrevistas publicadas como *Porqué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior* aportan la voz de Le Parc, Seguí y de algunos otros intelectuales emigrados a Francia, y constituyen fuentes para nuestra investigación<sup>55</sup>.

Según se desprende de esta revisión se puede afirmar que, más allá de algunos trabajos que aportan elementos para el desarrollo de la cuestión, no se ha efectuado aún una indagación que ponga en relación a los artistas argentinos de París y su trabajo con una escena cultural compleja, ni se ha realizado un estudio que se proponga reescribir la historia del arte argentino del período a partir de las interconexiones de una escena transnacional que incluya París como un polo cultural significativo. A partir de esta situación, en mis trabajos he delineado redes de contactos culturales entre París y Buenos Aires durante los años sesenta. Esta tesis busca articular un relato histórico que pueda dar explicaciones sobre fenómenos culturales que exceden las fronteras nacionales y, a partir de esta inflexión, activar temas y problemas referidos a la extranjería y la

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

<sup>53</sup> Fermín Fevre, “Las artes visuales”, en *Francia en la Argentina: La France en Argentine*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1995, pp. 55-60.

<sup>54</sup> Diana Saiegh y Oscar Sarhan, *Inventario de sueños: Argentina-Francia 1950-2000*. París-Buenos Aires, Fundación Argentina del Ciudad Universitaria, Ministerio de Cultura y de Educación, 1999; Diana Saiegh (dir), *La casa argentina en París. Fondation Argentine 1928-1998*. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 1998.

<sup>55</sup> Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior*. Buenos Aires, Emecé, 1995.



pertenencia cultural latinoamericana durante un período signado por los cruces estético-políticos y el auge del tercermundismo.

Una de las principales ideas que sostiene esta tesis radica en que durante los años '60 hubo en París una presencia muy significativa de artistas argentinos y, a la vez, un particular interés por las producciones culturales de América Latina, que la hacen insoslayable para una comprensión de la historia cultural latinoamericana del período. La estridencia de Nueva York dejó en sombras a los vínculos culturales persistentes con Europa. París constituyó, en este sentido, una suerte contracara de Nueva York; representó la opción, políticamente connotada, por una modernidad considerada como ajena a modas culturales impuestas.

A diferencia de las generaciones anteriores, para los que esta ciudad constituía el mejor lugar de aprendizaje, durante los años '60 París no sólo ofreció posibilidades de perfeccionamiento para los artistas argentinos, sino también de consagración. La capital francesa ofrecía un panorama atractivo para quienes querían profesionalizarse como artistas. A su tradición como capital del arte moderno desde fines del siglo XIX se sumaba, a partir de los primeros años '60, un auge inédito del mercado de arte. En este sentido, no hay que olvidar que los artistas argentinos se trasladaron a París apostando a medirse en la arena internacional. La radicalización política, el asesinato del Che Guevara y el Mayo francés encontró a buena parte de ellos en lo más alto de sus carreras y les planteó nuevos desafíos. En efecto, la tensión entre el deseo de reconocimiento de estos artistas llegados desde la periferia y la desconfianza creciente hacia el sistema de las bellas artes aparece de diversos modos en la obra y las estrategias que desarrollaron durante el período que nos ocupa.

La crítica institucional y la exploración de los bordes de la autonomía artística fueron cada vez más significativas para los artistas argentinos de París. Al igual que en Buenos Aires, 1968 fue un año clave en este sentido. Esto no significó el abandono de la actividad artística, sino que consagración y resistencia tendieron a superponerse y entrecruzarse. Le Parc constituye un caso paradigmático en este sentido, pues desde comienzos de la década exploró la producción colectiva en el GRAV e instigó a la 'desmitificación del artista' en tanto genio individual, no obstante lo cual en 1966 recibió el reconocimiento internacional más importante, el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia, por su labor personal.

El Gran Premio de Pintura otorgado a Robert Rauschenberg en la edición de la Bienal de Venecia de 1964 fue percibida por la crítica francesa como una avanzada norteamericana sobre

Europa<sup>56</sup> y reavivó sentimientos anti-americanos compartidos por buena parte de los ‘argentinos de París’. Frente a la imagen de Nueva York como la nueva sede del capitalismo (y del imperialismo), París aparecía en el horizonte internacional como una de las metrópolis que mayor eco se hacía del tercermundismo y, en este sentido, uno de los lugares para la resistencia a la avanzada norteamericana<sup>57</sup>. De este modo lo vivieron artistas como Berni y Le Parc. Allí, mejor que en ninguna otra parte, podían desplegarse como artistas *engagé*; esto es, ocuparse de la política sin abandonar sus respectivas carreras profesionales y viceversa.

La posibilidad de inscribir sus propios nombres en el panorama internacional de las artes entró en conflicto con el discurso sobre el auge de las ‘voces colectivas’ del Tercer Mundo, que Jameson considera uno de los puntos cruciales que vertebran ‘los ’60’, y que se traducía en reflexiones acerca de la ‘muerte del autor’. Durante estos años, América Latina condensó nuevos sentidos ligados a un tercermundismo que festejaba esas ‘voces colectivas’ que por primera vez se hacían escuchar sin la mediación de los intelectuales. Fue en este mismo período que los artistas argentinos y latinoamericanos adquirieron mayor visibilidad. Pero en el ámbito cultural, esa ‘otredad’ que emergía en la escena internacional no siempre respondió a la expectativa de anonimato. Los artistas argentinos de París pretendían adquirir un reconocimiento equivalente al que hasta el momento había sido reservado a artistas de los centros. En otras palabras, hacerse un nombre.

La extranjería tuvo impactos diferenciados en los artistas ‘argentinos de París’. La condición de migrantes atravesó la producción y recepción de ciertas obras. La obra de Le Parc, por ejemplo, tiene su origen en la fuerte tradición constructivista del Plata y a la vez es central al cinetismo europeo. Ramona Montiel, uno de los personajes locales más significativos de los años ‘60, fue concebida y presentada al público por primera vez en París. *La mujer sentada* de Copi interpeló corrosivamente a la clase media francesa ‘bien pensante’.

Hacia fines de los años ‘60 la noción de “América Latina” parecía ser menos la “figura enunciativa ubicada en el borde desvalido”<sup>58</sup> –que Nelly Richard invita a desarticular con las herramientas de la crítica posmoderna– y más el lugar donde la utopía era realizable. Ticio

---

<sup>56</sup> Véase Laurie J. Monahan, “Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale”, en Serge Guilbaut (comp.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 369-416.

<sup>57</sup> A mediados de los años ‘60 el anti-americanismo francés alcanza una virulencia que no tenía desde la temprana posguerra, alimentada tanto por los ataques de De Gaulle a la política exterior de USA como por el radicalismo político que explotó en mayo-junio 1968. Véase Richard Kuisel, “Détente. Debating America in the 1960s”, en *Seducing French: the dilemma of Americanisation*. University of California Press, 1993.

<sup>58</sup> Nelly Richard, “Latinoamérica y la posmodernidad”, en Hermann Herlinghaus y Monika Walter (ed.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín, Langer Verlag, 1994, pp. 210-222.

Escobar señala que las lecturas en clave centro-periferia han fijado lo periférico “en su naturaleza de mero reverso de lo central”, convirtiéndolo en “el ‘otro’ de la identidad occidental”<sup>59</sup>. La visibilidad que los artistas argentinos y latinoamericanos tuvieron en Francia permite pensar que hacia fines de los años ‘60 la figura de ese ‘otro’ excluyente se desdibujaba (no sin ambigüedades), al menos para los sectores progresistas franceses. Por un lado, los movimientos revolucionarios tercermundistas hacían palpable el mundo nuevo en el Nuevo Mundo. Por el otro, la presencia de intelectuales y artistas latinoamericanos en París, junto con los viajes de los intelectuales franceses a las metrópolis sudamericanas, venían a ponerle rostros y nombres propios –a veces célebres– a ese ‘otro’. Los contactos y la convivencia permitían vislumbrar que aunque tuvieran hábitos ‘premodernos’, como ingerir una cantidad inaudita de carne en sus asados, no eran tan desemejantes y hasta podían representar una alternativa a la discutida modernización francesa.

Pensando acerca viaje intelectual hispanoamericano hacia fines del siglo XIX, del Beatriz Colombi sostiene que “Si, como dice Edward Said, la fuerza cultural de Occidente –consistente en haber modulado la palabra frente al silencio del otro– le ha permitido desplegar una geografía imaginaria sobre el mundo, los hispanoamericanos diseñan una cartografía, muchas veces, en disonancia con ese orden, revelando el lugar de enunciación propio de un sujeto proveniente de las ‘tierras bajas’”<sup>60</sup>. En los años sesenta, cuando la voz de ese ‘otro’ comenzó a escucharse en Europa, los ‘argentinos de París’ tuvieron la oportunidad de rediseñar –en ocasiones literalmente– los mapas de Latinoamérica con diversos grados de disonancia y consonancia con el discurso tercermundista. Ante lo que vieron como las exigencias de la pertenencia latinoamericana, operaron, a la vez, como ‘artistas latinoamericanos’ y como artistas a secas. En este recorrido, muchas veces imaginario, entre Buenos Aires y París, Latinoamérica se constituyó como un núcleo temático para los artistas. En este sentido, el estudio de estos artistas y críticos implica revisar la historiografía del arte nacional del período para redefinir su especificidad no tanto en términos de identidad, sino de itinerarios.

El marco teórico adoptado para esta investigación se establece a partir de las herramientas que proporciona los enfoques renovados de la historia social del arte que abordan las condiciones materiales de producción y circulación de las obras junto a las concepciones del arte y sistemas de representación vigentes. En primera instancia retomamos los aportes ya instalados para los estudios de la historia cultural. Me refiero a los estudios de Pierre Bourdieu en relación con el

---

<sup>59</sup> Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*. Asunción, Museo del Barro-Fondec, 2004, p. 108.

<sup>60</sup> Beatriz Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 17.

concepto de campo cultural y su dinámica<sup>61</sup>; Harrison C. y Cynthia A. White, quienes instauraron la noción del sistema moderno “marchand-crítica”<sup>62</sup> como articulador del campo artístico consolidado durante el siglo XIX y vigente durante el siglo XX; Thomas Crow y su concepción del público como una construcción que condiciona tanto la producción del artista como los textos del crítico<sup>63</sup> y Timothy Clark, quien evita concepciones de la relación entre arte y sociedad demasiado simples al sostener que “el encuentro con la historia y sus condicionamientos lo hace el artista”<sup>64</sup>. En este sentido, la noción de mediación asociada a diversos conceptos de Raymond Williams<sup>65</sup> también resulta adecuada para abordar las maneras particulares y dinámicas en que artistas y críticos se vincularon con los debates ideológicos y los intereses de los otros actores del campo intelectual y político.

En esta línea, Serge Guilbaut<sup>66</sup> propone un método de trabajo pertinente a nuestro estudio en tanto avanza en la interpretación de las producciones artísticas a partir de sus vínculos con las esferas social y política internacionales. Por su parte, Francis Frascina ha prestado especial atención al campo artístico de los sesenta como esfera de disenso y debate estético-político<sup>67</sup>. Hal Foster<sup>68</sup> a su vez realiza una lectura de las neo-vanguardias de los años sesenta contrapuesta a la de Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, que repone su dimensión de crítica institucional en tanto recreación performativa del proyecto de las vanguardias. La noción de crítica institucional, utilizada por primera vez en 1975 para describir prácticas artísticas politizadas (y luego institucionalizada como práctica artística<sup>69</sup>) resulta muy útil en nuestro análisis. Albert Alberro señala que las prácticas artísticas conocidas en tanto crítica institucional hacia fines de los años '60 y durante los '70 revisitaron la promesa del iluminismo respecto de la conformación de una esfera estética pública y confrontaron a las instituciones del arte por considerarlas centrales en la constitución de una identidad burguesa<sup>70</sup>. Las prácticas de contestación (para utilizar una palabra de época) tuvieron como protagonistas a buena parte de los artistas que se estudian en esta tesis y cubrieron un espectro amplio: la salida de las obras y los artistas a las

---

<sup>61</sup> Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*. México, FCE, 1978; y *Las reglas del arte*. Barcelona, Barcelona, Anagrama, 1995.

<sup>62</sup> White, Harrison C. White y Cynthia A. White, *La carrière des pires du XIX siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965). Paris, Flammarion, 1991.

<sup>63</sup> Thomas Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII* (1985). Madrid, Nerea, 1989.

<sup>64</sup> T.J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, G. Gili, 1981, p. 12.

<sup>65</sup> Véanse Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona, Paidós, 1982; o *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1997.

<sup>66</sup> Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, *op. cit.*

<sup>67</sup> Francis Frascina, *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*. Manchester University Press, 1999.

<sup>68</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real. Vanguardias a finales de siglo* (1996). Madrid, Akal, 2001.

<sup>69</sup> Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, september 2005.

<sup>70</sup> Albert Alberro y Blake Stimson, *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*. Cambridge and London, MIT Press, 2009, p. 3.

calles, el boicot directo, la toma y reutilización en el caso del *Atelier Populaire* (que produjo los célebres afiches del mayo francés en el taller litográfico de Beaux Arts), o el cuestionamiento desde dentro mediante obras que desmenuzaban y reutilizan los dispositivos de exhibición y las dinámicas institucionales. En este sentido, Jens Kastner ha señalado los vínculos de la crítica institucional tanto con el internacionalismo artístico como con temáticas sociopolíticas concretas ligadas a movimientos sociales *fuera* del campo artístico<sup>71</sup>. Estas dos últimas instancias tienen un plus de sentido cuando se trata de artistas provenientes de metrópolis periféricas, pues participar de los circuitos internacionales pero también de las denuncias sociales ligadas al tercermundismo fueron aspectos cruciales en sus actividades.

En este sentido, también recuperamos autores que proveen herramientas metodológicas para la identificación y el análisis de contactos culturales con el objetivo de penetrar en la construcción de redes regionales e internacionales de articulación de proyectos. Los trabajos de Edward Said delinear los vínculos entre cultura e imperialismo durante un período anterior al que nos compete, caracterizado por el despliegue de una geografía imaginaria de gran alcance sobre el mundo<sup>72</sup>. Más recientemente, Mary Louise Pratt y James Clifford han trabajado con las nociones de “contacto” y “viaje” como experiencias y prácticas de cruce e interacción entre diversas regiones culturales<sup>73</sup>. Así, Clifford sostiene que ya no tiene sentido formular teorías desde *lugares* sino que es más pertinente pensar desde *itinerarios*. Centrados en la literatura, Florencia Garramuño, Alvaro Fernández Brayo y Saúl Sosnouski se preguntan sobre la definición de la identidad de estos “sujetos en tránsito”.

Si todas las identidades son múltiples, el migrante agudiza esa situación, a través de una afiliación dividida hacia comunidades antagónicas. [...] Ese espacio coyuntural e intermedio, donde se articula la diferencia cultural, ocupa no sólo una posición indecisa en términos de ciudadanía nacional, sino que también opera en el intersticio entre la historia y la imaginación. Allí se escriben las narraciones nómades que transitan la frontera intercultural y se enuncia la crítica política de la trinidad Estado-nación-territorio.<sup>74</sup>

Un estudio fundamental de Fredric Jameson para comprender este período destaca la emergencia una ‘voces colectivas’ del Tercer Mundo en la escena internacional como uno de los

---

<sup>71</sup>Jens Kastner, “Internacionalismo artístico y crítica institucional”, en AA.VV. *Producción cultural y prácticas institucionales. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 189-201. Disponible en <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/kastner/es>

<sup>72</sup> Edward Said, *Orientalismo* (1978). London, Penguin, 2003; y *Culture and Imperialism* (1993). New York, Vintage Books, 1994.

<sup>73</sup> James Clifford, *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999. Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992). Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

<sup>74</sup> Florencia Garramuño, Alvaro Fernández Bravo y Saúl Sosnouski, *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza, 2003, pp. 15-16

núcleos de sentido que vertebra de los años sesenta<sup>75</sup>. Al mismo tiempo, una serie de reflexiones teóricas y metodológicas sobre la especificidad de la historia del arte y los estudios culturales sobre (y desde) América Latina resultan pertinentes para esta investigación. Quisiera destacar los aportes de Ticio Escobar, Nelly Richard, Renato Ortiz, Abril Trigo, George Yúdice y Julio Ramos<sup>76</sup>. La “epistemología de frontera” por la que aboga Walter Mignolo reviste un interés particular, pues posiciona la producción de conocimientos con relación a la hegemonía de los estudios culturales anglosajones. Esta cuestión que está atravesada también por el tema de las lenguas, problema que nos ocupa al momento de analizar la extranjería y la circulación jerarquizada de discursos. Mignolo se refiere a un horizonte teórico posoccidental “donde las represiones forjadas y surgidas de las expansiones coloniales, justificadas en los ideales del renacimiento (cristianización), de la ilustración (civilización) o de la modernización (tecnología y consumismo), puedan ir trascendiéndose”<sup>77</sup>.

Consideramos también los aportes a las teorías de la imagen y de la representación de Louis Marin<sup>78</sup>, David Freedberg<sup>79</sup> y Roger Chartier<sup>80</sup>, que proveen herramientas no sólo para el análisis de las producciones culturales, sino también de la representación imaginaria del ‘otro’. Por último, los Estudios Visuales han ampliado el objeto tradicional de la historia del arte a otras imágenes como las historietas o el cine. En este sentido, la propuesta de Keith Moxey de “no someterse a los mitos de universalidad y homogeneidad propios de la estética moderna y europea”, sino de indagar acerca de los sentidos culturalmente específicos de la producción visual y sus consumos<sup>81</sup>, va en el sentido de nuestra investigación, que se centra en un conjunto de artistas argentinos y latinoamericanos de París y suma el estudio de la producción de humor gráfico de Copi.

---

<sup>75</sup> Frederic Jameson, *Periodizar los '60* (1984). Córdoba, Alción, 1997.

<sup>76</sup> Véanse Beatriz González Stephan (ed.), *Cultura y tercer mundo: cambios en el saber académico*. Caracas, Nueva Sociedad, 1996; Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Londres, The Institute of International Visual Arts-MIT Press, 1996; y Mabel Moraña (comp.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile, Editora Cuarto Propio. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

<sup>77</sup> Walter D. Mignolo, “Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, en Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1988, p. 30.

<sup>78</sup> Louis Marin, *Détruire la Peinture* (1977). France, Flammarion, 1997; *Des pouvoirs de l'image*. Gloses, Paris, Editions de Minuit, 1993 y *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, Madrid, Alberto Corazón, 1978.

<sup>79</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>80</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1999.

<sup>81</sup> Keith Moxey, “Estética animada. Cuestionario sobre Cultura Visual”, en *Estudios Visuales* N°1 diciembre de 2003. Disponible en [www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net). Véase también Keith Moxey, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en el mismo número de *Estudios Visuales*; y Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture. Images and interpretation*. Hanover y Londres, University Press of England, 1994.

En cuanto a la delimitación del arco temporal que recorre esta tesis, ésta se basa en una serie de indicadores tanto específicos del campo como más generales. Para Fredric Jameson los sesenta comenzaron con el nacimiento del Tercer Mundo alrededor de 1962 a partir de la descolonización en el África británica y francesa y la socialización del régimen cubano, y terminaron, junto con el tercermundismo, hacia 1973 con la caída de Allende en Chile y la militarización los regímenes latinoamericanos. A partir del prefacio de Sartre a *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, Jameson lo expresa de este modo:

Los sesenta fueron, entonces, el período en el que todos estos ‘nativos’ se convirtieron en seres humanos, tanto interna como externamente: aquellos colonizados internos al Primer Mundo – ‘minorías’, marginales y mujeres– así como sus sujetos externos y ‘nativos’ oficiales. El proceso puede y ha sido descrito de varias maneras [..., entre ellas] como una noción postestructuralista, Foucaultiana (anticipada por Sartre en el pasaje citado) de la conquista del derecho a hablar en una nueva voz colectiva, nunca antes escuchada en el escenario mundial, y de la concomitante remoción de los intermediarios (intelectuales liberales del Primer Mundo) quienes habían, hasta la fecha, sostenido que hablaban en su nombre [...]<sup>82</sup>

En lo que respecta a las investigaciones locales sobre los años ‘60, la mayor parte de los estudios realizados coinciden en ubicar el cierre del período hacia 1973. Silvia Sigal, para dar cuenta de los posicionamientos de la *intelligentzia* argentina. Claudia Gilman también toma 1973 como límite para su estudio sobre la figura del “escritor comprometido” en Latinoamérica. Por su parte, Longoni y Mestman avanzan hasta principios de los setenta en su estudio sobre la radicalización del campo artístico de fines de la década anterior. Lo mismo ocurre con la tesis de Silvia Dolinko sobre la tradición y la experimentación en el grabado en la Argentina, que encuentra en 1973 un límite temporal.

Se han tomado algunos indicadores dentro del campo artístico para delimitar un período a analizar que coincide, con cierta flexibilidad, con la periodización de los años ‘60 planteada por Jameson. El arco temporal que cubrirá esta tesis concierne a los artistas que se trasladaron a París antes de la persecución política previa al golpe de 1976, aquellos que Bayón llamaba “exiliados voluntarios”. Se trata de artistas que en ocasiones fueron cuestionados desde Latinoamérica (y se cuestionaron a sí mismos) por su ‘cómoda’ vida parisina y, al mismo tiempo, cuyo trabajo y recepción en París estuvieron mediados por el tercermundismo y lo realimentaron.

1962 es el año de creación en París de la *Association Latino-Américaine de Paris* y de la organización de su primera exposición. Es también el año en que Bayón comienza a reflexionar sobre el arte latinoamericano en términos regionales, el de la exposición de artistas argentinos de

---

<sup>82</sup> Frederic Jameson, *Periodizar los '60... op. cit.*, pp. 19-20.

París organizada por Germaine Derbecq, *30 Argentins de la nouvelle génération*, y en que Berni obtuvo el Gran Premio de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia, a partir de lo cual pasó buena parte de los años siguientes en París. A su vez 1964 constituye otro momento clave, pues si por un lado Andrea Giunta lo señala por como el año que los artistas latinoamericanos fijaron su mirada en Nueva York, también fue el de la exposición del GRAV en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que venía a mostrar el grado de centralidad y de integración de los artistas cinéticos argentinos en la tradición artística francesa (en el catálogo, Bayón colocaba a los cinéticos en la línea del impresionismo) y en el panorama europeo contemporáneo. En 1963 se realizó la primera edición del Premio Braque, organizado por la embajada de Francia en Argentina, cuyos premios consistieron en becas de estadía por seis y ocho meses en Francia. A la vez, entre diciembre de 1963 y febrero de 1964 tuvo lugar la exposición *L'Art Argentin Actuel* en el Musée National d'Art Moderne<sup>83</sup>. Asimismo, en 1964 Seguí realizó sus dos primeras exposiciones individuales en sendas galerías parisinas de renombre, Copi comenzó a publicar la tira *La mujer sentada* en el nuevo semanario *Le Nouvel Observateur* y Restany viajó por primera vez a Buenos Aires, que lo dejó fascinado. Desde la perspectiva parisina, nuestros años sesenta comienzan, entonces, entre 1962 y 1964.

Jameson sitúa el cierre del período entre 1972 y 1974, momento no sólo de la caída de Allende y de la militarización de los regímenes latinoamericanos, sino también del comienzo de una crisis económica mundial que dio fin a la prosperidad del período de post-guerra en general y de los sesenta en particular<sup>84</sup>. En cuanto a la esfera cultural, en 1973 Marta Traba formula una lectura conclusiva sobre el arte latinoamericano de las dos décadas anteriores en términos de “estética del deterioro”: el arte de América latina no había conseguido “desatender, ni siquiera distraerse, respecto a la lección que se le imparte desde afuera”<sup>85</sup>. En su diagnóstico, Buenos Aires era el peor de los casos debido a su porosidad cultural.

A su vez, los primeros años '70 mostraron un cambio significativo en la obra de varios de los artistas argentinos de París. Por un lado, la serie de exposiciones colectivas con América Latina como tema aglutinante organizadas por un colectivo anónimo encabezado por Le Parc en París llegó a su fin con la de 1973. Ese mismo año, García Urriburu incorporó en su iconografía la imagen del mapa de Latinoamérica y al año siguiente exhibió una serie de pinturas de estos mapas color verde con leyendas de una politización ausente hasta el momento en su trabajo. Por

---

<sup>83</sup> Organizada por el Ministerio argentino de asuntos extranjeros, la sección cultural de la Embajada argentina en Francia y la *Association Française d'Action Artistique* a partir de una selección realizada por Gyula Kosice, la muestra reunió obras de 59 artistas y el jurado de selección estuvo compuesto por Romero Brest, Julio E. Payró y Romualdo Brughetti.

<sup>84</sup> Fredric Jameson, *Periodizar los 60...* *op. cit.*, pp. 19-26.

<sup>85</sup> Marta Traba, *op. cit.*, p. 1.



otra parte, con la escalada de la persecución política en el continente a partir de estos años, la percepción de América Latina que se tenía en Francia cambió sensiblemente. En el caso de Restany, su interés se desplazó de una metrópolis como Buenos Aires, a la que veía vaciada por la violencia de Estado, a la Amazonia en tanto reserva natural. A su vez, las exposiciones de arte latinoamericano que se realizaron en París desde fines de la década se reformularon en términos de arte del exilio<sup>86</sup>. De este modo, los primeros años setenta muestran la proliferación en clave política del tema latinoamericano dentro del campo cultural y, a la vez, su agotamiento.

En cuanto a la organización formal de esta tesis, la misma se estructura en seis capítulos, a través de los cuales se da cuenta de las problemáticas generales ya enunciadas. La cuestión del intelectual fuera del continente durante los años en que el mundo cultural y político de América Latina adquiriría una visibilidad internacional inédita, constituye uno de los problemas centrales del primer capítulo, titulado “Imágenes y distancia. París desde Latinoamérica”. Durante los años ‘60 Bayón solía referirse a los ‘argentinos de París’ en términos de “exiliados voluntarios”. Otros intelectuales latinoamericanos que vivían en el exterior reflexionaron sobre su condición de migrantes. Tal es el caso de Juan José Saer, emigrado a Francia en 1968, Luis Felipe Noé, instalado en Nueva York desde 1965, o del uruguayo Luis Camnitzer, quien vivía en los Estados Unidos desde 1964. Copi, esquivo a la hora de presentarse como latinoamericano, intentó definiciones de lo que era un ‘argentino de París’. Algunos, como Le Parc y Julio Cortázar, hicieron de la condición de extranjero una suerte de militancia latinoamericanista. Si los viajes intelectuales de fines del siglo XIX y comienzos del XX contribuyeron a modelar una concepción moderna desde Latinoamérica, ¿qué particularidades tuvieron los viajes intelectuales de los latinoamericanos y la extranjería de los “argentinos de París” de los años ‘60?

En el capítulo 2, se siguen los recorridos geográficos e intelectuales de dos críticos de arte: Pierre Restany y Damián Bayón. Se analizan sus discursos en tanto divulgadores y gestores clave para comprender los vínculos entre América Latina y Francia en este período. Bayón publicaba artículos en diversos periódicos en los que seleccionaba los eventos artísticos parisinos más relevantes y seguía los progresos (y los lugares comunes) concernientes a los artistas latinoamericanos de París. Más tarde tuvo a cargo la edición del volumen sobre artes visuales latinoamericanas de la colección América Latina en su cultura organizada por las UNESCO<sup>87</sup>. Por su parte, durante los años ‘60 Restany viajó a América Latina varias veces y mantuvo vínculos con las escenas culturales del cono sur. A la primera invitación a la Bienal de São Paulo

---

<sup>86</sup> Tal es el caso de *Expresión Libre de L'Art Latino-américain*, Hôtel Ville de Bondy, marzo de 1979; y *L'Amérique latine à Paris. Les Fruits de l'exil*. Paris, Grand-Palais, 8 - 15 décembre 1982.

<sup>87</sup> Damián Bayón, *América Latina en sus artes*. Paris, UNESCO, 1980.

de 1961, siguieron visitas casi regulares a Buenos Aires, Río de Janeiro, São Paulo y Montevideo, en las que Restany entabló amistades con artistas y críticos que tuvieron continuidad por medio de la correspondencia y los proyectos conjuntos. Si bien sus viajes no se limitaron al nuevo continente, es posible pensar que la experiencia en estas metrópolis contribuyó a ensanchar su mapa cultural imaginario, delineado entre París y Nueva York. Los desplazamientos de los que nos ocupamos fueron experimentados tanto por artistas, críticos e intelectuales como por obras y exposiciones. Una de las hipótesis principales de este capítulo sostiene que existió un intercambio artístico de cierta intensidad entre París y Buenos Aires, activado tanto por instituciones públicas y privadas como por actores individuales. Se reconstruyen y analizan una serie de exhibiciones de artistas argentinos realizadas en Francia. De las exhibiciones porteñas, se estudian, por un lado, la que dio a ver en Buenos Aires la obra y la actividad del GRAV en 1964, y en segundo lugar el Premio Braque organizado entre 1963 y 1969 por la embajada de Francia en Argentina, cuyas recompensas consistieron en becas de estudio en Francia que engrosaron las filas de los ‘argentinos de París’.

En el capítulo 3 analizamos el rol de Le Parc en el momento de apogeo europeo del cinetismo y de efervescencia de la manufactura de múltiples en París. Si la pérdida de supremacía cultural de París frente a Nueva York era un tema de discusión (y lamentos) desde la inmediata posguerra, el Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1964 otorgado a Rauschenberg había señalado un punto cúlmine del reconocimiento internacional para el arte norteamericano, y había despertado una oleada de anti-americanismo en la crítica francesa. En este contexto, el premio a un ‘argentino de París’ en la edición siguiente trajo aparejada una serie de reposicionamientos. Para la crítica francesa el premio representó un triunfo de la Escuela de París. Para los actores culturales locales, fue la consagración esperada luego de un arduo trabajo por la internacionalización del arte argentino. El triunfo se celebró con una exposición antológica de Le Parc en el ITDT al año siguiente, la muestra más pública convocó en la historia del Centro de Artes Visuales. Sostenemos que el Gran Premio obtenido en la Bienal de Venecia de 1966 tensó al máximo, por un lado, las interpretaciones del cinetismo en términos de arte nacional y arte universal. Por otro lado, este reconocimiento individual también puso en tensión su consagración artística con su pertenencia colectiva tanto al conglomerado de artistas cinéticos, como a aquél de los artistas sudamericanos de París.

El cuarto capítulo analiza las selecciones e interpretaciones que se hicieron en la prensa periódica de los artistas latinoamericanos y sus obras hacia fines de los años ‘60 particular período de la historia y la cultura francesas, signado por los acontecimientos de mayo del ‘68. Así, hemos relevado materiales de *Le Nouvel Observateur*, *Opus International* o *Réalités*, pero

nos centramos en particular en torno de *Robho*, editada entre 1967 y 1971 por el crítico Jean Clay, el poeta visual y por la periodista cultural Christiane Duparc. Entre las revistas francesas, *Robho* fue una de las más receptivas a la producción de los argentinos y latinoamericanos de París. Constituye además un medio privilegiado para rastrear tanto la crisis del cinetismo y los vasos comunicantes de esta tendencia con el arte procesual como los vínculos artísticos entre Latinoamérica y París por un lado, y entre resistencia cultural y extranjería por el otro. *Robho* resulta, entonces, un eje alrededor del cual articulamos este capítulo, que también da cuenta de diversos episodios y conflictos vinculados con la crisis que mayo del '68 significó para el campo artístico y su autonomía.

El quinto capítulo tiene a Antonio Berni como protagonista. Si bien el vínculo de este artista rosarino con Francia se inicia con su primer viaje de estudios a mediados de los '20<sup>88</sup> e incluye una exposición individual prologada por Louis Aragon en 1955, a partir del premio de grabado recibido en la Bienal de Venecia de 1962 su carrera adquirió un perfil más claramente internacional. En 1963 instaló un estudio en la calle cité Prost de capital francesa donde pasó buena parte de los años que siguieron. A lo largo de la década, se multiplicaron tanto sus exposiciones individuales como su participación en exhibiciones de arte argentino y latinoamericano en Francia y los Estados Unidos. En cada reportaje, Berni afirmaba que su "segundo hogar" era París. Seguramente era allí, mejor que en ninguna otra parte, donde podía desplegarse como artista *engagé*, un proyecto que desarrollaba desde comienzos de los años '30. El capítulo rastrea las transformaciones de la obra de Berni en relación con su nueva sede parisina y sigue las tensiones entre la puesta en obra de una crítica al desarrollismo y la circulación de sus cuadros, grabados y *assamblages*. Se analizan también su fortuna crítica en el medio francés y los contrastes con la imagen de ésta en los periódicos argentinos, a fin de desmontar los mecanismos por los cuales Berni se integró al elenco de 'estrellas culturales' que poblaron los periódicos en momentos del *boom* de la literatura latinoamericana. Por otra parte, la conformación de Berni como una suerte de celebridad constituyó un proceso vinculado a la cotización de su obra a lo largo de los años '60. Por esta razón se examina la inserción comercial de su obra en Buenos Aires y en París. Nos concentramos, entonces, en los solapamientos y desfasajes entre las diferentes producciones artísticas de Berni realizadas a lo largo del período, la inscripción de su obra en el mercado en momentos de la ampliación del mismo, la posibilidad de impactar sobre un público expandido tanto hacia adentro como hacia

---

<sup>88</sup> Sobre la primera estada europea véase Patricia Artundo, "Las trampas de la memoria: el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932)", *VI Jornadas Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires. 2004, en prensa.

afuera de las fronteras nacionales, la multiplicación de sus apariciones en la prensa, y los modos que Berni tuvo de apropiarse de su alter ego mediático.

El último capítulo 6 se organiza en torno de la hipótesis de que América Latina constituyó un núcleo temático para varios de los artistas argentinos de París. Le Parc formó parte del colectivo anónimo de artistas responsable de *Amérique Latine non-officielle*, una suerte de instalación montada en el teatro de la ciudad universitaria de París durante abril de 1970. Entre paneles con imágenes sangrientas de tortura o caricaturas políticas y siluetas del Che Guevara, el espectador era orientado hacia la “desmitificación” de Latinoamérica como lugar exótico y turístico. Con una retórica menos grandilocuente, hacia 1969 Seguí realizó una serie de pinturas que representaban paisajes de la provincia de Córdoba, su tierra natal. Algunas de estas telas de gran formato recreaban postales turísticas. Otros eran paisajes indefinidos que sólo podían identificarse a partir de su título. La iconografía de García Urriburu también reflejó el continente americano en general y La Pampa en particular. La vaca y el mapa de Latinoamérica aparecen como motivos recurrentes en su obra desde mediados de los años '60. En este sentido, Latinoamérica operó como una figura clave en la oposición civilización-naturaleza en el que este artista inscribía su obra. Por su parte, en algunas de sus historietas Copi ironizó con el imaginario desplegado alrededor de la Amazonia como lugar utópico. El último capítulo analizará el rediseño de los mapas de Latinoamérica que los ‘argentinos de París’ realizaron con diversos grados de disonancia y consonancia con el discurso tercermundista.

## Capítulo 1. Imágenes y distancia. París desde Latinoamérica.

Se me ha pedido que escriba sobre los argentinos en París. Y yo, que podría escribir sobre el tema no un simple artículo sino una vasta y compleja novela-río [...] comienzo por preguntarme a mí mismo: ¿qué pasa con los argentinos en París? En efecto, desde que nos llamamos así –hace ya siglo y medio– París nos atrae como ninguna otra ciudad del mundo. Sí; París está tan hecha a nuestra medida que si no existiera habría que inventarla para nosotros.

Damián Bayón, “Nosotros los exiliados voluntarios”, 1963<sup>1</sup>

Maintenant Buenos Aires – Paris sont séparées par 18 heures d’avion, presque le voyage en train Marseille-Paris. [...] Paris es la capitale du monde, les frontières de la pensée s’effacent, tant que subsistent encore les passeports, les douanes, les visas, et autre choses embêtantes. Voyez-vous, à Buenos Aires je roule parfois sûr un Renault et vous, les Français, mangez parfois des bananes du Brésil ou du beurre argentin. Les échanges des choses matérielles marchent parallèlement aux échanges des choses impondérables de l’esprit. Les avantages et les périls de la civilisation se ressemblent chez le blanc, autant que chez le nègre ou le jaune.

“Un quart d’heure avec... Antonio Berni”, 1962<sup>2</sup>

L’Europe n’a pas fait le retour sûr soi-même nécessaire pour reconnaître ce qui constitue sa nuance particulière, peut-être à cause du sentiment de totalité culturelle qu’eut pendant longtemps chacune des nations dominantes, parfois têtes d’empire, ou peut-être parce qu’elle a cru que la somme de ses valeurs nationales n’était pas une simple nuance au sein d’une plus vaste unité mais bien la totalité des valeurs suprêmes. C’est à présent le reste du monde qui va entreprendre cet examen puisque c’est lui qui aura à choisir entre différentes solutions et que dans chacune d’elles l’Europe est présente. L’Amérique, elle aussi, aura à se prononcer et, ce faisant, elle découvrira qu’un tel examen suppose d’une certaine façon un examen d’elle-même, de ce qu’elle a reçu de l’Europe, de ce qu’elle doit en conserver et des directions dans lesquelles elle doit se développer. Il semble donc qu’il y ait là un thème nouveau à exploiter: qu’est-ce que l’Europe et qu’est-elle pour les Américains ?

José Luis Romero, “L’Amérique latine et l’idée d’Europe”, 1964<sup>3</sup>

A partir de los años sesenta, cuando el ocaso de París y su reemplazo por Nueva York como centro del arte moderno eran temas de discusión hasta para los mismos franceses, se reconfiguraron los lazos de los intelectuales argentinos con Francia. En 1964, José Luis Romero ensayó un resumen de la historia de lo que Europa había representado para los latinoamericanos desde la conquista. El viejo continente había impregnado de tal modo a

<sup>1</sup> Damián Bayón, “Nosotros los exiliados voluntarios”, *Atlántida* año 46 n. 1157, julio 1963, p. 88.

<sup>2</sup> M.T. Maugis, “Un quart d’heure avec... Antonio Berni”, *Les Lettres Françaises* n. 941, 30/8/1962. Archivo Berni, Fundación Espigas.

<sup>3</sup> José Luis Romero, “L’Amérique latine et l’idée d’Europe”, *Diogenes. Revue internationale des sciences humaines* n. 47 juillet-septembre 1964, Paris, pp. 82-88. Esta revista, cuya versión en francés era publicada por Gallimard, se editaba en simultáneo en español por Sudamericana en Buenos Aires y en inglés por Mario Casalini en Montréal. La versión castellana de este artículo apareció en *Diógenes* n. 47, septiembre de 1964, pp. 65-71.

América Latina –afirmaba Romero– que para muchos América era Europa. Para otros, el Viejo Mundo no representaba más que un conjunto de influencias negativas. Entre estas dos posiciones había matices diversos. Si las ideas mediaban la comprensión de la realidad y la acción sobre ésta –concepción que organizó la producción historiográfica de Romero–, analizar qué había sido en el pasado y qué representaba Europa en el presente resultaba crucial para comprender y redefinir las ideas (y realidades) asociadas a Latinoamérica. Luego de repasar las transformaciones sobrevenidas con la Reforma, la Revolución Francesa, la emancipación latinoamericana y la consecuente diferenciación entre España como el lugar de la tradición y Europa como asociada al cambio, Romero afirmaba que desde mediados del siglo XX con la crisis europea de posguerra los referentes se habían diversificado: a la cultura occidental cristiana se superponían el mundo industrial y el mundo socialista. Para un sudamericano, Europa comenzaba a “no ser más que Europa”<sup>4</sup>. Como observa Omar Acha, en un historiador que se definía a sí mismo como medievalista como José Luis Romero, “el latinoamericanismo se torna deseo y realidad del quehacer intelectual”<sup>5</sup>. Hacia mediados de la década del ‘60, la idea de América Latina interpelaba a buena parte de los artistas e intelectuales.

Ese mismo año, en 1964, David Viñas publicó su libro *Literatura argentina y realidad política*<sup>6</sup>, dentro del cual el viaje a Europa constituye uno de los núcleos temáticos. En su recorrido histórico desde la colonia, señala una estetización del viaje europeo hacia fines del siglo XIX, ligada al apogeo de la oligarquía liberal local. El viaje estético era para Viñas un viaje de clase y un traslado basado en una idealización de Europa que equiparaba a Sarmiento con Cortázar, aunque éste se decalarara de izquierda. Desde su óptica, esta mirada hacia una Europa que equivalía a cultura sólo había sido superada –tal como indica Julio Schwartzman– por León Rozitchner<sup>7</sup>. En 1961, su par del grupo Contorno había señalado los vínculos con los países centrales en términos de dependencia al desmenuzar las “características de la mirada europea y, en especial, la colonial y la de quienes siendo de aquí

---

<sup>4</sup> José Luis Romero, *art. cit.*, p. 88.

<sup>5</sup> Omar Acha, “Latinoamérica en la obra de José Luis Romero: entre la historia y el ensayo”, ponencia presentada en las Jornadas Internacionales *José Luis Romero*, organizadas por la Universidad Nacional de San Martín del 31 de marzo al 3 de abril de 2009, mimeo. Mi gratitud al autor por facilitarme su trabajo aún inédito. Sobre la importancia de América Latina en la producción de Romero véase también, Alexander Betancourt Mendieta, *Historia, ciudad e ideas: la obra de José Luis Romero*. México, UNAM, 2001.

<sup>6</sup> David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.

<sup>7</sup> Julio Schwartzman, “David Viñas: la crítica como epopeya”, en Susana Cella (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 10. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 147-180.

la adoptan”<sup>8</sup>. En su texto, José Luis Romero no discurría tanto sobre el viaje sino más bien sobre el modo en que las ideas cruzadas entre viejo y nuevo mundo funcionaban como plataforma para la acción. Ante planteos incisivos como el de Viñas, Romero abría el juego a repensar el lugar de Europa, y por ende el de América.

En uno de los extremos de ese arco que barría la ‘idea de Europa’ se encontraba Damián Bayón. [Il. 1] Instalado en París desde 1949 para realizar estudios de historia del arte, a comienzos de los años ‘60 Bayón solía referirse a los ‘argentinos de París’ en términos de “exiliados voluntarios”. La ciudad-luz atraía a los argentinos desde el siglo XIX, pero desde la posguerra las familias de la alta burguesía porteña y los tangueros exitosos que habían poblado París eran reemplazados por profesionales de sectores medios que se esforzaban por hacerse un lugar en la capital francesa<sup>9</sup>. Una parte significativa de la comunidad argentina de París la constituían artistas e intelectuales. Desde la óptica de Bayón, que un poco en broma invertía la imagen especular América-Europa, la migración se ensanchaba debido a que París se ajustaba de tal modo a las expectativas de los argentinos que parecía hecha a su medida. Esos “exiliados voluntarios” eran casi más europeos que los franceses. Bayón mantenía intactos el espíritu modernista y la francofilia adquiridos cuando formaba parte del círculo de Jorge Romero Brest en Buenos Aires<sup>10</sup>. Sin embargo, como veremos en el capítulo 2, desde comienzos de los años ‘60 el crítico se ocupó de despejar los prejuicios y lugares comunes a los que se asociaba el arte latinoamericano en París y, paralelamente, su discurso se tiñó de un anti-americanismo que había estado ausente de sus textos durante la posguerra.

Por su parte, Antonio Berni respondía en 1962 a la pregunta acerca de la importancia cultural de París (tan preocupante para a los franceses), que esa ciudad era su segunda capital y el lugar de lo universal. [Il. 2] En la entrevista que transcribimos al comienzo, realizada poco después de ganar el Gran Premio de Grabado en la Bienal de Venecia de ese año, el artista trazaba un mapa en el que las distancias entre Europa y Sudamérica se contraían. Si Berni vislumbraba los cambios (y las asimetrías) que la modernización traía en la vida cotidiana y en los contactos culturales transoceánicos, también percibió la oportunidad que el premio veneciano podía reportarle en cuanto a la circulación ampliada de su obra, una “cosa

---

<sup>8</sup> David Viñas, “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”, en *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 66.

<sup>9</sup> Sobre el perfil y los diferentes grupos de ‘argentinos de París’ desde fines del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras véase Paulo Cavaleri, “Argentinos en París”, *Todo es historia* n. 353, diciembre de 1996, pp. 8-26; y Paulette Patout, “La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936”, en *1899/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias*. París, UNESCO, 1999, pp. 210-221.

<sup>10</sup> Bayón fue uno de los discípulos de Romero Brest que colaboraron con *Ver y Estimar* desde su creación en 1948. Véase Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (dir.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

imponderable del espíritu” y, a la vez, “material”. En 1963, Berni instaló un estudio en la capital francesa donde pasó buena parte de los años que siguieron. De este modo reactualizó el vínculo con París que sostenía desde su primer viaje de formación a mediados de los años ’20<sup>11</sup>.

Otros intelectuales y artistas latinoamericanos que vivían en el exterior reflexionaron sobre su condición de migrantes o tematizaron la distancia y la extranjería en sus obras. Tal es el caso de Juan José Saer, emigrado a Francia en 1968, Luis Felipe Noé, instalado en Nueva York durante varios años, o del uruguayo Luis Camnitzer, quien trabajaba en los Estados Unidos desde 1964. Copi (nacido Raúl Damonte Botana), esquivo a la hora de presentarse como latinoamericano, intentó definiciones de lo que era un “argentino de París”. Algunos, como Julio Le Parc y Julio Cortázar, hicieron de la condición de extranjero una suerte de militancia latinoamericanista. [II. 3, 4, 5 y 6] El problema del intelectual fuera del continente durante los años en que el mundo cultural y político de América Latina adquiría una visibilidad internacional inédita, constituye una de las cuestiones centrales del este primer capítulo. ¿Qué particularidades tuvieron los viajes artísticos de los latinoamericanos y la extranjería de los “argentinos de París” de los años ’60? ¿Cuáles fueron las imágenes cruzadas entre Europa y América Latina en este período? ¿De qué modo incidieron estas representaciones en la producción, la recepción de las obras y en la propia imagen de los artistas argentinos en París?

La iniciativa de probar suerte en París por parte de Le Parc, Berni, Nicolás García Urriburu, Lea Lublin, Antonio Seguí, Martha Boto o Copi [II. 7, 8, 9 y 10], por nombrar sólo algunos, tuvo ciertos puntos en común con el viaje intelectual instaurado en el ámbito de las artes plásticas por jóvenes pintores y escultores durante la *belle époque*. Sin embargo, la estadía en Europa durante los años ’60 tuvo motivos y matices diferentes. No se trataba de aprendices que viajaban a la meca indiscutida de las artes para estudiar y trascendían a su regreso. Sino de intelectuales y artistas que habitaron como extranjeros (y no exiliados políticos) la ciudad cosmopolita por antonomasia en momentos en que buena parte de los actores culturales de la ciudad-luz intentaban demostrar que aun era la capital de Occidente. Sin embargo, sería injusto considerar a quienes eligieron París como artistas desinformados. Enterados de que Nueva York ya se había robado la idea de arte moderno (parafraseo aquí a Serge Guilbaut<sup>12</sup>), estos artistas fueron atraídos, sin duda, por lo que París implicaba en términos de tradición cultural y mercado artístico, pero esta ciudad también les fue

---

<sup>111</sup> Véase el capítulo 5 de esta tesis.

<sup>12</sup> Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1983). Madrid, Mondadori, 1990.



significativa en términos políticos. Este aspecto estuvo mediado por cuestiones estéticas ligadas a la modernidad y la autonomía artística en tanto opuestas a unas estridencias norteamericanas, pero en algunos casos se acercó al entusiasmo tercermundista y anti-imperialista de la izquierda francesa.

Raymond Williams sostiene que la conformación de metrópolis como ámbitos diferenciados de las ciudades o las naciones formó parte del proceso de configuración de la modernidad<sup>13</sup>. A su vez, como señala Gabriela Nouzeilles, “la experiencia de la distancia y el extrañamiento ha sido uno de los nódulos centrales de la modernidad. La subjetividad moderna se definió a sí misma principalmente a través de la figura del viajero y las articulaciones de sentido derivadas del contraste entre lo mismo y lo diferente”<sup>14</sup>. Beatriz Colombi, por su parte, se ocupó del estudio de los relatos de viaje de ciertos intelectuales latinoamericanos en la época de máximo prestigio y divulgación del viaje, con el interés de establecer una relación entre el desplazamiento y la configuración de un imaginario moderno en el fin de siglo XIX hispanoamericano<sup>15</sup>. ¿Cómo pensar los viajes que los intelectuales emprendieron durante los años '60, en momentos de la crisis de esa modernidad?

Podría aventurarse que si la conformación de metrópolis culturales europeas estuvo íntimamente ligada al auge del colonialismo del siglo XIX, durante los años '60 tanto la emergencia del internacionalismo cultural como la del llamado Tercer Mundo hicieron imaginable (e incluso palpable) una suerte de conquista simbólica de las capitales culturales por parte de artistas, escritores e intelectuales latinoamericanos. Frente a la antinomia centro-periferia que se cristalizaba con el discurso de la dependencia por esos años<sup>16</sup>, nos proponemos –siguiendo a Raúl Antelo y a Andrea Giunta– trabajar por fuera de esa dualidad

---

<sup>13</sup> Raymond Williams, *La política del modernismo* (1989). Buenos Aires, Manantial, 1997.

<sup>14</sup> Gabriela Nouzeilles, “El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad”, en Gabriela Nouzeilles (comp.), *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 163.

<sup>15</sup> Beatriz Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 17.

<sup>16</sup> Los desarrollos teóricos y debates sobre la economía latinoamericana de André Gunder Frank, Theotonio Dos Santos, Ruy Mauro Marini, Vania Bambirra, Fernando Enrique Cardoso o Enzo Faletto tuvieron su mayor auge y difusión durante una década a partir de mediados de los años '60. En estos años se incrementa el convencimiento de que el desfasaje con los países desarrollados no se nivelaría con las políticas de la Alianza para el progreso. La modernización ya no resultaba verosímil, no era cuestión de adelantos técnicos sino de políticas de resistencia al imperialismo y de ruptura con la burguesía nacional. Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (1991). Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993. Jorge Panesi subraya la preeminencia de este concepto-consigna en las discusiones críticas a fines de la década del '60 y hasta 1974. Jorge Panesi, “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Filología*, a. XX, 1985, pp. 171-195.

que no contempla el espectro desplegado por las “individualidades migrantes”<sup>17</sup>. En este sentido, las hipótesis de trabajo de James Clifford nos resultan pertinentes:

Las prácticas de desplazamiento podrían aparecer como *constitutivas* de significados culturales, en lugar de ser su simple extensión o transferencia. Los efectos culturales del expansionismo europeo, por ejemplo, ya no podrían celebrarse o deplorarse como una simple exportación (de civilización, industria, ciencia o capital). Pues la región llamada ‘Europa’ ha sido constantemente reformulada por influencias provenientes más allá de sus fronteras.<sup>18</sup>

La migración de intelectuales y producciones culturales entre París y Buenos Aires contribuyó a que se modularan representaciones del arte y la cultura francesa, argentina y latinoamericana en un período marcado por la hegemonía norteamericana y la emergencia del Tercer Mundo. Por medio de exposiciones de arte y reflexiones acerca de la propia emigración, se ensayaron mapas que abarcaron buena parte del arco de la ‘idea de Europa’ (y de la idea de Latinoamérica) que José Luis Romero problematizaba en los años ’60. Geografías que, por un lado, tenían a Nueva York como una presencia insoslayable y, a su vez, incorporaban a América Latina con una nueva visibilidad internacional tanto política como cultural.

Si pensamos en términos de migraciones, la idea del viaje toma un nuevo espesor y una connotación activa vinculada al trabajo desarrollado, a la injerencia del migrante en el nuevo lugar y a la red vincular desarrollada. En este sentido, es importante tener en cuenta que estas migraciones culturales estuvieron atravesadas por las tensiones ligadas a la extranjería de la lengua y la pertenencia de la imagen en tanto accesible a personas de hablas diversas. Sobre esta cuestión nos concentraremos en el último apartado de este capítulo.

## 1. ‘Argentinos de París’ o intelectuales latinoamericanos en el extranjero.

The Argentine artist knows great deal. He knows how to make a living. He has a great knack for finding the right place to settle in an unknown city and for making the most of his situation. Yet, for all this, the Argentine seldom takes root in foreign soil; for all complaints about the problems besetting his country, his deep feeling of nostalgia eventually forces him to return home.

Carta de Samuel Paz a Thomas Messer, 3/5/1965<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Intervención de Raúl Antelo en la mesa “Globalización y Cultura: ¿Existe un lugar latinoamericano?”, Simposio *Desafíos que plantea la globalización en las artes visuales*, Universidad Nacional de Tres de febrero, Buenos Aires 26 al 29 de agosto de 2008. Andrea Giunta, “Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales”, en Néstor García Canclini (comp.), *Extranjeros en la Tecnología y en la cultura*. Buenos Aires, Fundación Telefónica – Ariel, 2009, pp. 39-50.

<sup>18</sup> James Clifford, *Itinerarios transculturales* (1997). Barcelona, Gedisa, 1999, p. 13.

<sup>19</sup> Carta de Samuel Paz a Thomas Messer 3/5/1965, reproducida en *The emergent decade*. New York, Guggenheim Museum, 1966, s/p.

Durante la década que nos ocupa, la emigración de artistas e intelectuales desde la Argentina aparecía para artistas, críticos y gestores culturales a la vez como un problema y una suerte de comprobación de la calidad del arte nacional. El número de pintores, escultores, escritores, músicos y diseñadores radicados fuera del país no cesaba de aumentar. Se trataba de un fenómeno que también notaban los extranjeros. En 1961 la revista suiza *Art International* daba cuenta de que los artistas argentinos en París eran suficientes como para que pronto cristalizara una “Escuela argentina de París”. Quien transcribió estos datos a la revista local *Del Arte* aclaraba que algunos adquirirían renombre y que otros intentaban adaptarse a la “dura vida de un medio ajeno y altamente competitivo”<sup>20</sup>.

Tres años más tarde, luego de un viaje de dos meses por Latinoamérica para montar la exposición *The emergent decade*, Thomas Messer –director del Guggenheim Museum– le preguntaba a Samuel Paz por qué había tantos artistas argentinos en Nueva York, Roma o París<sup>21</sup>. Paz, subdirector del Centro de Artes Visuales del ITDT<sup>22</sup>, confirmaba la impresión de Messer acerca de la existencia de una suerte de diáspora argentina e intentaba explicar el fenómeno. Por diversas razones, cuando los artistas alcanzaban un cierto punto en sus carreras sentían la necesidad de experimentar fuera de Buenos Aires. En primer lugar, una permanente crisis de la Argentina hacía que muchos, artistas o no, buscaran mejores condiciones laborales en el extranjero. También había que tener en cuenta –continuaba Paz– que la pintura cubista de Picasso o la de Mondrian no habían sido vistas en Buenos Aires sino en reproducciones. Finalmente –agregaba– eran pocos los críticos que visitaban Buenos Aires y los argentinos deseaban medirse con otros artistas de reconocimiento internacional. Se trataba del reverso del patrón seguido por las generaciones precedentes, que luego de sus estudios en Europa habían sido consagrados como maestros a su regreso. Paz hacía un recuento: en París estaba la gente del GRAV y miembros de la *École de Paris* como Alicia Peñalba, Sergio de Castro y otros residentes en Francia de largo tiempo. Había algunos artistas argentinos en Roma como Mario Pucciarelli. Ulm había atraído a Tomás Maldonado. Nueva York también había recibido algunos artistas argentinos en los años anteriores; entre

---

<sup>20</sup> Jorge Pérez Román, “La escuela argentina de París”, *Del arte*. n. 2, agosto 1961, p. 9.

<sup>21</sup> Carta de Thomas Messer a Samuel Paz 7/9/1964, reproducida en *The emergent decade. op. cit.*, s/p.

<sup>22</sup> Samuel Paz acompañó a Romero Brest desde la temprana posguerra. Formó parte del comité de redacción de la revista *Ver y Estimar* entre 1952 y 1955, integró el equipo del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1955 y 1962, cuando asumió como Director Adjunto del Centro de Artes Visuales del IDTD hasta 1969. A continuación, durante la gestión de Samuel Oliver al frente del MNBA, Paz se desempeñó como curador en esa institución entre 1972 y 1980. Victoria Noorthoorn, “Despedida a Samuel Paz”, *Arte al día* n. 144, mayo de 2007. [www.arteldiaonline.com.ar](http://www.arteldiaonline.com.ar).

ellos Sara Grilo, Kasuya Sakai, Jose Antonio Fernandez Muro y Luis Felipe Noe. La gran manzana era –según Paz– “la meca para los jóvenes que quieren viajar”<sup>23</sup>.

Jorge Romero Brest justificaba este éxodo en función de la visibilidad internacional que podía proveer. En un artículo de 1966, este propulsor de la internacionalización del arte argentino veía la diáspora con cierta ambigüedad. Por un lado hacía notar que los pintores de la Nueva Figuración vivían en el extranjero al igual que muchos otros, “como si los creadores de esa generación no pudieran recalar en el país”<sup>24</sup>. Paralelamente, destacaba que una camada más joven parecía decidida a quedarse, “superando el complejo de inferioridad”. Desde su óptica –tal como lo ha demostrado Andrea Giunta<sup>25</sup>– Buenos Aires prometía constituirse como un centro internacional de vanguardia. Había un público local cada vez más numeroso para las producciones de avanzada y el mercado de arte se consolidaba de modo que no parecía imprescindible que los artistas se trasladaran al extranjero. De cualquier manera, el crítico dejaba abierta la posibilidad de que también esos artistas más jóvenes migraran. “La pose es necesario que las obras argentinas sean conocidas en el extranjero y para ello nada mejor que la estadía de los autores allí”<sup>26</sup>. En efecto, algunos integrantes de esa nueva generación emprendieron viaje ese mismo año. Pablo Mesejean y Delia Cancela partieron a París gracias al premio Braque de 1966<sup>27</sup> y Marta Minujin ganó una beca Guggenheim que le permitió radicarse en Nueva York.

El éxodo de los artistas argentinos a París y Nueva York en los años sesenta fue una consecuencia visual como consecuencia, entre otras cosas, de la falta de presupuesto oficial para adquirir obras y engrosar el acervo del museo: “Argentina, por este motivo, exporta más pintores que futbolistas. Hay más de veinte pintores de línea que en este momento viven en el

<sup>23</sup> Dentro del panorama del arte argentino, el catálogo de la exposición incluía un apartado titulado “Expatriates: New York” con una serie de artistas latinoamericanos radicados en esa ciudad: Kasuya Sakai, Marcelo Bonevardi, Sarah Grilo, Fernández Muro y Noé, entre los argentinos; de Chile, Nemesio Antúnez, Enrique Castro-Cid y Guillermo Nuñez; María Pacheco de Bolivia, Armando Morales de Nicaragua y Fernando Botero de Colombia, entre otros.

<sup>24</sup> Jorge Romero Brest (1966) citado en Luis F. Noé, “Responsabilidad del artista que se va de América Latina y del que se queda” (1966), *Noescritos sobre lo que se llama arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 253-254.

<sup>25</sup> Andrea Giunta *Vanguardia internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>26</sup> Jorge Romero Brest, *art. cit.*

<sup>27</sup> Instalados en París, Cancela y Mesejean participaron en el ITDT de las *Experiencias visuales 67* y *Experiencias 68*. En 1969 viajaron a Nueva York, donde trabajaron por un año para luego trasladarse a Londres hasta 1975.

En 1971 viajaron a Nueva York para trabajar en el estudio de moda de la marca de ropa *Pablo & Delia*, cuyos diseños fueron publicados en revistas de moda líderes como *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Queen*, *Nova* y *Sunday Times*. En 1975 trasladaron *Pablo & Delia* a París, donde colaboraron con Yves Saint Laurent, Kenzo y el Grupo Createurs. Mariana Marchesi, “Cancela/Mesejean”, en Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*. Buenos Aires, 2006, pp. 368-369.

extranjero”<sup>28</sup>. Desde la óptica de Oliver, el medio artístico porteño no era lo suficientemente vasto para dar cabida a la cantidad creciente de artistas. La cuestión del mercado y la marginalidad del campo artístico porteño en el mapa cultural internacional fue un motivo central para la partida de artistas e intelectuales pero, como indicaba Paz, no fue el único.

La Argentina era –en palabras de Marina Franco– una sociedad expulsora desde mediados del siglo XX, cuando la tradición inmigratoria tendió a invertirse para dar lugar a una emigración permanente de personas en búsqueda de mejores opciones económicas y profesionales. Este fenómeno, que en los años ‘60 se conoció como “fuga de cerebros”, fue amplio y abarcó salidas en las que convivieron motivos políticos, económicos y profesionales. La imposición de proyectos político-culturales durante el peronismo y la política represiva de Onganía a partir de junio de 1966 contribuyeron a propulsar una cantidad significativa de partidas de científicos e intelectuales. A su vez, la crisis de los primeros años ‘70 produjo migraciones económicas que se combinaron con el exilio más estrictamente político de los años siguientes<sup>29</sup>.

De cualquier modo, el viaje artístico a Europa tenía una tradición cimentada desde fines del siglo XIX con figuras como Ernesto de la Cárcova, Pío Collivadino, Fernando Fader, Martín Malharro, Lola Mora, Eduardo Schiaffino o Eduardo Sívori, entre otros. Como señala Laura Malosetti Costa, no sólo viajaron los artistas sino también sus obras, enviadas tanto a exposiciones internacionales como a Buenos Aires para demostrar los progresos del aprendizaje. Durante la *belle époque*, los relatos que aquellos jóvenes artistas hicieron de lo visto del otro lado del océano pusieron palabras donde las imágenes faltaban. Describieron obras y salones de arte europeos que conformaron, en algunos casos, repertorios alternativos a los de las adquisiciones de los nuevos ricos porteños<sup>30</sup>.

Tal como indica Diana Wochsler, durante las primeras décadas del siglo XX en las metrópolis culturales latinoamericanas “el arte moderno ofrece un derrotero singular signado por migraciones, tránsitos fluidos e intercambios de gentes, imágenes, obras, muestras, libros, catálogos, revistas, etc”<sup>31</sup>. Después de la Primera Guerra Mundial, se produjo un

---

<sup>28</sup> “Las penurias del Museo Nacional de Bellas Artes. Un tesoro sin recursos”, *Así*, 5/1/1973. Archivos Museo Nacional de Bellas Artes, en adelante AMNBA.

<sup>29</sup> Entre 1960 y 1970 se calcula que se fueron del país 128.217 personas y entre 1970 y 1980, 236.138. Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. Véase también Alfredo E. Lattes y Enrique Oteiza (coord.), *Dinámica migratoria argentina (1955-1984). Democratización y retorno de expatriados*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.

<sup>30</sup> Laura Malosetti Costa, “Artistas viajeros en la Belle Époque”, en *Cuadros de viaje, artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 13-49.

<sup>31</sup> Diana Wechsler, “Piezas para otra historia del arte moderno”, en *Concinnitas* a. 9 vol. 1 n. 12, Universidade Federal do Rio de Janeiro, julho 2008.

quiebre en el sentido del viaje a Europa, que ha sido señalado por Patricia Artundo. Ante los desastres de la Gran Guerra, Europa aparecía como portadora de valores caducos y el Nuevo Mundo, en plena modernización, se veía en cambio lleno de promesas. Esta percepción era compartida no sólo por quienes fueron a Europa durante los años '10 y '20, como Emilio Pettorutti, Xul Solar, Pablo Curatella Manes, Raquel Forner o el mismo Berni, sino también por intelectuales europeos que vinieron a América: el futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti, el poeta surrealista francés Blaise Cendrars o el filósofo español José Ortega y Gasset, por ejemplo<sup>32</sup>.

La Segunda Guerra Mundial interrumpió los viajes hacia el Viejo Mundo. En algunos casos, se invirtió el sentido: algunos intelectuales europeos como el francés Roger Caillois y el polaco Witold Gombrowicz que vinieron, convocado a dictar conferencias uno y huyendo de la guerra el otro, pasaron varios años en Buenos Aires<sup>33</sup>. Con el fin del conflicto armado, los viajes intelectuales a Europa se reanudaron y París constituyó uno de los destinos más elegidos. Miguel Ocampo se trasladó allí junto con Alicia Peñalba hacia 1948 para perfeccionarse [II. 11]. Damián Bayón lo hizo en compañía de Marta Traba en 1949, con el fin de profundizar sus estudios de historia del arte. Lea Lublin pasó cinco años en París entre 1951 y 1956, Alberto Greco estuvo entre 1954 y 1956 con una beca del gobierno francés, Emilio Pettorutti se radicó en la ciudad-luz en 1953 [II. 12] y, entre fines de la década de los '50 y mediados de la siguiente, una tanda más nutrida de artistas apostaron a probar suerte en la capital francesa. En orden de llegada: Luis Tomasello, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Martha Boto, Gregorio Vardánega, Eduardo Jonquieres, Francisco Sobrino, Hugo Demarco, Armando Durante, Antonio Berni, Antonio Seguí, Rómulo Macció, Lea Lublin nuevamente, Nicolás García Urriburu, Juan Stoppani, Delia Cancela y Pablo

---

<sup>32</sup>Patricia Artundo, "El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino", en *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911- 1924. La experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 13-23. La Asociación Amigos del Arte, activa entre 1924 y 1942, convocó conferencistas extranjeros sobre diversos temas, algunos residentes en Buenos Aires, como Federico García Lorca, y otros que visitaban la ciudad por diversos motivos como Ramón Gómez de la Serna, Marinetti o Le Corbusier. Sobre las conferencias en esta asociación, véase Gonzalo Aguilar, "Conferencias en Amigos del Arte: un teatro intelectual en Buenos Aires", en Patricia Artundo (coord.), *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, Malba, 2008, pp. 47-57.

<sup>33</sup> Invitado a dar conferencias por la revista *Sur*, Caillois llegó a Buenos Aires en julio de 1939 y su estadía se prolongó hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Gombrowicz llegó en agosto de ese año y se quedó en la Argentina hasta 1963. Sobre la estadía porteña de ambos, véase Gonzalo Aguilar y Mariano Siskind, "Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942)", en María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 6. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 367-391. Sobre los efectos estéticos de la extranjería en Gombrowicz véase Juan José Saer, "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina", en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 18-31.

Mesejean, entre otros cuyos itinerarios siguieron luego en otras ciudades<sup>34</sup>. [II. 13, 14, 15, 16 y 17]

Durante los años '60, tanto los discursos desarrollistas como la politización en torno a la revolución cubana contribuyeron a que América Latina fuera percibida como cargada de potencialidades. Pero a diferencia del período de entreguerras, en el panorama internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos eran una presencia insoslayable tanto en el plano económico como en el cultural<sup>35</sup>. Por otra parte, los migrantes culturales que vivieron en París durante los años '60, lo hicieron en el contexto de un flujo internacional de bienes culturales muy diferente de aquel de fines del siglo XIX o comienzos del XX. Por un lado, la circulación de imágenes y exhibiciones de arte se multiplicaba y el consumo cultural crecía de modo inédito en ambos márgenes del océano<sup>36</sup>; por otro lado – como lo hacía notar Berni en la entrevista citada al comienzo de este capítulo– las distancias que separaban Viejo y Nuevo mundo ya no se medían en largos meses de barco; se contraían a cuestión de horas gracias a los vuelos comerciales transoceánicos o, incluso, de segundos por medio de las nuevas tecnologías de comunicación. En este sentido, el viaje a Europa había perdido el halo de epopeya de antaño y, si bien planteaba desafíos diversos a los migrantes y modificaba considerablemente el panorama cultural de una metrópolis como París, la presencia de los argentinos en la ciudad-luz no confrontaba a los franceses con una otredad radical<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Entre los más inquietos se encuentra Alberto Greco, quien luego de su primera estadía parisina entre 1954 y 1956, pasó un año en Brasil, otros dos años en Buenos Aires, y partió nuevamente a París a fines de 1961. En 1963 se trasladó a España, donde murió dos años más tarde. "Biografía"; en Greco. Buenos Aires, MNBA, 1992, pp. 261-264.

<sup>35</sup> Sobre la emergencia de Nueva York como polo artístico véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno op. cit.*

<sup>36</sup> Sobre el crecimiento económico y de los sectores medios franceses, véase Serge Berstein, *La France de l'expansion. La République gaullienne (1958-1969)*. Paris, Seuil, 1989. En cuanto al auge de los medios masivos de comunicación, algunas cifras interesantes citadas por Herman Lebovics: en 1959 sólo el 9,3% de los hogares franceses tenía TV y en 1968 la cifra ascendía al 61,9%. Herman Lebovics, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires, Eudeba, 2000. Sobre el impacto cultural de la modernización francesa, véase Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*. MIT Press, 1995. Sobre el mercado de arte en Francia, Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967. Para el caso argentino, véanse Luis Alberto Romero, *Historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, FCE, 1994; Carlos Altamirano, "Desarrollo y desarrollistas", *Prismas* n. 2, 1998, pp. 75-94; Ricardo Aroskind, "El país del desarrollo posible", en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 65-116; y Gonzalo Aguilar, "Televisión y vida privada", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 255-283.

<sup>37</sup> Renato Ortiz analiza los sentidos del viaje en momentos de la globalización. Buena parte de los cambios que señala se iniciaron a comienzos del siglo XX y se intensificaron en los años '60 con el desarrollo de las industrias culturales. Renato Ortiz, "El viaje, lo popular y lo otro", *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1996, p. 39-40.

Hacia 1963 algunos de los más jóvenes regresaron o prefirieron probar suerte en Nueva York. Según Andrea Giunta, la exposición *Magnet: New York*, realizada en 1964 en la sede neoyorkina de la galería Bonino, probaba que los artistas latinoamericanos habían comprendido que el nuevo centro de arte moderno estaba en esa ciudad. “Si a comienzos de 1962 había tantos artistas argentinos en París que Germaine Derbecq podía realizar la exposición *30 Argentins de la nouvelle génération* [...] –afirma Giunta–, ahora podía decirse algo semejante en Nueva York”<sup>38</sup>. Sin embargo, la presencia de artistas argentinos y latinoamericanos en París no mermó de modo significativo. En 1962, parte de esta comunidad creó la *Association Latino-Américaine de Paris* cuya primera exhibición, *Exposition d’Art Latino-Américain à Paris*, reunió obras de 138 artistas residentes en esa ciudad<sup>39</sup>. Tres años más tarde otra exposición organizada por esta asociación, *Artistes latino-américains de Paris*, fue tan populosa como la primera<sup>40</sup>. En el caso de los argentinos, las proporciones fueron similares: en 1962 Germaine Derbecq había reunido 30 artistas residentes en París en la exposición mencionada<sup>41</sup> y en 1967 Bayón afirmaba que éstos sumaban unos cuarenta<sup>42</sup>.

Esto no significa que todos los artistas argentinos se sintieran tan a sus anchas en París como pretendía Bayón. En 1967 Stoppani, Mesejean y Cancela mandaban noticias desde la capital francesa, donde habían llegado gracias al premio Braque de los dos años anteriores. Decían que se aburrían un poco y que preferían Londres, donde sus vestimentas y creaciones de moda no escandalizaban tanto<sup>43</sup>. El compositor Juan Carlos Paz era más radical. Hacia fines de los años ’60 afirmaba: “La literatura, el teatro, la pintura y la escultura, la crítica de arte, el periodismo de Francia, o desaparecen o son suplantados por los extranjeros, especialmente los norteamericanos [...] ¡Estás vieja, Europa! y América ya crea sus propios

---

<sup>38</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 319.

<sup>39</sup> Entre ellos Marta Minujín, Hervé Télémaque, León Ferrari, Jorge de La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cisero Dias, Eduardo Jonquières, Wifredo Lam, Roberto Matta, Frans Krajceberg, Alberto Greco, Artur Piza, Sergio Camargo, Luis Tomasello, Francisco Sobrino, Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Martha Boto, Gregorio Vardánega. *Exposition d’Art Latino-Américain à Paris*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2 août – 4 octobre 1962.

<sup>40</sup> El catálogo incluye 127 artistas. *Artistes latino-américains de Paris*. Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, juin 1965. Un artículo de la prensa afirma que fueron 132 artistas. L. Molinari Flores, “Carta de París. Exposición de latinoamericanos”, *Caballote* n. 27 agosto 1965, p. 2.

<sup>41</sup> Realizada entre el 9 de febrero y el 1° de marzo de 1962 en la galería Creuze. Nos ocuparemos de esta exhibición en el capítulo 2.

<sup>42</sup> Damián Bayón, “Del Plata al Sena”, *Americas*, Unión Panamericana, septiembre de 1967.

<sup>43</sup> “Pop”, *Primera Plana* a. 5 n. 218, 6/3/1967, p. 72. Stoppani exhibió en el Premio Braque de 1965 y consiguió el segundo premio con una escultura cerámica. Desde París, participó de en el ITDT de las *Experiencias visuales 67* y *Experiencias 68*. En 1968 se integró al grupo de teatro TSE de París, activo durante toda la década del ’70. Entre 1974 y 1989, realizó vestuarios para Lavelli, Savary, Legavre, Roland Petit, y Jean-Louis Barrault. Mariana Marchesí, “Juan Stoppani”, en Edgardo Giménez (ed.), op. cit., p. 389.



valores”<sup>44</sup>. De todos modos, durante los años ‘60 hubo una comunidad argentina en París, superpuesta con una colectividad latinoamericana más amplia, que se definió a sí misma y fue vista desde Buenos Aires como los “argentinos de París”. Intentaremos entonces echar luz sobre el sentido de elegir París durante los años de la visibilidad neoyorkina más estridente, indagar qué se entendía por un “argentino de París” y, de manera más amplia, analizar las implicaciones tuvo para un intelectual vivir en el exterior durante la década en que América Latina parecía emerger en la escena internacional.

En su artículo sobre los “exiliados voluntarios”, Damián Bayón ponía de manifiesto que uno de los aspectos de la vida en el extranjero tenía que ver con la posibilidad de tomar contacto con otros argentinos y latinoamericanos. La ciudad-luz fue, en este sentido, un lugar donde los inmigrantes culturales reforzaron o recrearon su pertenencia nacional y regional<sup>45</sup>.

A París venimos a conocernos los latinoamericanos de distintos países y los argentinos: provincianos y porteños. Se crean aquí vínculos muy sólidos entre distintos grupos humanos que en el país o ciudad de origen estaban completamente separados los unos de los otros. Además, y por espíritu de clan, puede decirse que el triunfo de cada uno es un poco el triunfo de todos y proporciona un hálito de esperanza en ese mare mágnam peligroso y fascinante. Mengano consiguió casa, Perengano compró auto, Zultano pasó a doctorado, el otro se casó, el otro tuvo un hijo, a uno le tradujeron el libro o le dieron un premio...<sup>46</sup>

De cualquier modo, la identificación latinoamericana tenía ciertas ambigüedades entre los argentinos. Aquélla se combinó, según los casos, con la procedencia de una metrópoli

---

<sup>44</sup> Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias II)*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 176. Paz comenzó a escribir sus memorias alrededor de 1967 y falleció en 1972.

<sup>45</sup> París como lugar de encuentro y catalizador de una identificación latinoamericana tenía una cierta tradición iniciada a comienzos del siglo XX, cuando se conformaron agrupaciones de intelectuales y dirigentes novomundanos. En 1912 se creó el Comité *France-Amérique*, un organismo semioficial de diplomáticos e industriales que editó una revista y publicaciones, organizó bailes, conferencias y cenas, a las que asistían Porfirio Díaz, Enrique Larreta, Rubén Darío, Enrique Gómez Carillo y luego Leopoldo Lugones. Hacia 1913, en los salones más distinguidos de París se bailaba tango. Luego de la Gran guerra, pasaron varios años hasta que la comunidad latinoamericana de París se reconstruyó. Entre 1920 y 1924, Francia resultaba barata para el resto del mundo, lo que contribuyó a que se poblara de artistas extranjeros. Alrededor de mil familias argentinas se instalaron en París en esos años. El comité *France-Amérique* multiplicó sus actividades y uno de los diarios franceses, *Paris-Time*, incluía páginas en español. León Pacheco, César Vallejo, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier trabajaban como corresponsales de publicaciones de ultramar. En 1925 se creó la Asociación *Paris-Amérique Latine*, de espíritu no menos selecto pero sí más moderno que el Comité. Se define un conjunto de traductores de literatura en lengua castellana compuesto por Jean Cassou, Francis de Miomandre, Georges Pillement, Mathilde Pomès o Jules Supervielle, quienes habían vivido o viajado por Latinoamérica. En los cafés de Montparnasse como *La Coupole* o el *Dome* se oía hablar español alrededor de Miguel de Unamuno. Durante esos años también pudieron verse en París exposiciones del uruguayo Pedro Figari, la brasileña Tarsila do Amaral, el mexicano Angel Zárraga y el salvadoreño Toño Salazar. Con la crisis de los '30, la boga de América Latina declinó. Magnates y artistas americanos emprendieron el regreso o acortaron sus estadias parisinas. El Americanismo francés continuó con Cassou, Jacques Soustelle, Marcel Bataillon, Robert Ricard, Louis Baudin y la *Société des Américanistes Français*, encabezada por Paul Rivet. Paulette Patout, “La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936”, *art. cit.*

<sup>46</sup> Damián Bayón, “Nosotros los exiliados voluntarios”, *art. cit.*, p. 88.

sudamericana como la modernizada Buenos Aires de los años '60, con la propia ascendencia italiana, española o francesa, y con los vínculos establecidos con la cultura europea. La broma que Bayón hacía cuando sostenía que si París no hubiera existido, debería haberse creado para los argentinos, resulta ilustrativa en este sentido. En su ensayo *El río sin orillas*, Juan José Saer (también radicado en Francia) señala un paralelo sugestivo entre argentinos y parisinos que contribuye a echar luz sobre las tensiones que supuso compatibilizar ciertos rasgos nacionales con una identificación latinoamericana en París.

El viejo chiste de proponer un buen negocio consistente en comprar un hombre engreído por lo que vale y venderlo por lo que él cree que vale que en Europa pretende describir a los franceses, se aplica en América Latina a los argentinos. Una interpretación sociológica me parece válida para explicar esta caricatura: antes que los otros países de América latina, la Argentina conoció un período de prosperidad que trajo aparejada una fuerte concentración urbana, y por ende un *modernismo* indudable (a principios de siglo) lo que creó una especie de antagonismo ciudad-campo con otras regiones menos desarrolladas del continente. Ya sabemos que los pequeños burgueses de las grandes ciudades se sienten superiores al hombre de campo y que, por razones igualmente inexplicables, no pocas veces el hombre de campo cree en esa superioridad.<sup>47</sup>

El mismo chiste se puede aplicar, a su vez, dentro de la Argentina, entre porteños y provincianos. Tal es así que Seguí afirma, también un poco en broma y un poco en serio, “Yo prefiero ser latinoamericano en París que cordobés en Buenos Aires”<sup>48</sup>.

*L'Internationale Argentine* de Copi ofrece una imagen (disparatada) de la presencia argentina fuera del país. De publicación póstuma, la novela fue escrita fuera del período que nos ocupa pero resulta pertinente desde el punto de vista temático. No la analizamos en términos formales, sino que la retomamos para puntualizar sobre la cuestión de los “argentinos de París”. La organización ficticia que da nombre al libro se propone “coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en el extranjero”. En la ficción, luego de ser convocado para recibir una beca del creador de la

---

<sup>47</sup> Juan José Saer, *El río sin orillas* (1991). Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 167.

<sup>48</sup> A comienzos de la década del '60 Seguí se instaló en Buenos Aires pero no le resultó una experiencia positiva. “Tengo un recuerdo pésimo de ese período. Acababa de llegar de México con un poco de prestigio, pero ni yo me adapté al medio ni el medio comprendió lo que yo hacía. Comencé a sentirme tan mal y tan solo que me refugié en el trago. [...] Me internaron en un sanatorio. Allí permanecí 20 días haciendo una cura. Y, luego, me embarcaron con mi primera mujer, Graciela Martínez, en un buque con destino a Francia”. Entrevista a Antonio Seguí, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*. Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 165. En una entrevista de 1970, decía de Buenos Aires: “Siempre ha sido una ciudad snob, y no ha cambiado. La mayoría cree que está de vuelta de todas las cosas: los pintores piensan haber superado lo que se hace en Nueva York, y todos están convencidos de que son unos revolucionarios bárbaros. Pero existe, por supuesto, una gran diferencia entre la capital y el resto del país. “La tercera partida”, *Análisis* n. 462, 20/1/1970, pp. 49-50.

Internacional Argentina, Nicanor Sigampa, el personaje de Copi comparte una mesa de bar con un grupo de personas entre las que se encuentran, además de sus padres embebidos en ácido lisérgico y una bailarina de vanguardia llamada Mafalda Malvinas, un cónsul y una periodista francesa.

Una periodista francesa, especializada en reportajes sobre las falsas glorias de la literatura hispanoamericana, se colgaba del brazo de un cónsul, un escritor, naturalmente, que soñaba con ser editado en París. [...] En tono confidencial, me dijo:

- Estoy escribiendo un artículo sobre los argentinos de París.

Solía consagrarme dos o tres al año, casi todos idénticos, que hacía aparecer en diversas revistas. Los argentinos de París no eran muy numerosos y generalmente se les dedicaban artículos colectivos, como si pertenecieran a un mismo movimiento artístico. En el fondo, no es raro que haya tipos como Nicanor Sigampa, que inventen una Internacional Argentina, ya que la prensa francesa es la primera que cree en ello. Ciertamente que los argentinos que desembarcan en París se asocian de buena gana entre sí para crear compañías de teatro o escuelas de pintura, pero en cuanto tienen la ocasión echan a volar por cuenta propia y hacen lo posible por desmarcarse. Todos están al corriente de los hechos y gestas de los demás miembros de la colonia, y se acusan entre sí de robarse las ideas.<sup>49</sup>

Esta imagen caricaturizada de los “argentinos de París”, es decir distorsionada en algunos aspectos pero no falta de verosimilitud, remeda tanto la comunidad nacional de artistas instalados en Francia como de quienes se ocupaban de ellos en la prensa francesa. A lo largo de esta novela aparecen personajes como Héctor Bianciotti, una hija natural de Borges llamada Raula, o una artista instalada en Nueva York que desde 1965 intentaba imponer el happening como “arte absoluto” junto con otros “artistas plásticos de vanguardia cuya fama era generalmente tan efímera como los propios happenings”<sup>50</sup>. Saturado de la locura de sus connacionales, el Copi de la ficción escapa a Buenos Aires: “¡En París hay demasiados argentinos!”<sup>51</sup>. Fuera de la novela, Copi definió este gentilicio mestizo del siguiente modo:

Mi padre era lo que se llama un argentino de París, es decir, una persona absolutamente asimilada: hablaba francés corrientemente y era artista plástico. Y yo he sido siempre un argentino de París. Es decir que hablo como los franceses, me visto como ellos y tengo probablemente los mismos puntos de vista respecto de las autopistas o al precio del pescado.

---

<sup>49</sup> Copi, *La Internacional argentina*. (1988). Barcelona, Anagrama, 1989, pp. 20-21.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>51</sup> La imagen de que los latinoamericanos habían tomado París aparece también en la prensa francesa hacia fines de los '60. Tal es el caso de la siguiente nota, sobre la cual volveremos en el capítulo 4: Christiane Duparc, “Les sud-américains ont pris Paris”, *Le Nouvel Adam* n. 19 février 1968, pp. 46-51.

Pero de todas maneras, no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones.<sup>52</sup>

Como indica Adrián Gorelik, el carácter europeo de Buenos Aires llegó a asumir la estatura de un mito y constituyó el punto de apoyo de la convicción acerca de la excepcionalidad de esta ciudad en el contexto latinoamericano. La representación de Buenos Aires como la ciudad más europea del continente, que se formuló entre el Centenario y la década del '30 y cristalizó como sentido común hacia los años '50, fue razón tanto para exaltarla como para repudiarla<sup>53</sup>. El arco que barrió la imagen del “argentino de París” estuvo contenido entre esos dos polos: podía ser casi una tautología como ‘europeo de Europa’ o equivaler a ‘Latinoamericano en París’, un argentino que con la perspectiva distanciada descubría su pertenencia regional. Para Bayón y para Copi, un argentino se adaptaba con naturalidad a esa ciudad que parecía hecha a su medida. Como veremos, la apuesta de Bayón tuvo un perfil modernista mientras Copi practicó lo que Daniel Link llama una estética y una ética *trans*.

Uno de los artistas argentinos que reflexionó sobre la responsabilidad de vivir en el extranjero y sobre la importancia de lo nacional en el arte nuevo fue Luis F. Noé (1933). Después de haber vivido en París entre 1961 y 1962, por medio del Premio Nacional Di Tella realizó una primera estadía en Nueva York durante 1964, y en 1965 se trasladó a esa ciudad por segunda vez gracias a una beca Guggenheim. Durante esta segunda estadía neoyorkina que se extendió hasta fines de 1968, Noé publicó en la revista *Mirador* de la *Inter-American Foundation for the Arts* un artículo sobre la cuestión de la diáspora cultural latinoamericana: “Responsabilidad del artista que se va de América Latina y del que se queda” (1966)<sup>54</sup>. El pintor retomaba la nota de Romero Brest que mencionamos al comienzo de este apartado (publicada ese mismo año también en *Mirador*) en el que el crítico se preguntaba por que el

---

<sup>52</sup>“Un argentino de París. Entrevista de Raquel Lineberg”, en José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y*

*creación*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1998, p. 112.

<sup>53</sup> Adrián Gorelik, “El mito de Buenos Aires”, en *Segunda Época. Buenos Aires. Historia y cultura urbana*.

*urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 71-94.

El texto de Noé apareció en el número 1, después del cual se interrumpió su publicación. La *Inter-American Foundation for the Arts* (IAFA) fue fundada en 1946 por iniciativa de la familia Rockefeller. En 1966 una serie de organizaciones, el IAFA incluido, se reconfiguraron como el *Center for the Inter-American Relations* (CIAR, más recientemente *Americas Society*). La exposición inaugural del CIAR, curada por Stanton Catlin, fue objeto de un boicot por parte de un grupo significativo de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York, entre los cuales estaban Liliana Porter y el uruguayo Luis Camnitzer. Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007, pp. 240-241. Sobre la IAFA y el CIAR véanse también Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política.., op. cit.*, pp. 299-300; y Fabiana Serviddio, “Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real”, *Journal of Social History*, George Mason University Press, Fairfax, upcoming March 2010.

grupo de la Nueva Figuración y toda una camada de artistas vivían en el extranjero. Noé intentó pasar en limpio los motivos y, sobre todo, las consecuencias de migrar. Escrito desde el extranjero, el artículo no se refería al caso argentino en particular sino que ampliaba la perspectiva a la escena cultural latinoamericana.

Irse... quedarse... ¿Adónde debe estar el artista latinoamericano? ¿Qué significado tiene que se quede en su país o que se vaya de él?

Es evidente que en la América Latina de hoy, el artista no es pieza de un mecanismo que funciona. Es una pieza sin mecanismo que, junto con las demás piezas (los resortes de su sociedad), debe tratar de inventar esa máquina fantasmal que es nuestra realidad cultural, hasta ahora en potencia. [...]

La cuestión no reside en *estar* o no en el país de origen sino en no desarraigarse, actuando con independencia cultural, tratando de favorecer nuestro mecanismo creador y las condiciones en que se realiza el arte en nuestro países. Octavio Paz, Roberto Matta y Julio Cortázar son ejemplos de creadores cuya obra está ampliamente vinculada a sus propios términos de referencia pese a que ellos viven en el extranjero. Hasta los muralistas mexicanos necesitaron de la perspectiva europea para tomar conciencia de sí mismos. Por esto también se justifica toda una generación de artistas nuestros, que, si bien estuvo ligada a Europa, ayudó a modernizar nuestro arte. Sin embargo, con este proceso comenzó también la falta de nuestro arte contemporáneo: su dependencia.<sup>55</sup>

Entre aquellos que asumían esa responsabilidad estaba –según Noé– el grupo de la Nueva Figuración. El artista argumentaba que cuatro años antes habían regresado de Europa y confrontado al medio porteño con una “libertad desafiante”. Otros artistas, en cambio, migraban y se desentendían de la escena local y de su responsabilidad de nutrir un campo artístico demasiado poco autónomo de Europa.

En efecto, como señala Andrea Giunta, en el catálogo del Premio Di Tella de 1963 el artista afirmaba que había regresado de París a la Argentina con la intención de elaborar las formas de una vanguardia propia<sup>56</sup>. Este premio, que consistía en una beca de estudio, lo había llevado fuera del país nuevamente en 1964, esta vez a Nueva York. La opción por los Estados Unidos tenía un sentido específico. En una entrevista de 1968, Noé explicaba su elección de este modo: “[...] me preguntaron por qué vivía en Nueva York; yo contesté algo absurdo y pedante: porque estoy en contexto, por lo mismo que Marx estuvo en Londres”<sup>57</sup>. La gran manzana era un lugar clave para comprender el funcionamiento del mundo (neo)capitalista. Pero además, el medio cultural norteamericano aportaba –desde el punto de vista de Noé– un componente nacional que era fundamental capitalizar para dar forma a las

<sup>55</sup> Luis F. Noé, “Responsabilidad del artista que se va de América Latina y del que se queda” (1966), en *Noescritos sobre lo que se llama arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 254-255.

<sup>56</sup> Obtuvo el reconocimiento con la pintura *Introducción a la esperanza* (1963), hoy patrimonio del MNBA.

<sup>57</sup> “Luis Felipe Noé, creador de la bandera”, *Primera Plana* n. 304 22/10/68, p. 93.

escenas culturales latinoamericanas. Sin contar con una tradición milenaria como la europea, la sociedad norteamericana se había ‘autoinventado’ y utilizaba como bandera su *American way of life* que, en el ámbito de las artes visuales, se traducían tanto en la iconografía del Pop como en la retórica industrial del Minimal.

Una inyección de auto-definición al modo norteamericano podía contribuir a reinventar Latinoamérica y dejar atrás el consumo acrítico de una cultura ‘afrancesada’, esto es universal. Crear un arte propio no implicaba, para Noé, ni cuestiones temáticas ni un ancla en el lugar de origen. La alianza entre una óptica nacional y un arte renovador que había propulsado en su libro *Antiestética* (“La única manera de ser de vanguardia es ser nacionalista y la única manera de ser nacionalista es ser de vanguardia”<sup>58</sup>), tenía escala continental y reelaboraba la retórica del discurso de la dependencia en términos estéticamente renovadores. En el texto de 1966 al que hicimos referencia, Noé no daba pistas de por dónde debía encaminarse el arte para dar con ese carácter nacional, o mejor, latinoamericano, pero sí lo había hecho en *Antiestética* el año anterior. Si el arte francés se identificaba con una medida cartesiana y un cierto *savoir faire*, Noé postulaba que lo diferencial de Latinoamérica era el caos. Su *Serie Federal* de 1961, que invocaba desde una pintura vigorosa y gestual distintos episodios del período rosista, era ilustrativa de la propuesta de Noé: con un lenguaje contemporáneo, pinturas como *Convocatoria a la barbarie* revisitaban un capítulo de la historia nacional que se veía desde nuevos ángulos con el rescate del peronismo por parte de la nueva izquierda<sup>59</sup>.

Ahora bien, en plena “fuga de cerebros” contribuir a la creación de una suerte de suelo cultural local se presentaba en términos de una hazaña cuyo riesgo era la total invisibilidad internacional.

El estar debe ser una cosa especialmente reservada para los artistas que quieren participar del mecanismo de nuestra creación cultural. Los demás, los que viven de la nostalgia europea o norteamericana, o que plantean la cuestión artística sólo en los términos absolutamente internacionales, encontrarán más eco para sus obras y un desarrollo más consciente de ellas fuera de América Latina que dentro de ella. A estos les aconsejo que salgan y tal vez así ayuden a dar con sus obras el prestigio a la capacidad creadora de los artistas de nuestros países. Pero la cuestión es más dura para los que quieran echar las bases de nuestro proceso. Ellos no recogerán los laureles pero ayudarán a crear las condiciones para un arte posterior.

---

<sup>58</sup> Luis F. Noé, *La antiestética* (1965). Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1988, p. 169.

<sup>59</sup> Sobre el vínculo de la obra de Noé con el peronismo véase el apartado “Intervalo: la Esperanza” de Roberto Amigo Cerisola, “Letanias en la catedral. Iconografía cristiana y política en la argentina: Cristo obrero, Cristo guerrillero, Cristo desaparecido”, en *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, n. 1 Mario Sartor (cur.) *Esperimenti di Comunicazione*. Udine, Forum, 2005, pp. 184-227.

Estos precursores deben estar dispuestos a que nadie los reconozca ni siquiera este papel o a que sus esfuerzos puedan caer en el vacío.<sup>60</sup>

Estas palabras fueron escritas el mismo año en que Julio Le Parc obtuvo el Gran Premio de Pintura en la Bienal de Venecia, 1966. A contrapelo del discurso más habitual de la crítica y las instituciones locales, Noé afirmaba que ese premio no representaba un reconocimiento del arte argentino sino de la Escuela de París, a la que Le Parc pertenecía. “Yo espero que un día pueda la Argentina o algún otro país de América Latina ganar un premio a través de un artista aunque haya nacido en otro lugar, pero que sea un premio de esa jerarquía a su propio proceso cultural.”<sup>61</sup>. Sin embargo, para otros actores culturales latinoamericanos que apostaban a los movimientos de vanguardia, como el peruano Juan Acha, el constructivismo en general y el arte cinético en particular no sólo realizaban aportes significativos a la cultura universal con sus exploraciones de la visualidad, sino que habían contribuido además a evitar ciertos lugares comunes referidos al arte de América Latina. Si Noé postulaba el caos como la estructura que diferenciaba a Latinoamérica, Acha estaba con aquellos que entendían que la asociación con componentes irracionales formaba parte de un folklore a desterrar<sup>62</sup>.

Por su parte, Bayón reivindicaba a París (junto con Buenos Aires) como lugar de origen de una nueva figuración que contaba también con Antonio Seguí, instalado en Francia desde 1963. En la interpretación de Bayón, la figuración renovada de Noé, De la Vega, Macció y Deira estaba impregnada de la estadía temprana del grupo en París<sup>63</sup>.

A los que creen –y son legión fanática– que todo lo nuevo viene de Estados Unidos (*¿ex occidente lux?*) habría que hacerles recordar que la nueva figuración es europeo-sudamericana. El inventor del término en 1961 fue Michel Ragon: el hecho nos sitúa en el tiempo y el espacio.

Apenas aparecidos en Europa los argentinos –*snoobs* culturales tan útiles como los insectos que fecundan flores con el polen que se les adhiere al cuerpo– iban a apropiarse de todos los

---

<sup>60</sup> Luis F. Noé, “Responsabilidad del artista que se va de América Latina y del que se queda”, *art. cit.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 260. La tensión entre lo nacional y lo universal en el caso de Le Parc y del cinetismo será abordada en el capítulo 3.

<sup>62</sup> Estas dos líneas fueron discutidas por la crítica latinoamericana aun durante la década siguiente. Sobre Acha véase Fabiana Serviddio, “Capítulo 2. Ciencia como utopía del arte: Juan Acha”, *Entre EE.UU. y América latina: Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, tesis de doctorado, 2007, mimeo.

<sup>63</sup> El proceso que Hal Foster denomina ‘retorno a lo real’ tuvo en París dos expresiones. Por un lado, en 1960 Pierre Restany agrupó a una serie de artistas que reutilizaban objetos provenientes de la cotidianidad bajo el nombre de *Nouveaux Réalistes*. Al año siguiente, la galería Mathias Felds expuso telas de Télémaque, Rancillac y Klasen bajo el título *Nouvelle Figuration*. Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours*. Paris, Cercle d’Art, 2003. Véase también Gérard Xiuguera, *Les Figurations de 1960 à nos jours*. Paris, Mayer, 1985.

“monstruos” que habían pintado los librepensadores de la pintura de la época que eran el inglés Francis Bacon y el francés Jean Dubuffet.<sup>64</sup>

La rivalidad entre las dos capitales internacionales atravesaba el discurso de los artistas y críticos argentinos. En esta puja, Bayón defendió la fertilidad de París y, dada su ubicación estratégica, resulta un cronista singular de los vasos comunicantes con Buenos Aires. El caso de Le Parc aporta matices interesantes en esta suerte de vaivén entre Nueva York y París. A comienzos de los años '60, tenía una apreciación positiva de Nueva York que el mismo artista desdibujó en momentos del anti-americanismo más rabioso de fines de la década. Una carta que Le Parc le envió a Ignacio Pirovano luego de visitar esa ciudad en 1962, en ocasión de la primera exposición neoyorkina del GRAV<sup>65</sup>, resulta iluminadora en este sentido.

Querido amigo, de regreso de New York me es muy grato ponerte aunque sea brevemente al corriente de mi viaje. El ha sido muy agradable y provechoso. New York me gusta mucho, es fuerte, definida y tiene un aspecto de algo no terminado que da la idea de un renovar constante.

Nuestra exposición quedó muy bien presentada. La galería está muy bien ubicada. Y el público recibe la muestra con mucho interés. Ella es algo completamente nuevo para NY. Allí hay ahora reemplazando al informal y la action painting, mucho nuevo realismo (neodada y un retroceso hacia la figuración). Yo partí de allí 8 días antes de que la exposición terminara. En ese momento habían vendido 15 trabajos del grupo (5 míos), así que desde el punto de vista económico también fue un suceso. El director de la galería nos decía que raramente ocurre una cosa así pues no hay que olvidar que era la primera vez que exponíamos allí siendo entonces desconocidos para ellos. Los compradores son todos de gran categoría solo te nombro uno que él solo compró 6 obras y que debes conocer pues tiene una de las colecciones más importante internacionalmente Mr. Joseph Hirshhorn. [...] Ya ves la suerte nos ha acompañado.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 255.

<sup>65</sup> En la galería *The contemporaries*, entre el 27 de noviembre y el 15 de diciembre de 1962.

<sup>66</sup> Carta de Julio Le Parc a Ignacio Pirovano, París 13/12/1962. Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en adelante AMAMBA. Exitoso empresario de la minería y el petróleo, Joseph H. Hirshhorn (1889-1981) venía reformulando su colección de arte desde los años '40 mediante la incorporación de obras de artistas vivos. Su conjunto de esculturas fue exhibido en 1962 en el Guggenheim Museum y en 1966 el magnate donó sus alrededor de 6000 piezas al gobierno norteamericano que, ese mismo año, creó el museo que lleva su nombre en la ciudad de Washington. El Hirshhorn Museum and Sculpture Garden at the Smithsonian Institution comenzó a construirse en 1969 y fue inaugurado en 1974. Thatcher Freund, *Objects of Desire*. New York, Pantheon, 1993. La colección del museo posee al menos seis obras de los diferentes integrantes del GRAV que fueron donadas por Hirshhorn en 1966: Le Parc, *Instability* (1963) y *Determinisme et Indeterminisme* (1960-1963); García Rossi, *Vibration No. 2* (1962); Sobrino, *Juxtaposition-Superposition* (1964) y Yvaral, *Acceleration No. 18, Series B* (1962) e *Instabilité* (1964). Los años de las obras indican que esta no fue la única oportunidad en que adquirió obras del GRAV.



Dos años más tarde, luego de su viaje a Buenos Aires con motivo de la exposición del GRAV realizada en el MNBA, Le Parc le escribía a Pirovano desde Nueva York: “esto sigue gustándome mucho y a Martha le hizo muy buena impresión. El arte visual óptico está teniendo mucho auge y en ese sentido es muy diferente el clima que hace dos años”<sup>67</sup>. A pesar de que tal vez lo haya fantaseado, Le Parc no se trasladó a Nueva York. En esto probablemente pesaron diversas cuestiones. Por un lado, tenía dos hijos pequeños (su tercer hijo nació en 1965) y el taller de la calle Cité Prost compartido con Berni constituía una infraestructura que, aunque no del todo cómoda, hubiera tenido que gestionar de nuevo en el caso de migrar. Además, la exhibición de arte óptico y cinético organizada por el MoMA en 1965, *The responsive eye*, tuvo un éxito masivo de público pero éste contrastaba con la abierta hostilidad de la *intelligensia* neoyorkina hacia las tendencias ópticas<sup>68</sup>. Por otra parte, tanto las exposiciones del GRAV realizadas en los Estados Unidos como aquella organizada en el MNBA confirmaban que París aun era un lugar estratégico para la proyección internacional.

Como veremos en el último capítulo de esta tesis, a comienzos de los años '70 y en torno de la elección democrática y el derrocamiento de Allende en Chile, buena parte de los artistas que nos ocupan se sintieron interpelados por los discursos latinoamericanistas y utilizaron iconografías y referencias más directas a la pobreza, la violencia o la radicalización política del continente. En este contexto, la residencia en el extranjero resultó aun más problemática. En 1972, Berni se encargaba de aclarar en cada nota periodística que su residencia (y su compromiso) estaba en Buenos Aires y no en París<sup>69</sup>. Por su parte, Le Parc hipotetizaba que de no haber elegido el arte como oficio (que en su caso equivalía a migrar), probablemente hubiera sido un “revolucionario profesional”<sup>70</sup>. Sin abandonar el lugar ganado dentro de la República de las Artes, buscó maneras de contribuir desde las artes visuales a la concientización política en general y a la denuncia del subdesarrollo latinoamericano en particular.

La opción por la ciudad-luz tuvo ciertas implicaciones en términos políticos para estos artistas. Y si esto no fue así desde su llegada a París, al calor del proceso de politización tanto

---

<sup>67</sup> Postal de Le Parc a Ignacio Pirovano, Nueva York, 19/11/1964. AMAMBA.

<sup>68</sup> El comisario, William Seitz, había requerido la colaboración de Denise René, la galerista parisina que concentraba la producción cinética, y había reunido al Op Art norteamericano con Yacoov Agam, Carlos Cruz-Diez, Hugo Demarco, Luis Tomasello, Víctor Vasarely y el GRAV. Para los críticos neoyorkinos del círculo de Greenberg, el op constituía un escalón más en la degradación iniciada por el pop. Jean-Paul Ameline, “Denise René: histoire d’une galerie, 1961-1978”, *Denise René l’intrépide. Une galerie dans l’aventure de l’art abstrait 1944-1978, Paris, Centre Pompidou*, pp. 95-121.

<sup>69</sup> Véase el capítulo 5.

<sup>70</sup> Entrevista a Le Parc por Camnitzer, s/f [posterior a 1969]. Archivo Le Parc.

en Francia como en América Latina, ser latinoamericano en París implicó cada vez más tomar parte de la resistencia cultural al imperialismo. Este imperativo no reemplazó a la búsqueda de consagración artística, sino que la crítica institucional y la denuncia tercermundista se alternaron y se superpusieron —no sin tensiones— con el deseo de los artistas argentinos de hacerse un lugar en el mundo. París fue, en este sentido, una suerte de contracara de Nueva York: una opción menos estridente, más modernista y connotada políticamente<sup>71</sup>. El viaje y la residencia en el extranjero contribuyeron al proceso de profesionalización de los artistas visuales, un proceso que también se constituyó tanto en términos de crítica institucional como de denuncia social.

## 2. París en los años '60.

Est-ce la France éternelle, mère des Arts et des Lettres, qui poursuit son inlassable maternité ? Si généreuse, si accueillante à tous et à toutes, qu'à travers une de ses incarnations dite 'Ecole de Paris', elle peut se permettre de célébrer un artiste espagnol et, qui en plus est, membre d'un parti politique qui se propose de changer le monde. Ne serait-ce pas plutôt là un des mythes entretenus par un chauvinisme de grande puissance culturelle ? [...]

Si on pense encore aux problèmes de langue, d'adaptation, de découverte du racisme français, on peut imaginer les difficultés du jeune artiste qui arrive de Colombie ou de Corée, maigrement compensées para une certaine solidarité d'exilés. Aussi la seconde vague de l'École de Paris, celle de l'après-Libération, avec les apports continus de l'Espagne, des démocraties populaires et surtout du Tiers-Monde (Amérique Latine, Monde Arabe, Extrême-Orient) se heurte à des conditions de vie et de travail incroyables ; elle subit de privations extrêmes, que ne peuvent masquer les châteaux des peintres-vedettes et qui durent plusieurs années pour ceux qui ont la chance de 'réussir'.<sup>72</sup>

Pierre Gaudibert, " Pourquoi Paris demain ? ", 1967.

Si París había envejecido o no, era para los intelectuales y dirigentes franceses un tema preocupante. La revista *Opus International*, lanzada en abril de 1967, dedicó ese primer número a debatir su centralidad en el mapa cultural internacional. El artículo citado de Pierre Gaudibert, responsable del ARC, el nuevo espacio para el arte contemporáneo en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (MAMVP), ponía en entredicho el triunfalismo oficial en

---

<sup>71</sup> La presencia latinoamericana en Nueva York data de los años '20, pero se intensificó a lo largo de los años '60 y '70. Véanse Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970", en AA.VV., *The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970*. New York, The Bronx Museum of the Arts – Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1988, pp. 184-221; y Jacqueline Barnitz et al., *Latin American Artists in New York since 1970*. Austin, University of Texas Press, 2001.

<sup>72</sup> Pierre Gaudibert, " Pourquoi Paris demain ? ", *Opus International* n.1, abril 1967, pp. 6 y 10. El destacado es del original.

relación con una 'grandeza de Francia' pretendidamente eterna. El panorama descrito por Gaudibert no era muy alentador: anquilosamiento estatal, falta de mecenazgo industrial, crisis del mercado de arte. Estos factores contribuían a que la ciudad-luz fuera reemplazada por Londres, Nueva York o Amsterdam<sup>73</sup>. El *glamour* de la *belle époque* y de la bohemia cosmopolita de entreguerras estaba en extinción. Los artistas ya no creían en ese romántico "no sé qué" y reclamaban mejores condiciones de producción. Los pomposos festejos oficiales que se habían ofrecido a Pablo Picasso en 1966 por su 85° aniversario<sup>74</sup> —advertía Gaudibert— no ocultaban la situación crítica del medio cultural parisino ni los problemas que padecían los artistas llegados desde el extranjero.

A partir de la creación de la Vª República en 1958, el presidente electo Charles De Gaulle implementó políticas tendientes a la independencia de Francia respecto tanto de la URSS como de las estrategias planteadas para Europa desde los Estados Unidos. La idea de "*la grandeur de la France*" avivaba los discursos oficiales, aunque no siempre coincidía ni con sus posibilidades económicas a nivel internacional ni con la pérdida de sus colonias<sup>75</sup>. En este contexto —afirma Hermann Levobics—, las tácticas en materia de cultura tuvieron un rol fundamental y la reivindicación de Francia como nación civilizadora recibió un nuevo impulso. La creación de un Ministerio de Cultura en 1959, con el escritor André Malraux a la cabeza (antiguo compañero de De Gaulle en la Resistencia francesa), iba en este sentido<sup>76</sup>. Si con la apertura de Casas de la Cultura en diversas provincias, Malraux se propuso llevar *la* cultura francesa a toda Francia y desdibujar las asimetrías regionales, por su parte el

---

<sup>73</sup> Raymonde Moulin aporta datos interesantes en relación al mecenazgo privado. En Francia había algunos emprendimientos hacia mediados de los años '60: según los catálogos del Jeu de Paumes y del MNAM buena parte de las obras fueron donadas por particulares aun si no había incentivos fiscales; varias empresas (Kodak, Saint-Gobain, Charbonnages de France, Bas de France y Air France) otorgaban una pensión a Reynold Arnould para sus experimentaciones artísticas inspiradas por los grandes conjuntos industriales modernos; la compañía Saint-Gobain organizaba un concurso para una obra destinada a la fábrica de Rantign. En 1964 se había creado la *Fondation pour l'art, la recherche et la culture*, que reunía los representantes de una decena de empresas importantes nacionales o privadas, pero por falta de presupuesto no había hecho nada notable en favor de la creación contemporánea en el ámbito de las artes plásticas. La *Fondation Marguerite et Aimé Maeght* se inauguró en 1964 por iniciativa de ese marchand, que había aportado el terreno y edificio y donado obras. Moulin afirmaba que había más casos, pero que esas iniciativas no eran comparables con aquéllos que tenían lugar en Inglaterra por ejemplo y menos aun con las grandes sumas invertidas por el sector privado en los Estados Unidos. Raymonde Moulin, *op. cit.*

<sup>74</sup> El 19 noviembre de 1966 André Malraux inauguró una retrospectiva de su obra en París que ocupó el *Grand* y el *Petit Palais*. *Hommage à Pablo Picasso*. Paris, Musées Nationaux, 1966.

<sup>75</sup> Véase Serge Berstein, "La politique de la grandeur : un dessein planétaire ?", *La France de l'expansion. La République gaullienne (1958-1969)*. Paris, Seuil, 1989, pp. 220-263.

<sup>76</sup> El 24 de julio de 1959 se promulgó el decreto que creó el Ministerio de Asuntos Culturales. Hubo una serie de dependencias que podrían haber pasado a manos del nuevo ministerio pero no lo hicieron por motivos diversos, en parte ligados a la inexperiencia de Malraux en la administración pública: la *Bibliothèque Nationale de France*, que dependía de Educación y la *Direction Générale des Affaires Culturelles et Techniques* (DGACT), el organismo de intercambio y asuntos culturales del Quai d'Orsay. Pero Malraux estableció una estrecha relación con la DGACT y logró llevar adelante su propia política cultural internacional. Herman Levobics, *op. cit.*

Ministerio de Relaciones Exteriores francés multiplicó el presupuesto destinado a intercambios técnicos y culturales. Estos programas contemplaban becas para facilitar esa misma cultura francesa al mundo y, de modo especular, traer al mundo a empaparse de 'cultura'. El aumento de la cantidad de becas a extranjeros para estudiar en Francia fue significativo: si en 1956 se habían otorgado 1500 ayudas, en 1959 fueron 2400 y diez años más tarde, en 1969, 5900<sup>77</sup>. En efecto, varios de los artistas que nos ocupan en esta tesis llegaron a París o bien con una beca del gobierno francés, o bien por medio de las recompensas del Premio Braque que la Embajada de Francia en Argentina implementó entre 1963 y 1969<sup>78</sup>.

Como señala Lebovics, Malraux retomó el proyecto cultural centralizado que el Frente Popular había manejado en los años '30<sup>79</sup> y lo adaptó a las estrategias de desarrollo oficiales. En este sentido, si bien el despliegue de políticas culturales por parte de la administración central francesa era inédito, cambiar esa cultura no formó parte del proyecto gaullista. Estas cuestiones planteaban preguntas cruciales para un intelectual crítico de la gestión de De Gaulle y Malraux como Pierre Gaudibert: "¿cómo puede una sociedad, en un estadio de industrialización avanzada, contribuir a favorecer o proteger lo que aun es una aventura individual, la de la creación continua por insurrección permanente? ¿Cómo integrar la creación artística a la sociedad del mañana preservando su rol de contestación?"<sup>80</sup> Una de las respuestas ofrecidas por Gaudibert fue brindar un espacio muy significativo en la agenda de

---

<sup>77</sup> En 1954 el brazo cultural del Quai d'Orsay se transformó en la Dirección General de Asuntos Culturales y Técnicos (DGACT). Cuando la imagen internacional de Francia decayó debido a la guerra de Argelia, el primer ministro saliente, Guy Mollet, expandió y dio una nueva orientación a las actividades en esta dirección. De Gaulle siguió las recomendaciones del grupo de asesores que Mollet había nombrado para guiar el nuevo presidente. Dispuso que la DGACT se centrara en modernizar los métodos y medios de difusión de la cultura francesa en el extranjero, aumentar la cantidad de becas para estudiar en Francia y capacitar más profesores de francés extranjeros, aumentar el intercambio científico y la colaboración técnica internacional. En 1959 la DGACT gastó 160 millones de francos. Hacia 1969, el presupuesto del brazo cultural fue calculado en 610 millones. Entre la posguerra y 1969 Francia firmó un total de 75 acuerdos culturales de todo tipo con otros estados. 74 de esos acuerdos fueron firmados durante la gestión de De Gaulle y Malraux. Gilbert Pilleul, "La politique culturelle extérieure 1958-1969", en *De Gaulle en son siècle*. Tome 7, *De Gaulle et la culture*. Paris, Institut Charles De Gaulle, 1990, pp. 141-155.

<sup>78</sup> Alicia Peñalba, Damián Bayón, Sergio de Castro, Alberto Greco, Julio Le Parc, Graciela Martínez, Nicolás García Uriburu, María Simón, Armando Durante, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Juan Carlos Stoppani y Gabriel Messsil.

<sup>79</sup> Las Casas de la Cultura habían sido una experiencia soviética poco después de la revolución y en la época del Frente Popular los comunistas franceses habían abierto algunas. La primera fue creada por La Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, encabezada por Maurice Thorez y Aragon, en 1934 en París. Malraux había participado en el planeamiento y programación de esa Casa de la Cultura, donde se ofrecían conferencias sobre temas culturales (Le Corbussier y Malraux mismo hablaron allí), veladas musicales, obras de teatro, exposiciones de arte y películas. El régimen de Vichy durante la ocupación había clausurado las Casas. Herman Lebovics, *op. cit.*

<sup>80</sup> Pierre Gaudibert, "Pourquoi Paris demain ?", *art. cit.*

exhibiciones del ARC, bajo su dirección, a diversos artistas latinoamericanos inscriptos en la figuración crítica como Berni<sup>81</sup>.

Entre los artistas que, a continuación del artículo de Gaudibert, respondían a la pregunta de si París era aún un *centre vivant*, Arman afirmaba que aunque fuera necesario ampliar y rejuvenecer las confrontaciones artísticas, todavía constituía un polo de creatividad. Comparada con una Nueva York “tan sensible a la moda” —afirmaba este *nouveau réaliste*—, París era “fiel a sus amores”<sup>82</sup>. El crítico brasileño Mario Barata sostenía, por su parte, que si bien la disputa entre París y Nueva York era muy sonada, los artistas y el público continuaban viajando a la capital francesa. La vanguardia norteamericana era potente, sin dudas, pero en los dos años anteriores —argumentaba Barata— París había remontado su poder de atracción con exposiciones de Picasso, Dadá o de tendencias más recientes como la *Figuration Narrative*. A su vez, el mercado europeo de arte era poderoso y la capital francesa tenía allí una posición privilegiada.<sup>83</sup>

En este sentido parece ir el testimonio de Miguel Ocampo, pintor y agregado cultural en la Embajada argentina de París entre 1961 y 1966<sup>84</sup>. En una nota periodística de 1963, afirmaba que la ciudad-luz era “el paraíso de los artistas plásticos” y, a la vez, su infierno:

Sesenta mil artistas compiten en un medio donde hay toda clase de posibilidades, pero donde las modas y los cambios pueden transformarse en ‘psicosis’ [...]

En esta ciudad, se ‘cucen’ cosas y todo lo que se consagra ‘ya ha pasado’. Por esto se ponen en marcha inmediatamente mecanismos para defender el terreno ganado. El ‘caso Mathieu’ es típico. Por un lado se ha consagrado y puede realizar importantes muestras individuales, y por otro, en París no creen demasiado en él. Los críticos de los diarios más serios lo discuten sin concederle mayor trascendencia. Cuando los pintores llegan a la fama, como es el caso de Fautrier y Dubuffet, se los considera estáticos, que han perdido el encanto del constante descubrir y el asombro del cambio calidoscópico. *Esta psicosis hace perder de vista muchas veces otros valores más permanentes.*<sup>85</sup>

Ocampo había realizado una primera estadía en París luego de finalizar la carrera de arquitectura en 1947. Entre 1948 y 1950, compartió la residencia en la Casa argentina de la Ciudad Universitaria parisina con la escultora Alicia Peñalba (que con los años en Francia pasó a ser Penalba, a falta del carácter ‘ñ’ en la letra de molde francesa). El grupo de amigos

---

<sup>81</sup> Véase el capítulo 5.

<sup>82</sup> Denise Miège, “Le siège de Paris II. Enquête auprès des artistes et des critiques”, *Opus International* n.1, avril 1967, pp. 16-20.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>84</sup> Ocampo se desempeñó luego como Consejero cultural en la Cancillería argentina (1966-1968) y como Cónsul General en New York (1969-1974).

<sup>85</sup> Miguel Ocampo, “La pintura, París y los argentinos”, *Atlántida* a. 46 n. 1157, julio 1963, pp. 84-85. El resaltado es del original.

se completaba con algunos discípulos de Jorge Romero Brest: Damián Bayón y Marta Traba, arribados también en esos años desde Buenos Aires, y Samuel Oliver, quien visitaba París con cierta frecuencia<sup>86</sup>. Ocampo recuerda que Peñalba lo llevó al taller de André Lhote<sup>87</sup>, mientras ella frecuentaba al escultor argentino Sesostris Vitullo y asistía a la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, gracias a una beca del gobierno francés<sup>88</sup>. Durante esos años en París, Ocampo tuvo la oportunidad de dedicarse tiempo completo a la pintura y realizar una primera exposición individual en 1950, que recuerda como la que más satisfacciones le dio en su vida<sup>89</sup>. De regreso en Buenos Aires, comenzó una carrera diplomática que lo llevó nuevamente a Francia en 1961. Esta actividad laboral le robó tiempo a su vocación artística y las iniciativas de gestión cultural desarrolladas en el marco de la embajada lo enfrentaron con dificultades económicas y organizativas<sup>90</sup>, por un lado, y por otro, con las “mezquindades” de los artistas argentinos.

Desde comienzos de los años '60, con la bonanza económica y el crecimiento de los sectores medios, la oferta porteña de artes visuales aumentaba y se diversificaba apoyada en un público que mostraba un interés creciente en las manifestaciones culturales. En este contexto, las galerías de arte proliferaron: hacia 1966 sumaban unas 60<sup>91</sup>. Cifra ilustrativa, para la prensa local, de una suerte de *boom* cultural que incluía los premios obtenidos en certámenes internacionales y las convocatorias de público de artistas como Berni o Le Parc<sup>92</sup>.

---

<sup>86</sup> Entrevista de la autora con Ocampo 11/12/2008. Peñalba y Ocampo figuran en los listados de residentes en la Casa Argentina que nos facilitaron las autoridades actuales de esa dependencia del Ministerio de Relaciones Exteriores. Traba y Oliver también fueron colaboradores de la revista *Ver y Estimar*.

<sup>87</sup> Pintor neo-cubista popular desde los años '20 entre los artistas argentinos y latinoamericanos. Sobre los itinerarios de formación europea que siguieron los artistas locales en las primeras décadas del siglo XX véanse Patricia Artundo, “El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino”, *art. cit.* El caso de Spilimbergo, integrante del llamado ‘Grupo de París’ en Diana B. Wechsler, *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 21-237. Respecto de la trayectoria de André Lhote en su doble faz de pintor y teórico, véase el catálogo AA.VV., *André Lhote*. Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación MAPFRE, 2007.

<sup>88</sup> Vitullo vivía en París desde 1925 y murió en mayo de 1953. A partir de 1950 Peñalba asistió al atelier de Ossip Zadkine en la Academie de la Grande Chaumiere.

<sup>89</sup> “Entrevista a Miguel Ocampo”, *Delta* 22/5/2008. <http://deltaprensa.blogspot.com/2008/05/entrevista-miguel-ocampo.html>. La exposición tuvo lugar en la galería Ariel.

<sup>90</sup> En la entrevista realizada a Ocampo insistió en la falta de presupuesto y de interés en la cultura por parte de los embajadores argentinos en París. Algunas fuentes de la prensa avalan el testimonio de Ocampo en relación con la inercia oficial en materia cultural: “Hombres de gobierno, empresarios, artistas y turistas argentinos que visitan Europa se sorprenden de la falta de eco que tienen nuestras actividades permanentes y de su inexistente acción de presencia. En rigor, lo que parece ser la indiferencia europea es una forma de la apatía argentina”. Luis Mario Bello, “Difusión en el exterior de aspectos de la Argentina”, *La Nación* 6/11/1966. Archivo Centro de Artes Visuales –Instituto Torcuato Di Tella, en adelante ACAV-ITDT.

<sup>91</sup> “El boom del arte. Los pintores son best seller. Millones, clase media y cuadros”, *Atlántida*, enero de 1966,

s/p.

<sup>92</sup> Sobre la cuestión del público y el mercado en el caso de estos dos artistas, véanse los capítulos 3 y 5.

Pero este crecimiento no era comparable al del mercado artístico de París, que hacia 1967 contaba con alrededor de 400 galerías<sup>93</sup>.

Después de largos años en la capital francesa, en un artículo de 1962 Bayón confesaba que por momentos quedaba estupefacto ante la comprobación de que entre los nuevos adinerados se encontraban los artistas de éxito: “Que el pintor Fulano o Zultano tengan un Rolls-Royce con chófer ya no asusta a nadie; pero lo que sí puede asustar es que [...] el artista no trate de llegar hoy, por cualquier medio, a conquistar el poder y la gloria”<sup>94</sup>. A los ojos de Bayón la obra de arte devenía un bien de consumo más. En una sociedad en plena modernización como la francesa, cultura y mercado no parecían tan autónomos como antes. Atado a las leyes de oferta y demanda, el arte corría el riesgo de limitarse a la mera repetición de fórmulas ya probadas. Bayón constataba que la consagración y la entrada al mercado de bienes culturales eran procesos que tenían mayor movilidad que nunca.

Con las indispensables condiciones naturales más una gran tenacidad, si el artista actúa desde un centro importante como París o Nueva York, es más que probable que pueda llegar en pocos años a adquirir cierta notoriedad. [...]

La vida de los artistas de éxito, en los grandes centros mundiales de la especialidad, puede resumirse así más o menos como sigue: varios años de anónimo y de relativa pobreza. Después –si todo sale bien–, un buen día, el triunfo, la invasión de los *marchands*, de los críticos y clientes. Se pasa de la noche a la mañana de la nada a la fama<sup>95</sup>

Sin dudas, esta fue una de las promesas que llevó a una buena cantidad de artistas argentinos (y de todo el mundo) a probar suerte en París. Como capital de la cultura moderna, esta ciudad tradicionalmente receptiva a los intelectuales extranjeros ofrecía oportunidades concretas de promoción en el campo artístico por antonomasia. Vivir en París permitía multiplicar e intensificar los vínculos con los actores del medio artístico francés a partir de una frecuentación cotidiana.

De cualquier modo, la emergencia de una escuela y un mercado en los Estados Unidos (*Art News* mencionaba la existencia de unas 200 galerías en 1962), así como la nueva voluntad de comprar arte ‘americano’ de los coleccionistas norteamericanos amenazaban al mercado francés pues hasta pocos años antes habían sido grandes compradores en París. Desde la óptica francesa, los Estados Unidos disponían de medios para imponer la supremacía de sus artistas en eventos internacionales y de ganar el mercado europeo. El financiamiento con capitales americanos de galerías europeas, la multiplicación en Europa de

---

<sup>93</sup> Pierre Gaudibert, *art. cit.*

<sup>94</sup> Damián Bayón, “La pintura en París: oferta y demanda”, *Cuadernos* n. 63, agosto de 1962, p. 62.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 65.

sucursales de firmas americanas, la llegada a la *rive gauche* de marchands norteamericanos (Lawrence Rubin, Ileana Sonnabend, David Anderson y Jacques Meyer, Alexandre Iolas) constituían indicadores claros para Raymonde Moulin<sup>96</sup>. Las reacciones chauvinistas y campañas de prensa denunciando el ‘imperialismo yanqui’ y los ‘complots extranjeros’, tal como ocurrió en ocasión de la premiación veneciana a Rauschenberg de 1964, no eran respuestas efectivas. La pretensión francesa de ser el país por excelencia del arte fundado en la historia de la pintura del XIX y comienzos del XX –argumentaba Moulin– se veía cuestionada por el desarrollo de un arte internacional y por los mecanismos económicos del mercado mundial. Lo que había que hacer era relanzar París como mercado artístico de primer orden y como centro de investigaciones artísticas capaz de atraer y retener a los artistas. En algunos aspectos, las políticas exteriores en materia de cultura de la gestión de De Gaulle y Malraux fueron en este sentido, y el proceso se aceleró con la administración posterior de Pompidou y la creación de lo que se llamó luego el *Centre Georges Pompidou*.

Como indica Marina Franco en su investigación sobre el exilio político argentino en Francia<sup>97</sup>, desde inicios del siglo XIX el ‘país de los derechos del hombre’ había sido receptor tanto de migrantes económicos como de refugiados políticos (a lo que habría que agregar que también acogía inmigrantes culturales). Por esta razón, indica la autora, Gérard Noiriel estudia el caso francés como modelo moderno de inmigración. Noiriel señala la paradoja de esta formación social que representa la nación paradigmática (por la antigüedad de su formación y la homogeneidad de su población), pero que para motorizar la industrialización implementó políticas de inmigración masiva y de este modo transformó la composición de su población inicial<sup>98</sup>. La imagen de Francia como tierra de asilo –continúa Franco– se configuró a partir de la Revolución francesa y la declaración de los derechos del hombre. Sin embargo, los flujos inmigratorios estuvieron atravesados por “la tensión entre respetar la tradición de acogida humanitaria e impedir que el inmigrado se transforme en actor político según su identidad étnica o nacional”<sup>99</sup>. Según afirma Naomi Schor, aunque Francia ha sido diez veces más permeable que Alemania a la inmigración, los extranjeros tendieron a ser asimilados, en el sentido de renunciar a la diferencia cultural en nombre de una singularidad francesa dada por el universalismo<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup> Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 473.

<sup>97</sup> Marina Franco, *Los emigrados políticos argentinos en Francia (1973-1983): Algunas experiencias y trayectorias*. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires - Université de Paris VII, 2006, mimeo.

<sup>98</sup> Gérard Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l’immigration. XIX-XX siècle*. Paris, Seuil, 1988.

<sup>99</sup> Marina Franco, *op. cit.*

<sup>100</sup> Schor sostiene que se trata de un problema vigente. El *affaire du foulard*, en el que se discutió si las chicas musulmanas podían o no llevar velo a la escuela republicana francesa, da una idea de los problemas que



Luego del proceso de descolonización de África, la inmigración se volvió un tema central de la realidad francesa debido tanto a la llegada masiva de población magrebí como a la crisis económica de posguerra. Esta situación devino, entre 1951 y 1973, en políticas orientadas a limitar la entrada de personas y controlar el mercado negro de trabajo<sup>101</sup>. De cualquier modo, así como los refugiados estaban amparados por acuerdos internacionales que les permitieron instalarse en Francia en tiempos de limitaciones a la inmigración<sup>102</sup>, los intelectuales y profesionales latinoamericanos gozaron, en muchos casos, del acceso a becas y visados que les permitieron estadías prolongadas. Y si eso no fue así para todos, tanto la fisonomía europea como el perfil occidental de los hábitos e intereses de los “argentinos de París” (hombres y mujeres blancos y cultos de apellidos de origen español, italiano o francés), les hicieron menos difícil la permanencia en Francia.

Como metrópoli cultural, París tenía al cosmopolitismo entre sus características nodales. Lo internacional y lo universal se enlazaban para dar forma a una identidad de la ciudad que, aunque a mediados de la década del '60 se encontrara en crisis, aun definía su perfil. Desde los años '50, los nuevos organismos paneuropeos utilizaban los términos ‘cultura europea’ y ‘cultura occidental’ de manera intercambiable. Como veremos en el capítulo 3, asentar una idea de Europa relativamente homogénea (y no comunista) formó parte de las políticas culturales de posguerra implementadas también en la Bienal de Venecia. Nancy Jachec señala que esta intención iba, en algunos aspectos, en el mismo sentido que la definición por parte de Jean-Paul Sartre de un nuevo tipo de individuo con el cual todos podían identificarse: “‘el europeo de 1945’, un individuo al que ponía en el centro del mundo, y al que dotaba con el poder de entender ‘todo proyecto, incluso el de los chinos, los hindúes, o los negros’”<sup>103</sup>.

El universalismo y su configuración gala, el Iluminismo francés, basado en la idea de que la naturaleza humana (racional) era un universal a priori, iba asociado a la declaración universal de los derechos del hombre (que no había incluido ni a las mujeres ni a los esclavos). El clímax de este ideal republicano –señala Naomi Schor– tuvo lugar durante el siglo XIX, la edad de oro del colonialismo francés, y coincidió con lo que Pierre Nora

---

implican la inmigración para la identidad francesa. Naomi Schor, “The crisis of French Universalism”, *Yale French Studies* n. 100. *France / USA. The cultural wars*. Connecticut, Yale University Press, 2001, pp. 43-64.

<sup>101</sup> Luc Legoux, *La crise de l'asile politique en France*. Paris, Ceped, 1995.

<sup>102</sup> La convención de Ginebra de 1951 y el protocolo de New York de 1967, además de la OFPRA (Office Français de protection des réfugiés et apatrides) creado en 1952 en Francia.

<sup>103</sup> Jean-Paul Sartre, “El existencialismo es un humanismo” (1945), citado en Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-1964. Italy and the idea of Europe*. Manchester and New York, Manchester University Press, 2007, p. 110.

denomina la “invención de Francia”<sup>104</sup>. A partir de la posguerra, con la emergencia de los Estados Unidos como rival cultural, por un lado, y la formación de una nueva Europa por el otro, el universalismo fue un objeto de disputa entre los republicanos y los defensores del multiculturalismo franceses. En este sentido, Serge Guilbaut sostiene que durante la posguerra las instituciones oficiales francesas protegieron una *École de Paris* conformada por pintores neo-cubistas como Maurice Estève, Léon Gischia, Charles Lapicque o Alfred Manessier, cuya producción se guiaba por la fuerza cartesiana de la construcción ligada a la idea de la reconstrucción de Francia. Se trataba –insiste Guilbaut– de una imagen idealizada de Francia anterior a la guerra, “como si la ocupación, la derrota y el nuevo mundo atómico dividido en dos bloques no tuvieran consecuencia alguna en la producción artística. El papel de París había sido siempre civilizar al loco mundo que lo rodeaba, no describirlo”<sup>105</sup>. Esta suerte de misión civilizadora de Francia, que había llegado a servir de justificativo de la colonización<sup>106</sup>, se reavivó durante los años '60 en las políticas culturales francesas.

Los intelectuales de izquierda que disintían con el régimen gaulliano también concebían esa ciudad como sede y materia de opinión de artistas llegados de todo el globo. Así lo muestra la gama de nacionalidades de quienes opinaban sobre el problema de París como centro de la cultura en el número inaugural de *Opus Interational*: los belgas Guillaume Corneille y Pierre Alechinsky, los franceses Pierre Soulages y César, el inglés John Christoforou, el español Eduardo Arroyo, el argentino Julio Le Parc, el venezolano Jesús Rafael Soto, entre otros artistas, y los críticos Dore Ashton, Mario Barata, Miroslav Micko y Enrico Crispolti<sup>107</sup>. Pascal Ory argumenta que la idea de una Francia tolerante atraía no sólo a quienes se veían forzados al exilio debido a una persecución política, sino también a intelectuales que preferían alejarse de sus lugares de origen porque encontraban allí una atmósfera agobiante. En este sentido, si el músico electroacústico Iannis Xenakis, residente en Francia desde 1947, había logrado escapar de una condena a muerte en Grecia, Julio Cortázar, Severo Sarduy o Milan Kundera dejaron atrás –en 1951, 1960 y 1975, respectivamente– regímenes políticos que les parecían adversos<sup>108</sup>. Aunque Ory no lo

---

<sup>104</sup> Pierre Nora (dir.), *Les lieux de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1984.

<sup>105</sup> Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Guerra mundial”, *Sobre la desaparición de ciertas obras*. México, Curare/Fonca, 1995, p. 111.

<sup>106</sup> Véase por ejemplo la postura de los socialistas franceses en Jean-Pierre Biondi, *Les anticolonialistes (1881-1962)*. Paris, Robert Laffont, 1992.

<sup>107</sup> Denise Miège, “Le siège de Paris II. Enquête auprès des artistes et des critiques”, *art. cit.*

<sup>108</sup> Pascal Ory, “Paris, lieu de création et de légitimation internationales”, en Antoine Marès y Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 263-291. Estos tres casos difieren entre sí. Sarduy, por ejemplo, llegó con una beca para estudiar crítica de arte en y luego se quedó a terminar sus estudios. En agosto 1966 comentaba en una entrevista que está preparando una tesis sobre unos

mencione, París también resultaba más tolerante a la homosexualidad que Buenos Aires. Y si bien no podemos afirmar que esta haya sido una razón central para Bayón o Copi, seguramente gravitó en la elección de esa ciudad para radicarse<sup>109</sup>.

La historia de la denominada *École de Paris* —advierte Laurence Bertrand Dorleac— está cargada tanto de un orgullo universalista como de un conservadurismo chauvinista<sup>110</sup>. A partir de la Liberación y sobre todo durante los años '50, París volvió a recibir artistas extranjeros. Según la autora, hacia 1944 Bernard Dorival, director del *Musée National d'Art Moderne*, sostenía que debía considerarse el aporte foráneo a la riqueza del arte nacional. Argumentaba que “el genio francés” se afirmaba a tal punto que la estadía parisina permitía a los extranjeros lograr soluciones artísticas verdaderas. A comienzos de la década del '50, Charles Estienne hablaba de una *École de Paris* que reunía a todos los artistas abstractos sin distinción de nacionalidades. La capital francesa aparecía como a una suerte de República de las artes de todos aquellos que habían elegido esa ciudad para vivir y crear. Luego de la ocupación alemana entre 1940 y 1944, renacía la idea de una Francia abierta, que incorporaba artistas de nacionalidades cada vez más numerosas a los que, con naturalidad, se les atribuía una suerte de ciudadanía cultural (y luego se les reprochaba una traición cuando, una vez asegurado su éxito, exhibían en los pabellones de sus países de origen). El caso más claro de esta permeabilidad tal vez sea el de Nicolás García Uribiru, quien trasladado a París a fines de 1965, en 1967 representó a Francia como parte de la amplia selección para el envío nacional a la Exposición Universal de Montreal, que incorporaba a Tinguely, Vasarely, Martial Raysse, Bernard Rancillac, y Niki de Saint-Phalle<sup>111</sup>.

---

retratos romanos del Louvre. Severo Sarduy, “Diálogo. Las estructuras de narración”, *Mundo Nuevo* n. 2 Agosto 1966, p. 15.

<sup>109</sup> Bayón fue muy discreto en relación a su vida íntima. Copi, en cambio, tematizó las cuestiones de (trans)género en su obra, pero sus testimonios en relación a la tolerancia tanto en Buenos Aires como en París son contradictorias. En una entrevista, afirma que entre 1955 y 1962, mientras residía en Buenos Aires, vivió su sexualidad con libertad. José Tcherkaski, *op. cit.* A su vez, en la novela *La Internacional argentina*, el personaje Copi menciona a la diáspora argentina de este modo: “Y en el extranjero [...] estábamos nosotros, que habíamos huido, no de la dictadura militar, sino de todo lo que hacía posible su existencia en la sociedad argentina: la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo...”. Copi, *La Internacional Argentina*, *op. cit.*, p. 72. Según los testimonios recogidos por Frédéric Martel, para el movimiento gay parisino Francia resultaba conservadora con relación a los EE.UU. Frédéric Martel, *The pink and the black. Homosexuals in Paris since 1968* (1996). Stanford, Stanford University Press, 1999.

<sup>110</sup> Laurence Bertrand Dorleac, “De la France aux Magiciens de la terre. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945”, en Antoine Marès y Pierre Milza (dir.), *op. cit.*, pp. 403-428. El término “*École de Paris*” fue utilizado por primera vez en 1925 por André Warnod en un artículo titulado “L'État et l'art vivant”, donde defendía una tradición moderna en París, pero no daba cuenta de que esa escuela era conocida por su apertura al exotismo de lo foráneo.

<sup>111</sup> Pierre Restany, *Uriburu. Utopía del Sur*. Milán, Electa, 2001, p. 39.

En palabras de Bertrand Doreac, se trataba “de un voluntarismo que no tenía el candor de comienzos de siglo XX. La *École* era como una vieja alforja, demasiado llena pero vacía de todo contenido verdadero”, una demonización que se encontraba “a medio camino entre la institución académica y la superchería”<sup>112</sup>. Si desde la posguerra, la noción de *École de Paris* se aplicaba cada vez más a todo arte que se produjera en esa ciudad, a la vez la producción artística se diversificaba y aquella pintura abstracta y balanceada que había definido el tono de la escuela parisina era, por lo menos, residual<sup>113</sup>. En cualquier caso, hacia mediados de los años '60 los bordes tanto de la *Ecole de Paris* como del “campo artístico” que el sociólogo Pierre Bourdieu definía en 1966<sup>114</sup>, coincidían con la silueta de la capital francesa<sup>115</sup>.

Raymond Williams señala que el mayor auge de las metrópolis culturales, cosmopolitas por definición, tuvo lugar en momentos en que las fronteras comenzaban a ser vigiladas más estrictamente y cuando, con la primera Guerra Mundial, se instituyó el uso del pasaporte nacional. El traslado a la gran ciudad y la extranjería tuvieron, en este contexto, un sentido político. Dejar la residencia y establecerse en “ninguna parte” –afirma Williams– comenzó a ser una práctica habitual (e ideológicamente cargada) para los modernistas. De este modo, hubo una relación interdependiente entre la configuración del modernismo en tanto universal, la conformación de metrópolis en Europa y la experiencia de extranjería casi como una declaración de principios antiburgueses (y antinacionales). La migración a la metrópoli producía, por medio de la experiencia de ajenedad visual y lingüística, un “efecto estético decisivo”: la liberación de sus culturas nacionales o provinciales y la comunión con una suerte de nueva República (que Bertrand Dorleac define como República de las artes y Pascale Casanova como República mundial de las letras), regida por las normas de la propia práctica y, en el caso de París, particularmente tolerante a la libertad de expresión<sup>116</sup>. Lo que sucedió luego –continúa Williams– es que el modernismo perdió con rapidez su postura

---

<sup>112</sup> Laurence Bertrand Dorleac, *art. cit.*, p. 415.

<sup>113</sup> Véase Lynn Gumpert (ed.), *The Art of Everyday. The quotidian in postwar French culture*. New York University Press, 1997.

<sup>114</sup> Artículo traducido rápidamente al castellano como Pierre Bourdieu, “Campo artístico y proyecto creador”, en Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182. Sobre el peso de la perspectiva franco centrista de Bourdieu, véase María Teresa Gramuglio, “La summa de Bourdieu”, *Punto de vista* n.47, diciembre 1993, pp. 38-42. Volveremos sobre estas cuestiones en el capítulo 3.

<sup>115</sup> En este sentido, resulta interesante el comentario de Bertrand Dorleac sobre la exposición que el Centre Pompidou organizó en 1989, *Les magiciens de la terre*, donde se reunieron obras de 100 artistas de las más diversas proveniencias (50 de Estados Unidos y Europa Occidental y otros tantos de los ‘márgenes’: África, América Latina, Asia y Australia). La exhibición –afirma esta autora– continuaba la línea de la vocación universalista de París, según la cual la ciudad-luz constituye un lugar de encuentro. Jean-Hubert Martin (coord.), *Les magiciens de la terre*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

<sup>116</sup> Raymond Williams, “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del modernismo”, en *La Política del modernismo...*, *op.cit.*, p. 66.

antiburguesa y se integró al nuevo capitalismo internacional. “Su intento de construir un mercado universal, más allá de las fronteras y las clases, resultó espurio. Sus formas se prestaron a la competencia cultural y la interacción comercial generadora de obsolescencia, con sus cambios de escuelas, estilos y modas esenciales para el mercado”<sup>117</sup>.

Si bien Williams no se ocupa en particular de las neo-vanguardias, esta interpretación lo acerca a Peter Bürger en su desconfianza hacia los movimientos artísticos de la posguerra en adelante<sup>118</sup>. Para el pionero de los estudios culturales aquéllas constituyeron meras repeticiones formales, vaciadas y producidas al ritmo de la nueva expansión del capitalismo que modeló la internacionalización de los años '60. De cualquier modo, una indicación metodológica del mismo Williams nos habilita para retomarlo dentro de nuestro marco teórico: “Hay que ver la metrópoli desde afuera, y sobre todo poner en tela de juicio la interpretación metropolitana de sus propios procesos como universales”<sup>119</sup>. En este sentido, nos interesa la perspectiva planteada por Andrea Giunta en relación con la tensión entre universalismo e individualidad para aquellos que hicieron el trayecto desde Latinoamérica hacia las metrópolis. La inscripción internacional durante la posguerra tuvo como condición de posibilidad ciertos presupuestos cosmopolitas sobre los que se articularon algunos de los itinerarios desde Montevideo, Buenos Aires o México<sup>120</sup>. Al mismo tiempo, si para los modernistas de comienzos del siglo XX las metrópolis cosmopolitas representaban lugares a salvo de los nacionalismos, con la aparición de Nueva York en el horizonte cultural desde la posguerra la opción por París tomaba nuevas connotaciones políticas.

Pascale Casanova enriquece la noción de “campo intelectual” volcándola sobre una geografía mundial del capital cultural. Si Bourdieu pensó actores y dinámicas de la cultura moderna desde Europa, a riesgo de universalizar el caso de París, Casanova realiza una suerte de territorialización internacional del campo literario en torno a la ciudad-luz y postula la existencia de un campo expandido al que denomina la República mundial de las letras.

La República mundial de las letras tiene su propio modo de funcionamiento, su economía, que engendra jerarquías y violencias, y sobre todo su historia, que ocultada por la apropiación nacional (esto es, política) cuasi sistemática del hecho literario, aún no ha sido nunca verdaderamente descrita. Su geografía se forma a partir de la oposición entre una capital

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>118</sup> Hal Foster ha señalado, en contraposición a Peter Bürger, que las neo-vanguardias más que cancelar el proyecto de la vanguardia lo hicieron inteligible y lo retomaron en términos de cuestionamiento de las instituciones culturales. Hal Foster, “¿Quién le teme a la neo-vanguardia?”, en *El retorno de lo real* (1996), Madrid, 2001, pp. 3-37.

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> Andrea Giunta, “Introducción”, en Andrea Giunta (comp.), *Metrópolis de papel. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2008, en prensa.

literaria (universal, por ende) y regiones que dependen de ella (literariamente) y que se definen por la distancia estética que las separa de la capital. [...]

El espacio literario, centralizado, se niega a confesar su 'estructura desigual', por emplear palabras de Fernand Braudel, y el funcionamiento real de su economía específica, en nombre de la propia literatura declarada pura, libre y universal. Ahora bien, las obras que proceden de las regiones literariamente menos dotadas son también aquellas para las que es más improbable y más difícil imponerse; es casi milagroso que consigan emerger y hacerse reconocer.<sup>121</sup>

En el caso de la literatura, analizado por Casanova, esta geografía se complejiza en relación, por un lado, con el índice de autoridad literaria (o 'literariedad') de cada lengua y, por el otro, con la traducción como instancia de consagración específica del universo literario. El mapa adquiere, entonces, una "figuración floral" articulada por sujetos políglotas que, como si fueran embajadores de la República de las letras, unen con el centro a todas las lenguas de la periferia e influyen en la consagración de 'clásicos universales'<sup>122</sup>. Pero París constituyó no sólo el lugar mítico de origen de la modernidad, sino también el de la tolerancia y la libertad.

La capital francesa combina, en efecto, propiedades *a priori* antitéticas, que reúnen extrañamente todas las representaciones históricas de la libertad. Simboliza la Revolución, el derrocamiento de la monarquía, la invención de los Derechos del Hombre, imagen que conferirá a Francia su gran reputación de tolerancia a los extranjeros y de tierra de asilo para los refugiados políticos. Pero es también la capital de las letras, de las artes, del lujo y de la moda. París es así, pues, a la par capital intelectual, árbitro del buen gusto y lugar fundador de la democracia política (o reinterpretada como tal en el relato mitológico que ha circulado por el mundo entero), ciudad idealizada donde puede proclamarse la libertad artística.

Libertad política, elegancia e intelectualidad dibujan una especie de configuración única, una combinación histórica y mítica que ha permitido, en la práctica, inventar y perpetuar la libertad del arte y de los artistas.<sup>123</sup>

Esta configuración única del encuentro entre literatura y revolución ha sido reforzada por la literatura. De manera infatigable a lo largo del siglo XIX y al menos hasta la década de 1960, se ha representado a París como lugar de lo universal y, a la vez, de insurrecciones populares<sup>124</sup>. Esta reputación se retroalimentó con los efectos que produjo: la constante inmigración de intelectuales y refugiados. "Y como consecuencia de la configuración inseparablemente literaria y política que constituye el fundamento de su potencia específica – argumenta Casanova –, su representación por excelencia es la del París revolucionario"<sup>125</sup>.

---

<sup>121</sup> Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 24-25.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 37-39.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>124</sup> *La educación sentimental, El noventa y tres, Los miserables o El insurrecto*, señala Casanova.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 45.

Podría suponerse que esta imagen corresponde al siglo XIX o se extiende hasta la ocupación alemana de París, sin embargo con la politización de fines de los años '60 y los eventos de mayo del '68, París parece haber reconfigurado su perfil 'revolucionario'. Tal es así que –según lo describe Oscar Terán– en diciembre de 1974 el nuevo decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quien acababa de cesantear más de mil docentes, declaraba en el diario *La Opinión*: “Los profesores devotos de Marx y Freud tendrán ahora que ir a enseñar a la URSS y a París”<sup>126</sup>. En este sentido, una de las hipótesis más generales de esta tesis sostiene que el lugar de París como capital de la República de las artes (y no sólo de las letras) y epicentro de una resistencia política que tenía en la Comuna de París de 1871 uno de los antecedentes más radicales, se moduló durante los años '60 en relación con una nueva imagen del Tercer Mundo y un anti-americanismo renovado al calor de la Guerra de Vietnam, por un lado, y de los discursos de De Gaulle, por el otro<sup>127</sup>.

Casanova hace notar que desde París los extranjeros reivindicaron nacionalismos políticos e instauraron literaturas y artes nacionales<sup>128</sup>. Esta reapropiación habilitada de algún modo por la ‘neutralidad’ de París, “es subrayada por los historiadores de Latinoamérica, que han mostrado cómo los intelectuales de esos países se ‘descubrieron’ nacionales en París, y más ampliamente en Europa”<sup>129</sup>. El autor menciona a Oswald de Andrade o Cesar Vallejo y podrían agregarse otros casos de las artes plásticas como Tarsila do Amaral o Diego Rivera, quienes imprimieron un giro nacional a las herramientas estilísticas adquiridas durante los años de estudio en París e inauguraron así tradiciones modernistas latinoamericanas<sup>130</sup>. De modo complementario, y al igual que Joyce o Beckett –afirma Casanova–, para que la literatura hispanoamericana fuera elevada al rango de patrimonio universal, debió pasar por París. Si bien la cuestión de la consagración internacional de la literatura latinoamericana excede el propósito de esta tesis, quisiéramos utilizar esta aseveración para pensar ciertas divergencias.

En el caso de las artes visuales y durante los años '60, la idea de que la migración a París reconectó a los artistas con una pertenencia nacional o regional suele aparecer

---

<sup>126</sup> Citado en Oscar Terán, “Cultura y política en la década de 1970”, en Mercedes Casanegra (coord.), *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004, p. 13.

<sup>127</sup> A mediados de los '60 el anti-americanismo francés alcanzó una virulencia que no tenía desde la temprana posguerra, alimentada tanto por los ataques de De Gaulle a la política exterior de los EEUU como por el radicalismo político que explotó en mayo-junio de 1968. Véase Richard Kuisel, “Détente. Debating America in the 1960s”, en *Seducing French: the dilemma of Americanisation*. University of California Press, 1993.

<sup>128</sup> La prensa de carácter nacional proliferó desde fines del siglo XIX en órganos de reivindicación de independencias nacionales como *El Americano* (1872), *La Estrella de Chile*, *La República Cubana* (1896), o *L'Indépendance tchécoslovaque* (1915).

<sup>129</sup> Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 51.

<sup>130</sup> Véase Renato Ortiz, “El viaje, lo popular y lo otro”, *Otro territorio...op. cit.*, p. 27-46.

tensionada entre sus discursos y sus obras. En muchos casos, se tradujo más bien en lazos de sociabilidad y en formaciones como la *Association Latino-Américaine de Paris*, creada en 1962. En este sentido, y como veremos a lo largo de esta tesis, los “argentinos de París” actuaron a la vez como artistas latinoamericanos y como artistas a secas. En este vaivén, intentaron profesionalizarse por medio del desarrollo de sus proyectos creadores y, a la vez, responder a la interpelación latinoamericanista.

Casanova se refiere al carácter ambiguo de lo universal en tanto igualitario y, a la vez, normativo.

Lo universal es, en cierto modo, una de las invenciones más diabólicas del centro: en nombre de una negación de la estructura conflictiva y jerárquica del mundo, so pretexto de la igualdad de todos en literatura, quienes ostentan el monopolio de lo universal exhortan a la humanidad entera a acatar su ley. Lo universal es lo que declaran que es un acervo incontrovertible y accesible a todos, con la condición de que los que así lo decretan se vean reflejados en él. [...] Para obtener el reconocimiento literario, los escritores dominados deben acatar las normas decretadas universales por quienes ostentan el monopolio de lo universal. Y, sobre todo, encontrar la ‘buena distancia’ que los haga visibles. Si quieren que los perciban, tienen que producir y exhibir una diferencia, pero no mostrar ni reivindicar una distancia demasiado grande, que los volvería imperceptibles. No estar demasiado cerca ni demasiado lejos.<sup>131</sup>

Por su pertenencia a la tradición occidental en general y la cultura moderna en particular (inscripción que Marta Traba entendía hacia 1973 como una porosidad casi vergonzosa), los artistas argentinos no tuvieron particularmente allanado este camino de la diferencia ‘tolerable’. A pesar de llegar desde tierras remotas, sus producciones resultaron muchas veces demasiado europeas para ser latinoamericanas.

Julia Kristeva, quien se trasladó a París en 1966 luego de realizar estudios en lingüística en la Universidad de Sofía, se ha preguntado muchos años más tarde si con la globalización la figura del extranjero tendía a desaparecer. En el ensayo *Étrangers à nous-mêmes* utilizó su propia experiencia de intelectual en París<sup>132</sup>: la personalidad compacta, orgullosa y a la vez receptiva del francés hace que —en palabras de Kristeva— en ninguna parte se sea ni más ni mejor extranjero que en Francia.

Nulle part on n'est *plus* étranger qu'en France. N'ayant ni la tolérance des protestants anglo-saxons, ni l'insouciance poreuse des Latins du Sud, ni la curiosité rejetante autant qu'assimilatrice des Allemands ou des Slaves, les Français opposent à l'étranger un tissu social compact et d'un orgueil national imbattable. Quel que soient les efforts —à la fois

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>132</sup> Kristeva estudió en la Sorbonne y en la *École Pratique des Hautes Études* mientras publicaba artículos en revistas como *Critique*, *Langages* y *Tel Quel*, de cuya redacción formó parte entre 1970 y 1983. <http://www.kristeva.fr/parcours.html>



considérables et efficaces— de l'Etat et des diverses institutions pour accueillir l'étranger, celui-ci se heurte en France plus qu'ailleurs à un écran. Il s'agit de la consistance même d'une civilisation fidèle à des valeurs élaborées à l'abri des grandes invasions et des brassages de populations, et consolidée par l'absolutisme monarchique, l'autonomie gallicane et le centralisme républicain. Même lorsqu'il est légalement et administrativement accepté, l'étranger n'est pas pour autant admis dans les familles. Son usage malencontreux de la langue française le déconsidère profondément —consciemment ou non— aux jeux des autochtones qui s'identifient plus que dans les autres pays à leur parler poli et chéri. Ses habitudes alimentaires ou vestimentaires son considérés d'emblée comme un manquement impardonnable au goût universel, c'est-à-dire, français. [...]

Et pourtant, nulle part on n'est *mieux* étranger qu'en France. Puisque vous restez irrémédiablement différent et inacceptable, vous êtes objet de fascination : on vous remarque, on parle de vous, on vous hait ou on vous admire, ou les deux à la fois. Mais vous n'êtes pas une présence banale et négligeable, un M. ou une Mme Toute-le-monde. Vous êtes un problème, un désir : positif ou négatif, jamais neutre. [...]

Enfin, lorsque votre étrangeté devient une exception culturelle —si par exemple, vous êtes reconnu comme un grand savant ou un grand artiste—, la nation toute entière annexera votre performance, l'assimilera à ses meilleures réalisations et vous reconnaîtra mieux qu'ailleurs, non sans un certain clin d'œil concernant votre bizarrerie si peu française, mais avec beaucoup de brio et de faste. Tels Ionesco, Cioran, Beckett... Et même l'Espagnol Picasso, qui, avec Rodin, est le seul artiste à bénéficier à Paris d'un musée monographique, alors que le très français Matisse n'en a pas.<sup>133</sup>

Ser latinoamericano en París sumó, durante los años '60, un plus de sentido a la extranjería. Como veremos con mayor detalle en el último capítulo, durante esos años el Tercer Mundo en general y América Latina en particular adquirieron un lugar central en el espectro de la otredad europea. La visibilidad que los argentinos y latinoamericanos tuvieron en Francia permite pensar que a lo largo de los años '60 la figura de un 'otro' radical se desdibujaba (no sin ambigüedades), al menos para los sectores progresistas franceses. La presencia de artistas latinoamericanos en París, junto con los viajes de los intelectuales franceses a las metrópolis sudamericanas, pusieron rostros y nombres propios —a veces célebres— a ese 'otro'. Los contactos y la convivencia permitían vislumbrar que aunque tuvieran hábitos 'premodernos' tal como ingerir una cantidad inaudita de carne en sus asados, no eran tan desemejantes y hasta podían representar una alternativa a la discutida modernización francesa. A su vez, para esos artistas e intelectuales extranjeros, habitar París consistió, al menos en una primera instancia, en no ser foráneos al arte —esto es, participar del juego de fuerzas del campo artístico por antonomasia, el francés— y, al mismo tiempo, ejercitar su latinoamericanidad.

---

<sup>133</sup> Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard, 1988, pp. 59-60.

### 3. Extranjería: entre la lengua y la imagen.

Nada incentiva más la reflexión que los viajes. En la noche móvil y ruidosa del colectivo el ojo del viajero sigue abierto, insomne, o alerta más bien, a la música del mundo. Fue en el colectivo, en realidad, que la idea de suplantar un simple acto de autoprotección por un cambio radical de identidad, súbita, febril, se me ocurrió. Empezaría otra vida con otro nombre, otra profesión, otro aspecto físico, otro destino. Emergería, con cinco o seis brazadas vigorosas, del mar de mi pasado a una playa virgen. Sin familia, sin amigos, sin trabajo, sin un *piccolo mondo antico* en cuyo vientre vegetar, el futuro se me presentaba liso y luminoso, y tierno sobre todo, como un recién nacido.

Juan José Saer, "Cambio de domicilio" (1969-1976)<sup>134</sup>

Dos figuras ya mencionadas nos resultan de gran interés para indagar los modos en que los intelectuales concibieron su propia extranjería, la tematizaron e incorporaron en sus poéticas: Saer y Copi. El primero, residente en Francia desde 1968, escribió y publicó toda su obra en castellano de modo que a pesar de vivir en París, su lugar en la República de las letras fue marginal por lo menos hasta las primeras traducciones al francés de su narrativa<sup>135</sup>. Esta suerte de desfasaje tomó la forma de lo que Graciela Speranza denomina "vaivén liberador del extranjero"<sup>136</sup>. El segundo, en cambio, escribió en francés la mayor parte de sus novelas y piezas de teatro. Pero además (y primero) se desempeñó como dibujante. El humor gráfico le permitió ubicarse en el seno de la modernización de la prensa francesa e interpelar a los sectores medios, en pleno desarrollo. Dejaremos el caso de Cortázar a un lado por tratarse del el escritor argentino de París más emblemático y además el más trabajado (y vapuleado) en razón de su militancia latinoamericanista y su participación tanto del fenómeno conocido como el *boom* de la literatura latinoamericana como de las disunciones y realineamientos en torno del proceso revolucionario cubano<sup>137</sup>.

Raúl Natalio Damonte, conocido como Copi (1939-1987), fue uno los argentinos que con mayor rapidez se asimilaron a la vida parisina debido, tal vez, al dominio de la lengua francesa adquirido a través de su padre y durante su adolescencia en Francia. En realidad, la estadía francesa que se prolongó desde 1962 hasta su muerte no fue la primera de Copi en el

<sup>134</sup> Juan José Saer, "Cambio de domicilio", *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 196.

<sup>135</sup> Las primeras obras traducidas al francés fueron: *Unidad de lugar* (1967), en 1984 por Flammarion; *Cicatrices* (1969), en 1976 por Denoël; y *El limonero real* (1974), en 1980 por Flammarion. Según Alberto Díaz, su editor de toda la vida, durante los años '60 y '70 la obra de Saer era conocida por un círculo de lectores reducido. En la década del ochenta comenzó a ser más conocida y se tradujo a varias lenguas: francés, inglés, alemán, holandés, portugués, sueco y griego. Entrevista de la autora con Alberto Díaz 28/5/2009.

<sup>136</sup> Graciela Speranza, "Elogio de la distancia. Poéticas del desarraigo en el arte latinoamericano contemporáneo", en Néstor García Canclini (comp.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Buenos Aires, Fundación Telefónica – Ariel, 2009, pp. 65-76.

<sup>137</sup> Véase Claudia Gilman, *op. cit.*

exterior. Hijo de Raúl Damonte Taborda, ex-diputado y director del diario *Tribuna Popular*, y de la hija menor de Natalio Botana, Georgina, Copi pasó parte de su infancia en Uruguay. En 1945, pocos días antes del 17 de octubre y con sólo seis años de edad, partió con su familia a Montevideo. Su padre, que estaba al frente del diario *Crítica*<sup>138</sup> y contaba en las filas del antiperonismo, se mantuvo fuera del país hasta 1955 cuando regresó con su familia a Buenos Aires luego de pasar también algún tiempo en Francia<sup>139</sup>. En relación a esos años, Copi recuerda que:

En casa había una biblioteca importante, un taller de pintura y escultura, un horno para cerámica. La plata para mis gastos dependía de mis proezas literarias, aunque yo prefería el dibujo humorístico, que mi padre aborrecía. [...] Con la seguridad de nuestro consulado uruguayo en Reims, emigramos a Montparnasse a principios de los años '50. París era, o eso creíamos, la capital artística de la época. Mi padre, que firmaba sus cuadros Taborda (era el apellido de su madre), tuvo un relativo éxito. Hizo dos exposiciones y uno de sus retratos fue comprado por el Museo de Arte Moderno de París...<sup>140</sup>

Apenas llegado a París, en 1962 Copi realizó algunas obras informalistas con procedimientos no muy diferentes a los de Alberto Greco, pero no insistió en esta línea<sup>141</sup>. Su experiencia como artista visual en la ciudad-luz fue efímera. Su labor como dibujante humorístico primero y más tarde como teatrista y escritor le deparó, en cambio, su consagración artística. Copi relata que a los 22 años fue a París a ver teatro y luego decidió quedarse. Cuando su padre le suspendió los envíos de dinero, en el verano europeo de 1963, comenzó a vender dibujos en el *Pont des Arts*, no muy lejos del editor Jean-Jacques Pauvert, donde vieron sus trabajos y lo pusieron en contacto con Serge Lafaurie quien preparaba un

---

<sup>138</sup> Algunos años más tarde, en 1951, *Crítica* pasó a formar parte de la cadena oficial de medios.

<sup>139</sup> Los testimonios de Copi sobre su vida varían. En un texto autobiográfico destinado a prologar una novela que nunca se publicó, *Río de la Plata*, dice haber llegado a París en 1952 cuando, mientras su padre era cónsul de Uruguay en Reims, Copi cursó un año de la escuela. Copi, "Preface pour *Río de la Plata*" (1984), en Jorge Damonte (comp.), *Copi*. Paris, Christian Bourgois, 1990, pp. 81-91. En una entrevista dice haber pasado dos años en París entre sus catorce y dieciséis años, lo que correspondería al período 1953 -1955. "Un argentino de París. Entrevista de Raquel Lineberg", *art. cit.*, p. 113.

<sup>140</sup> Copi, "Preface pour *Río de la Plata*", *art. cit.*, p. 86.

<sup>141</sup> Según Daniel Link, realizaba dibujos por medio de acciones como lanzar bombitas de agua llenas de tintas de diversos colores contra una superficie de papel. Según otros testimonios, también realizaba dibujos con tiza en las veredas parisinas y vendía collages. Frédéric Martel, *op. cit.*, p. 90. El happening fue objeto de parodia en la narrativa de Copi, tal como puede verse en *Le bal des folles*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 1977, p. 128. (traducido al español por Anagrama en 1978 como *El baile de las locas*). Si como indica Link, uno de los hilos conductores de la producción de Copi fue el problema de la acción literaria, la carencia argumental del happening resultaba intolerable a este autor tan afecto a una narración estructurada como encadenamiento acelerado de acontecimientos. Me refiero a la hipótesis alrededor de la cual Link organizó el seminario de doctorado "Copi: modos de la acción literaria", dictado en la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires y que cursé durante 2007.

nuevo semanario, *Le Nouvel Observateur*<sup>142</sup>. En 1964 Copi creó para este periódico de izquierda el personaje que lo hizo conocido en Francia (mucho más que el resto de los argentinos de París), *La mujer sentada*<sup>143</sup>. [II. 18 y 19] En una entrevista muy posterior, hacía notar que para el público francés su tira semanal resultaba una caricatura propia de la izquierda francesa, y acotaba: “¿qué sabrán ellos de la influencia que yo puedo tener de Landrú o de Lino Palacio?”<sup>144</sup>.

En pleno auge porteño de la historieta, Copi había sido colaborador del semanario *Tía Vicenta*, dirigido por Landrú desde 1957<sup>145</sup>, y tanto las tiras de *Le Nouvel Observateur* como la producción gráfica de Copi difundida en otros periódicos<sup>146</sup> fueron realizadas con un trazo simple e incluso deliberadamente torpe, en la línea de Oski o Landrú. [II. 20] Sus dibujos no presentaron la complejidad visual de historietas narrativas como *El Eternauta* o *Valentina* (por citar un cómic europeo con el que Copi compartió las páginas de la revista *Literatura*

---

<sup>142</sup> “Cada uno debe inventarse sus historias. Entrevista realizada por *Libération*”; en José Tcherkaski, *op. cit.*, p. 122. *Le Nouvel Observateur*, semanario de información general, comenzó a publicarse el 19 de noviembre de 1964 como una versión renovada de *L'Observateur politique, économique et littéraire (France Observateur* entre 1964 y 1964), que había sido fundado en 1950 por integrantes de la Resistencia Francesa como Gilles Martinet, Roger Stéphane, Claude Bourdet y Hector de Galard. Ese periódico se había destacado por su tono polémico en relación a las guerras coloniales y sus denuncias de la tortura implementada en Argelia. A comienzos de 1964 tenía problemas financieros. El industrial Claude Perdriel y el periodista Jean Daniel lo relanzaron conservando su perfil opositor y su sensibilidad de izquierda. La primera tirada fue de 100.000 ejemplares y hacia 1974, ascendía a 400.000 ejemplares.

<sup>143</sup> *Confirmado* informaba en mayo de 1965 que los lectores de *Le Nouvel Observateur* eran unos 300.000. “Argentinos en París”, *Cofirmado* n. 1, 7/5/6195, p. 26. Desde mediados de los años '60, se han editado sus tiras en diversos libros: *Humour secret*. Paris, Julliard, 1964; *Les poulets n'ont pas de chaise*. Paris, Editions Denoël, 1966; *Le dernier salon où l'on cause*. Paris, Éditions du Square, 1973; *Et moi, pourquoi j'ai pas de banane?* Paris, Éditions du Square, 1975; *Du côté des violés*. Paris, Éditions du Square, 1976; *Les vieilles putes*. Paris, Éditions du Square, 1977; *La femme assise*. Paris, Stock, 2002; *Un livre blanc*. Paris, Buchet-Castel, 2002.

<sup>144</sup> Entrevista por José Tcherkaski, “Homosexualidad y creación”, *art. cit.*, p. 27. Un detalle interesante en relación con el vínculo entre la producción gráfica de Copi y la de Landrú es que éste incluía un signo de admiración final en su firma y Copi utilizó hasta la exasperación este recurso enfático en los diálogos que sus personajes sostienen.

<sup>145</sup> Hacia mediados de los '50, en los años inmediatamente anteriores a la difusión de la televisión, se editaban en Argentina unas setenta publicaciones dedicadas a la historieta, algunas de las cuales tenían tiradas muy cuantiosas (*Patoruzito*: 300.000 ejemplares, *Misterix*: 250.000, *Intervalo*: 280.000). 1957 fue un año clave: no sólo aparecieron *Hora Cero* (donde se publicó por primera vez *El Eternauta*), *Frontera* (ambas fundadas por Oesterheld) y *D'Artagnan*, sino también *Tía Vicenta*. Judith Gociol y Diego Rosemberg, *La historieta argentina: una historia*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 2000. Véase también Vázquez Lucio, Oscar E. (Suilnas), “El boom de Landrú”, *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1985. Pablo de Santis afirma que *La Mujer Sentada* ya estaba definida como personaje *Tía Vicenta*. Según nuestro rastreo hemerográfico, una tira de Copi publicada en el n. 67 (18/11/58) la presenta una protagonista femenina que aparece sentada, viñeta tras viñeta, pero no desarrolla ni los juegos gráficos, ni el humor sutil y por momentos ácido que caracteriza al personaje del *Nouvel Observateur*. Pablo De Santis, *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Paidós, 1998.

<sup>146</sup> Copi colaboró con revistas de historietas o humorísticas como la italiana *Limus* y las francesas *Hara Kiri* y *Charlie Mensual*. Para el diario *Liberation* inventó el personaje Liberett.

*Dibujada*, editada por Oscar Masotta en aquellos años<sup>147</sup>). [Il. 22] Copi utilizó como recursos humorísticos la síntesis gráfica, la inmovilidad de los personajes y el efecto sorpresa disparado en algunos casos desde lo visual y, en otros, por los diálogos insólitos<sup>148</sup>.

Del mismo modo que otras tiras de gran popularidad en ese momento, tales como la norteamericana *Peanuts* o la mencionada *Valentina* del italiano Guido Crepax, en *La mujer sentada* poco hace pensar en una nacionalidad definida. Concebida para el público urbano y masivo de la prensa modernizada de los años '60, de la que *Le Nouvel Observateur* y *L'Express* resultan ilustrativas del caso francés, la tira de Copi tuvo ciertos puntos en común con *Mafalda*, por ejemplo, que también fue publicada por primera vez en 1964<sup>149</sup>. En el caso de esta historieta de Quino aparecida en las páginas de *Primera Plana*, si bien para el público argentino representa aun hoy una típica familia de clase media, también podría identificarse con los sectores medios franceses (a esto contribuye la presencia del automóvil familiar marca Citroën, que Roland Barthes señala como uno de los emblemas de la Francia de posguerra)<sup>150</sup>. Al igual que el personaje de Quino, *La mujer sentada* interpeló —desde un dislate por momentos corrosivo— a los sectores medios que se expandían a ambos lados del océano<sup>151</sup>.

Judith Podlubne y Alberto Giordano señalan que durante la segunda mitad del siglo XX la literatura argentina presentó varias experiencias literarias en las que se anudaron la

---

<sup>147</sup> Se publicaron sólo tres números de *LD* entre noviembre de 1968 y enero de 1969, que incluyeron *Peanuts*, *Flash Gordon*, *Mort Cinder* de Oesterheld y Breccia, *El rey petiso* de Otto Soglow, *Dick Tracy*, *Valentina* de Guido Crepax. Los dos primeros contaron con una tira de Copi traducida al castellano.

<sup>148</sup> En el último capítulo de esta tesis retomaremos las historietas de Copi y su inscripción en la historia del humor gráfico.

<sup>149</sup> Sobre la modernización de la prensa véanse, en el caso francés, Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies...op. cit.* Para el caso argentino de *Primera Plana*, véanse Alvarado, M. y Rocco-Cuzzi, R., "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60", en *Punto de Vista* n. 22, diciembre de 1984, pp. 27-30 y Oscar Terán, *Nuestros años sesenta... op. cit.*

<sup>150</sup> Roland Barthes, "El nuevo Citroën", *Mitologías* (1957). Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pp. 154-156. *Mafalda* tuvo una difusión internacional temprana. Fue traducida por primera vez en 1968, al italiano, en un libro que llevó por título *Mafalda, la contestataria* y contó con un prólogo sin firma escrito Umberto Eco. Oscar Steimberg ha interpretado a *Mafalda* en su interpelación a los sectores medios. "Diestra narración gráfica, vehículo de una corriente de opinión compartida por un público amplio, portadora de un lenguaje verbal agradablemente culturizante, *Mafalda* atrapa a sus lectores con la ilusión de un ejercicio de lectura anticonformista, fundado en una ideología que reniega del establishment. Pero la agilidad y la transparencia de sus juegos conceptuales se fundan en un repertorio de tipos humanos determinado por un elemental Medio Ambiente, en el que campean las caracterizaciones sociales del sentido común". Oscar Steimberg, *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un arte menor*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977. Para una historia pormenorizada de *Mafalda*, véase Judith Gociol y Diego Rosemberg, *op. cit.*

<sup>151</sup> Eric Hobsbawm se refiere a los '60 como "los años dorados" durante los cuales el excedente económico volcado a la cultura era inédito, del mismo modo que el proceso de urbanización a nivel mundial. Estos son dos de las condiciones de posibilidad de esa "joven cultura industrial" que, según Daniel Link, caracteriza la década. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (1984). Buenos Aires, Crítica, 1998. Daniel Link, *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.

condición de exiliado del autor y la extraterritorialidad lingüística de su obra<sup>152</sup>. Entre ellos –afirman estos autores–, Copi es un caso singular pues “su literatura es tan anómala dentro de la cultura argentina como dentro de la literatura francesa. Aunque imaginó y construyó su identidad de escritor con referencia al campo cultural parisino, por efecto de su estilo, a la vez excesivo y minimalista, Copi es identificado por la crítica francesa como alguien que escribe en una lengua que parece extranjera”<sup>153</sup>. A excepción de la novela *La vida es un tango* (1979) y de la pieza de teatro *Cachafaz* (1981), concebidas en castellano, Copi escribió toda su obra en francés (los diálogos de sus historietas estaban, por supuesto, en ese idioma). Esto lleva a Podlubne y Giordano a afirmar que se convirtió en un escritor francés. Sin embargo, a pesar de que Copi no haya reivindicado su nacionalidad (ni su sexualidad) en términos de identidad, obras como *Eva Perón* (1969), *El uruguayo* (1973), *La Internacional Argentina* o *La vida es un tango* remiten, de modo paródico o *camp*<sup>154</sup>, al mundo rioplatense. En esta dirección, Daniel Link propone una interpretación más aguda que integra la cuestión de la lengua con el sentido de identificarse como “argentino de París”.

La propuesta de Copi es sencilla: se trata de oponer al Estado-Nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad (posnacional y, al mismo tiempo, imposible). [...] Es, además, el tema de *La internacional argentina*, tal vez su novela más dogmática. Y es algo que recorre toda su obra bajo la forma de la apropiación lingüística: “He preferido colocarme en el no man’s land de mis ensoñaciones habituales, hechas de frases en lengua italiana, francesa y de sus homólogas brasileña y argentina, entrecortadas con interjecciones castellanas, según la sucesión de escenas que mi memoria presenta a mi imaginación”, escribió Copi en un manuscrito que se guarda en la abadía normanda de Ardenne donde funciona el instituto francés de manuscritos.

Copi, que es un argentino de París (y no un argentino en París, como nunca fue un parisiense o un uruguayo en Buenos Aires) rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, al mismo tiempo que rechaza todos los demás trascendentales. Propone una estética trans: transnacional, translingüística y transexual, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real.<sup>155</sup>

Una tira de Copi de 1959 ya abordaba la cuestión de la lengua francesa y la distinción que ésta connotaba en los sectores medios argentinos. [Il. 21] *Carula*, realizada con un dibujo

---

<sup>152</sup> Los autores se centran en Rodolfo Wilcock y Héctor Bianciotti, quienes en determinado momento de sus carreras (y de sus residencias en el exterior) dejaron de escribir en castellano. Wilcock comenzó a escribir en italiano en 1958, luego de trasladarse a Roma y Bianciotti pasó al francés a comienzos de los años '80, después de veinte años de estadía parisina, y fue incorporado a la *Académie Française* en 1996.

<sup>153</sup> Judith Podlubne y Alberto Giordano, “Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti”, en Elsa Drucaroff (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 11. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 321-341.

<sup>154</sup> Susan Sontag, “Notes On ‘Camp’” (1964). [http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan\\_Sontag\\_-\\_Notes\\_on\\_Camp.html](http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html).

<sup>155</sup> Daniel Link, “Santa Copi”, Suplemento *Soy, Página 12*, 6/6/2008. [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar).

de apariencia inacabada y protagonizada por un personaje femenino y casi fijo en cada recuadro: la madre de una familia compuesta por pájaros, excepto por la hija. Esta pequeña niña pregunta a su madre-pájaro si puede ser comunista cuando sea grande. Alarmada, la madre-pájaro llama al padre-pájaro, que entra en el siguiente cuadro, y acusa a la niña de decir malas palabras. “¿Por qué no aprendés de tu hermano que siempre dice cosas lindas?” – le reprocha. Ambos llaman al hermano de la niña con el fin de que diga “alguna cosa linda”. Éste –un pichón regordete– lleva cuello alto y moño y contesta en francés “oui, maman”. En la viñeta que sigue agrega: “La capital de Varsovia es Australia”. Los padres lo aplauden al grito de “bravo” mientras el niño-pájaro se retira saludando en francés. A continuación, los padres mandan a la niña a dormir sin comer. Una vez solos, la madre-pájaro llora y dice al padre-pájaro que es duro reconocerlo pero que su hija es un monstruo.

El efecto humorístico del remate radica en que el supuesto personaje monstruoso –la niña– es el único que aparece con apariencia humana sin rasgo zoomórfico alguno, mientras los demás son aves que hablan. A su vez, el hijo preferido es aquel que no sólo no pregunta ‘cosas raras’ sino que además habla en francés, algo a festejar aun cuando lo que dice sea un disparate. Si bien la cuestión de la lengua francesa como sinónimo de alta cultura no fue un tópico de *La mujer sentada* (poco sentido habría tenido utilizar el idioma francés como signo de distinción en un periódico galo), se trataba del mismo tipo de humor que el de la tira de *Le Nouvel Observateur*, publicada cinco años más tarde. Con un ritmo pausado, la historia avanza y lo cómico se dispara a partir de un anudamiento entre lo gráfico y los diálogos. Aquello que los personajes de la tira ven como normal –seres mitad pájaro y mitad humanos deslumbrados por una aptitud casi tonta para los idiomas– aparece a los ojos del lector como lo verdaderamente monstruoso.

A fines de los años '60, la crítica a lo ‘afrancesado’ en las artes visuales también formó parte del borramiento de las fronteras del campo artístico (y de París como capital de la República de las Artes). Si el Minimalismo era el ejemplo paradigmático de una retórica industrial y opulenta para los artistas latinoamericanos de Nueva York y para buena parte del medio artístico francés<sup>156</sup>, una obra de Edgardo Vigo (1928-1997) resulta ilustrativa en este otro sentido: *Curso acelerado para adquirir nivel de ‘latinoamericano culto’ con reminiscencia gala* (1972-73) [II. 23]. Junto con una taza de té de porcelana, una cuchara rústica tallada en madera y unas flores de papel dentro de un vaso, varias latas de gaseosa o

---

<sup>156</sup> Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art...*, op. cit., p. 223. Noé se refería al Minimal en términos similares pero agregaba que era sumamente aburrido. Luis F. Noé, “El arte en Nueva York” (1966-1967), *Noescritos sobre lo que se llama arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 21-46.

cerveza dispuestas sobre un pequeño mueble, una al lado de la otra, presentan etiquetas que indican los ingredientes para lograr un buen resultado: “German”, “Latin”, “English”, “Geometry”, “Chemistry”, “Biology”, “Spanish” y “Geography”. Por sobre este estante, colgadas de la pared, una secuencia de fotografías muestran al artista bebiendo de cada una de las latas, primero; luego, de la taza con un gesto elegante de la mano que consiste en separar y elevar el dedo meñique.

En sintonía con la resignificación de la estética dadaísta, esta obra parodia una de las imágenes del artista moderno cristalizada como sentido común: la incorporación de una cierta cultura general da como resultado instantáneo un artista “con reminiscencia gala”, esto es refinado y políglota. Entre los ingredientes no aparece la lengua francesa sino la inglesa (tal vez porque ésta era la lengua privilegiada del arte conceptual y el de las sopas instantáneas), junto con la geometría y la geografía. Así, formalismo y eurocentrismo aparecen como valores vetustos carentes de un sentido revulsivo. Las prácticas conceptuales, más ‘contenidista’, eran más aptas para poner en evidencia pertenencias regionales sin abandonar la producción de ‘arte’. De esto estaba convencido Camnitzer, por ejemplo, que reinventó las poéticas y prácticas conceptuales como confrontación al minimal.

Juan José Saer (1937-2005) amasó la extranjería de otro modo. No tanto a partir de una ética transnacional, sino más bien por medio de un ejercicio de vaivén (ficticio) entre el Río de la Plata y Europa. Arribado en 1968 a Francia desde la Universidad del Litoral con una beca, obtuvo luego una cátedra de Estética en la Universidad de Rennes y decidió quedarse. Al igual que Cortázar, uno de los argentinos de París más cuestionado durante el período que nos ocupa<sup>157</sup>, Saer continuó escribiendo en castellano durante toda su vida. Pero si París tuvo una presencia fuerte en la ficción del autor de *Rayuela* (1963)<sup>158</sup>, la mayor parte de la narrativa de Saer se situó en la “la zona” —la ciudad de Santa Fe, la costa, los pueblos y las islas del río Paraná—, de donde era originario. Hijo de inmigrantes sirios, nacido en la pequeña localidad santafesina de Serodino y criado entre Colastiné y la ciudad Santa Fé<sup>159</sup>, el escritor había ubicado en esa área específica los relatos publicados antes de su partida a

---

<sup>157</sup> Uno de los textos más ilustrativos de estos cuestionamientos es, tal vez, David Viñas, “Cortázar y la fundación mitológica de París”, *Nuevos Aires* n. 3, diciembre-enero-febrero de 1971, pp. 27-34. En el caso de Cortázar la polémica se extiende, avanzados los años '70, a las discusiones acerca de una literatura del exilio. Véase José Luis de Diego, “Relatos atravesados por los exilios”, en Elsa Drucaroff (dir.), *op. cit.*, pp. 431-458.

<sup>158</sup> Speranza interpreta *Rayuela* en términos de un “ingenioso dispositivo narrativo que mediante el desplazamiento, la discontinuidad y el azar de la combinatoria permite unir París y Buenos Aires” en Graciela Speranza, *art. cit.*, pp. 69-70.

<sup>159</sup> Una biografía de Saer en Graciela Montaldo, *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires, Hachette, 1986. El escritor también ofrece una escueta autobiografía en “Razones”, *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 9-24.



Europa, *En la zona* (1960), *La vuelta completa* (1966), *Palo y hueso* (1965) y *Unidad de lugar* (1967)<sup>160</sup>. María Teresa Gramuglio ha señalado el modo en que la cuestión de la zona (*esa zona*) constituye “una célula narrativa básica” que se expande a lo largo de toda la obra de Saer. Esa “célula narrativa básica” consiste en un espacio literario, un paisaje, un reservorio de experiencias y recuerdos, una inflexión de la lengua; es también un sistema de personajes y una perspectiva sobre la literatura. En este sentido es importante notar que ni la definición de un sitio específico como lugar diegético estuvo directamente ligada al traslado de Saer a Francia, ni ese sitio constituyó el escenario exclusivo de su ficción. La tematización de la zona puede rastrearse a lo largo de toda su obra y excede los objetivos de esta tesis<sup>161</sup>. Nos proponemos volver aquí a un recorte del período que nos ocupa: algunos relatos cortos escritos entre 1969 y 1976 y publicados en *La Mayor* (1976). Nos referimos a cuentos como “La dispersión”, “En el extranjero”, “Cambio de domicilio” o “Discusión sobre el término zona”.

Este último se centra en una conversación de ribetes filosóficos acerca de la posibilidad de delimitar con precisión un área geográfica como distinta de otra. Dos de los personajes recurrentes en la narrativa de Saer, Lalo Lescano y Pichón Garay, mantienen esa discusión en un restorán a la orilla de un río en febrero del año 1967. Hace calor y ambos se encuentran en la comida de despedida de Garay, que está a punto partir al extranjero con intenciones de quedarse. Se nos aclara desde el comienzo que “la discusión comienza cuando Garay dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”. Lescano opone su opinión.

¿Dónde empieza la costa? En ninguna parte. No hay ningún punto preciso en el que se pueda decir que empieza la costa. Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno. [...]

---

<sup>160</sup> Estos conjuntos de relatos definen una serie de características del proyecto creador de Saer tales como el registro particular de la percepción, el énfasis descriptivo, la dilatación y la repetición como procedimientos que operan sobre la representación. Estas cuestiones, así como los vínculos de su narrativa con la novela objetivista francesa (o *nouveau roman*), por un lado, y con Borges y Proust por otro, han sido abordadas por varios autores: Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción (sobre *Nadie nada nunca*)”, *Punto de vista* a. I n.10, 1980, pp.34-36; María Teresa Gramuglio, “El lugar de Juan José Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, *op. cit.*, pp. 261-299; Myrna Solotorevsky, “‘La Mayor’ de Juan José Saer y el efecto modelizador del *nouveau roman*”, *Neophilologus* vol. 75 n. 3, 1991, pp. 399-407; y Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá, “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Elsa Drucaroff (dir.), *op. cit.*, pp. 321-341.

<sup>161</sup> Libros como *El entonado* (1983) o *Lugar* (2000) entrarían en la serie, por ejemplo. Un abordaje extensivo de la obra de Saer ha sido emprendido por otros autores como los recién citados. Julio Premat ha realizado un estudio integral de la obra saeriana bajo el signo de la melancolía: Julio Premat, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Pongamos, si te parece, otro ejemplo: la ciudad. ¿Dónde termina el centro y dónde empiezan los arrabales? [...] No en la caminera, porque la gente que vive más allá de la caminera dice, cuando le preguntan dónde vive, que vive en la ciudad. Por lo tanto, no hay zonas. No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones.

No comparto, dice Garay.<sup>162</sup>

En palabras de Gramuglio, en la obra de Saer la ciudad o la zona son puntos de anclaje para una conciencia que funda el mundo y fundamento espacial para la escritura: una constelación que en *El entenado* (1983) se transforma a partir del alejamiento de Europa y la aproximación al espacio americano, en movimiento inverso al de “Discusión acerca del término zona”, donde el protagonista, Pichón Garay, se aleja de la zona para radicarse en Europa. Los sentidos de la obra de Saer dialogan –agrega Gramuglio– con la larga serie de textos literarios que problematizan la relación entre América y Europa, con sus tesis sobre el desierto, la ciudad americana como espejismo, la ausencia de historia y la precariedad de la tradición.<sup>163</sup>

En los discursos de los “argentinos de París” suele aparecer una cuestión de escala: la idea de que la distancia del lugar de origen inaugura una nueva perspectiva que, como se ve en Bayón y en Noé, incluye en ese nuevo mapa ampliado a la figura de Latinoamérica. Del mismo modo, el punto de vista cercano que utiliza Saer adquiere nuevos espesores si se tiene en cuenta que estos relatos fueron escritos durante los primeros años vividos del otro lado del océano. Esta cuestión no sólo aparece tematizada, sino que las nociones de extranjería y distancia también tomaron forma en sus procedimientos narrativos. Desde el punto de vista del personaje de Lescano no hay límites precisos que permitan hablar de algo así como una zona. Un gradiente sin solución de continuidad une, más que separar, las diversas áreas. Se trata de una suerte de interpretación topográfica (opuesta a la abstracción distanciada del mapa) que advierte las divisiones geográficas en tanto políticas o económicas. Líneas imaginarias definidas en relación con comunidades no menos imaginadas<sup>164</sup>. Si como argumenta Lescano, el suburbio es indiscernible de la ciudad, desde un punto de vista más alejado ¿lo era la periferia del centro? Si no es posible afirmar la existencia de regiones sino por medio de unos límites ficticios (que son políticos), ¿el océano Atlántico era una frontera

---

<sup>162</sup> Juan José Saer, “Discusión sobre el término zona”, en *Cuentos Completos, op. cit.*, p. 184

<sup>163</sup> María Teresa Gramuglio, “El lugar de Juan José Saer”, *art. cit.*, pp. 271-272.

<sup>164</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

suficientemente neta como para separar de cuajo a Europa de América? ¿Esa distancia podía ser salvada, también de modo ficticio, por medio de la narración?

En “Cambio de domicilio”, citado al comienzo de este apartado, el narrador relata en primera persona que por motivos políticos (fue identificado en una manifestación<sup>165</sup>) decidió migrar de Buenos Aires a otra ciudad, a la que no nombra pero describe como situada a orillas de un río (inferimos así que forma parte de *la zona*). Ese viaje nocturno en ómnibus a través de la llanura pampeana dispara la imaginación del narrador en una fantasía que enlaza distancia e identidad. Si bien el desplazamiento relatado es por tierra, mediante las metáforas que proporciona el mar el autor incorpora en los pensamientos del narrador la fantasía de comenzar una nueva vida del otro lado del océano. Como en un juego de espejos, en aquello que aparece como ficción dentro de la ficción, la fantasía del viajero, reverbera la extranjería del autor.

“En el extranjero” transcribe en la ficción unas cartas que Pichón Garay envía a Tomatis siete años después de haber partido. Esta suerte de alter ego de Saer, el escritor que vive fuera de *la zona*, percibe al extranjero (denominación que no por azar confunde un lugar con la condición de un sujeto) como una suerte de constructo que lo sumerge en lo irreal y termina por habitarlo:

[...] dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.<sup>166</sup>

El texto nos presenta la palabra del personaje de Garay, pero el narrador de este relato es Tomatis, uno de los que se quedaron. De este modo, Saer sitúa el lugar de la narración en *la zona*. El juego de vaivén, en este caso, entre autor, narrador y escribiente de la carta de la ficción, suprime o refracta la distancia que media entre París (desde donde se escriben tanto el cuento como la misiva) y *la zona* (desde donde se narra la historia). Estos procedimientos dialogan además con la ubicación de los lectores de Saer.

---

<sup>165</sup>Como suele ocurrir en Saer y han señalado Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá, “Lo político se introduce de manera marginal e insistente y aparece ligado a las experiencias de los sujetos; no ocupa el lugar central en sus discursos ni forma parte de las acciones que realizan, pertenece al plano de la experiencia pasada de los personajes. Lo político parece constituido, entonces, por el sujeto que narra (o del que se narran) sus experiencias perceptivas, y no por su carácter de acontecimiento en sí. En consecuencia, la historia política está determinada por lo que ha sido para el sujeto, la narración no permite que se despliegue como hecho histórico separado y deslindable de lo vivido (lo percibido o recordado por una subjetividad”. Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá, “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, *art. cit.*, p. 337.

<sup>166</sup> Juan José Saer, “En el extranjero”, en *Cuentos Completos... op. cit.*, p. 206.

Puesto que su obra se publicó en castellano, su consagración (lenta pero segura<sup>167</sup>) también tuvo lugar a distancia.

Para Saer, el lugar de nacimiento del escritor era anecdótico, incluso casual, lo cual para un hijo de inmigrantes sirios instalados en la pampa gringa resulta, hasta cierto punto, lógico. En este sentido, el escritor afirmaba que lo nacional no estaba constituido por el compromiso con ciertos efluvios telúricos sino, en todo caso, por la infancia<sup>168</sup>. Aunque su obra estuviera centrada en *la zona* y Saer, instalado en París, resultara marginal en el centro, el escritor santafesino se concebía como uno de los habitantes de la República mundial de las letras. Desde su óptica, la extranjería era casi deseable en el caso de los escritores<sup>169</sup>. En este sentido, uno de los problemas que se planteó durante estos años fue cómo diferenciarse de los escritores del *boom* de la narrativa latinoamericana. Saer se mantuvo al margen del *boom* en sus dos vertientes: ni un realismo mágico en la línea de García Márquez, ni un neo-realismo a lo Vargas Llosa. Algunos años más tarde, en “La selva espesa de lo real” (1979) analizó los riesgos que representaba el éxito internacional de la literatura regional: que lo latinoamericano se presentara como un *a priori* de los escritores de la región; que el programa de un escritor latinoamericano fuera el de manifestar *lo* latinoamericano; y que escribiera aquello que los europeos pedían a la literatura latinoamericana (el irracionalismo, la espontaneidad o el vitalismo, lo que Saer llamó “el nacionalismo del colonizado”<sup>170</sup>).

Del mismo modo, Europa era para Saer una utopía, no solo para los “países pobres” sino también para ciertas naciones europeas “que se proyectan vanamente en una síntesis irreal, refutada cruelmente en la práctica por tantas contradicciones”<sup>171</sup>. Tampoco era posible

---

<sup>167</sup> Sobre la primera recepción de Saer véase Martín Prieto, “Escrituras de la ‘zona’”, en Elsa Drucaroff (dir.), *op. cit.*, pp. 343-357. Una reseña sobre *La Mayor* publicada sin firma dos años después de la salida de este libro insiste en la ceguera de la crítica ante el que considera el mejor libro de Saer. S/a, “Punto de Vista señala”, *Punto de Vista* n. 3, julio de 1978, pp. 18-19. “Desdeñado o ignorado por la crítica hegemónica hasta principios de los años 80, cuando ya había escrito la mitad de su obra, su merecida consagración se debió al apoyo de algunos pocos editores —Jorge Lafforgue y sobre todo Alberto Díaz—, a la tenaz insistencia de un grupo de intelectuales vinculados con el Centro Editor de América Latina y con la revista *Punto de Vista* (Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Ricardo Piglia, Susana Zanetti, que desde inicios de los 70 apostaron por su trabajo), y a la crítica universitaria argentina desde 1984”. [Miguel Dalmaroni], “Juan José Saer”, en Sandra Cotos y Alejandro Leivovich (coord.) *Diccionario de autores argentinos*. Buenos Aires, Proyecto cultural de Petrobrás, 2007, pp. 761-762.

<sup>168</sup> Juan José Saer, “Razones”, *art. cit.*, p. 10.

<sup>169</sup> Juan José Saer, “Exilio y literatura” (1980), en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>170</sup> Juan José Saer, “La selva espesa de lo real” (1979), en *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 269. Se trata de una posición similar a la que Beatriz Sarlo tenía en esos años respecto del problema de lo latinoamericano en la literatura del continente. Beatriz Sarlo, “Yo el Supremo: el discurso del poder”, *Los Libros* n. 37, septiembre - octubre 1974, pp. 24. Sobre el *boom* véase también Horacio González, “El *Boom*: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina”, en Elsa Drucaroff (dir.), *op. cit.*, pp. 404-430.

<sup>171</sup> Juan José Saer, “Sobre la cultura europea” (1988), *ibid.*, p. 90.

hablar, entonces, de algo así como ‘escritores europeos’ pues la mayor parte de los grandes narradores modernos (Baudelaire, Proust, Celan, Beckett o Kafka) –señala Saer–, habían percibido de modo negativo la sociedad y la cultura europea. “Cada uno de estos grandes escritores replantea radicalmente la existencia misma de esa tradición, la pone en suspenso y, en cierto sentido, la anula, procediendo a su desestructuración”<sup>172</sup>. Según los argumentos de Saer, retomados de una entrevista a Borges de 1967, la extranjería medió y hasta possibilitó la innovación literaria tanto en el caso de los irlandeses como en el de los argentinos.

Borges descubre la misma situación para los irlandeses respecto de Inglaterra y para el conjunto de la cultura argentina respecto de Occidente: ‘les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas’.<sup>173</sup>

Ni Borges ni Saer explicitaban la cuestión de la consagración internacional y el lugar clave de la traducción en este proceso que torna visibles (o legibles) tales innovaciones en la República de las letras. Si bien la presencia física del escritor no era condición necesaria para su traducción al francés, la residencia o las visitas a París facilitaban los contactos que podían llevar a la publicación de títulos por parte de editoriales francesas. De hecho, la presencia de escritores latinoamericanos era frecuente y, en algunos casos, sostenida. De allí que pudieran organizarse eventos como la mesa redonda sobre el escritor latinoamericano que, en mayo de 1967, contó con Asturias, Carpentier y Vargas Llosa como disertantes<sup>174</sup>.

Con la internacionalización de la cultura de los años ‘60, la cuestión de lo nacional y lo regional reapareció como un problema para artistas e intelectuales latinoamericanos. ¿Debía

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>173</sup> José Luis Borges (1967) citado en Juan José Saer, “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, *art. cit.*, pp. 27-28. Las reflexiones de Borges en este sentido se remontan por lo menos a los años ‘30. Un texto clave en este sentido es *El escritor argentino y la tradición* (1932), donde afirma que en virtud de su carácter periférico, al escritor argentino le correspondería la tradición entera de la literatura occidental, a la que tendría tanto o más derecho que cualquier europeo, por la simple razón de pertenecer a Occidente sin habitar ninguno de los países canónicos en relación a esa cultura. Carlos Basualdo, “Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos”, *Lápiz*, n. 158-159, Madrid, diciembre 1999, p. 157. Georges Yüdice señala la estrategia de Borges en tanto expansión del centro hasta constituirlo como periferia. “¿Por qué no minar el centro por medio de su estiramiento al infinito?” La metáfora de Borges apunta a la presencia de muchas periferias dentro del centro. Estas periferias estaban presentes en el centro en la forma de artistas y escritores de países no europeos o en las colecciones del llamado arte primitivo traído a Europa occidental desde África, América, Oceanía y el cercano y lejano Oriente. La historia no escrita de la vanguardia es la historia de estas ‘periferias’”. George Yüdice, “Rethinking the theory of the avant-garde from the periphery”, en Anthony L. Geist, y José B. Monleón (eds.), *Modernism and its margins. Reinscribing cultural modernity from Spain and Latin America*. New York, Garland Publishing, 1999, pp. 52-80.

<sup>174</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 177-178.

buscarse esa ‘distancia justa’ que diera visibilidad a sus producciones? ¿Era deseable plegarse a un lenguaje sin rastros de pertenencias regionales? ¿Era posible capitalizar la distancia, aquélla que separaba el Río de la Plata del Sena, para las prácticas artísticas? ¿O debía suprimirse de algún modo?

En la literatura estas cuestiones estuvieron ligadas a la lengua, las traducciones y la industria editorial. Para las artes visuales se podía imaginar un acceso menos mediado a los circuitos internacionales. Si como afirmaba Pierre Restany, “de todos los lenguajes el arte es más inmediato, directo y sintético”<sup>175</sup>, las obras podían explotar la potencia de lo visual y resultar accesibles a públicos de diversos orígenes y lenguas. Pero debido, precisamente, a la inexistencia de una industria de objetos visuales que mediara su difusión, para que la circulación internacional tuviera lugar resultaba clave que el artista mismo se trasladara a los centros mundiales de la cultura. El caso de Berni, como veremos en el capítulo 5, demuestra que incluso las estadías regulares de varios meses no alcanzaban para montar una presencia contundente en París. Para medirse en la capital de la República de las artes era imprescindible seguir sus acontecimientos y darse a ver día a día. Lea Lublin (1929-1999) lo expresaba con claridad:

El desarrollo de nuestro trabajo exige estar informado al día, instantáneamente, de lo que ocurre en las artes plásticas. Yo tengo ‘mi’ público en Buenos Aires, pero París es un centro internacional de información y acá nos enteramos personalmente, directamente, y así es posible realizar una confrontación real, al asistir a las muestras. De otra manera, al estar alejados, los artistas comienzan a seguir a los que inician un movimiento en París sin saber profundamente de qué se trata. Acá cada uno debe crear su propio movimiento.<sup>176</sup>

Los desplazamientos en las prácticas artísticas desde la producción de imágenes hacia las intervenciones espaciales o las producciones efímeras tales como acciones, hacían que la presencia frente a la obra (o dentro de ella) fuera un factor cada vez más relevante. Esta exploración de los bordes del campo artístico tomó la forma de intrusiones en las calles de París, como en el caso de *Une journée dans la rue* realizada por el GRAV ese mismo año (obra que analizaremos en el capítulo 3), o significó el cuestionamiento de las instituciones del arte, como en el caso del proyecto *Fuera y dentro del museo* realizado por Lea Lublin en Chile en 1971 y luego en París en 1974<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup>“Conversación con Pierre Restany. Arte, crítica, pueblo”, *Caballote* n. 21, septiembre 1964, p. 1.

<sup>176</sup> J.R., “Desde París: diálogo con Lea Lublin”, *Caballote* n. 47, mayo de 1968, p. 7.

<sup>177</sup> No por azar, se ha incorporado este texto de Lublin en una antología sobre crítica institucional. Lea Lublin “Project: Inside/Outside the Museum” (1971), en Albert Alberro y Blake Stimson, *Institutional Critique. An Anthology of artists’ writings*. Cambridge and London, MIT Press, 2009, pp. 130-133.

“Toda experiencia de extranjería –afirma Andrea Giunta– genera una producción cultural desajustada, no homogénea, que se instala como una máquina continua de negociación de diferencias, ya sea para neutralizarlas o para radicalizarlas”<sup>178</sup>. Giunta sostiene que para comprender algunas intervenciones del arte más contemporáneo, la condición de extranjero ya no puede entenderse del modo tradicional, esto es como un sujeto que se radica en un lugar, pero proviene de otro; alguien que manifiesta su diferencia respecto de una cultura en la que vive pero de la cual no proviene. Según la autora, la extranjería debe reconsiderarse de manera situacional pues los artistas son cada vez más nómades y realizan más señalamientos respecto de la cultura que visitan que de la propia proveniencia; más que las obras, viajan los artistas a realizar proyectos sitio-específicos.

En los años '60, los “argentinos de París” actuaron como extranjeros en el sentido tradicional y, a la vez, como artistas internacionales. Tal como advierte Graciela Speranza, el extranjero se ve liberado de la tradición única y puede desafiliarse y afiliarse según su voluntad a otras familias, otras sociedades. En este sentido, un artista llegado desde una metrópoli sudamericana como Buenos Aires podía pasar desapercibido en París y actuar como un artista más. Pero simultáneamente, la pertenencia latinoamericana tuvo, por lo menos hasta mediados de los años '70, una gravitación extraordinaria entre los intelectuales del continente. Esta dualidad resonó en la obra y las prácticas de los artistas argentinos de París durante los años '60.

En su análisis sobre el viaje intelectual finisecular, Beatriz Colombi afirma que el desplazamiento coloca a prueba la autofiguración del sujeto así como su pertenencia a una cultura periférica. Por este motivo “la escritura desterritorializada fue vector de numerosas metáforas culturales (nuestra América, latinoamericanismo, hispanoamericanismo, ibeoramericanismo) formuladas como narraciones de autoafirmación –que son, a su modo, una invención de tradiciones– y definen nuevos roles para el escritor finisecular que asume su delegación”<sup>179</sup>. Retomando los argumentos de Colombi, podría afirmarse que con el auge del tercermundismo en los '60 América Latina ocupó un lugar privilegiado en las reconfiguraciones de identidades regionales o nacionales de los intelectuales que migraron fuera del continente. En momentos de una internacionalización cultural que se basaba en la multiplicación de imágenes por distintos medios tecnológicos, el vínculo de las producciones artísticas con identificaciones en términos geográficos no estuvo exento de tensiones.

---

<sup>178</sup> Andrea Giunta, “Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales”, *art. cit.*, p. 42.

<sup>179</sup> Beatriz Colombi, *op. cit.*, p. 17.

Por una parte, las políticas culturales desarrolladas por los Estados nacionales respondían a ciertas agendas que no siempre coincidían con la dirección que tomaban los trabajos de los artistas, quienes no sólo residían fuera de su país de origen sino que además se sentían parte de la República de las artes. El caso más claro en este sentido tal vez sea el de los cinetistas. Quienes adscribieron a estéticas surgidas de una concepción moderna, como el arte cinético, dejaron fuera de su obra cualquier alusión a la subjetividad y a la nacionalidad. Como veremos en el capítulo 3, el cinetismo era ante todo universal; y París, en plena modernización, uno de los lugares más apropiados para lograr su difusión. Para los conceptualismos y las artes figurativas, las alusiones a lo local fueron más viables pero también mostraron cierta ambigüedad. Tal es el caso de la serie de paisajes de Córdoba que Seguí realizó hacia fines de los años '60: imágenes 'turistizadas' que remedan postales de las sierras cordobesas, o de vistas que podrían ser de cualquier lugar y se anclan en Córdoba a través de títulos como "Paisaje serrano"<sup>180</sup>. Al mismo tiempo, tanto los funcionarios de instituciones culturales locales como los mismos artistas consideraban que el país debía apoyar a este "arte argentino" que se desarrollaba fuera de las fronteras nacionales. Es así que Martha Boto, Gregorio Vardánega y Alicia Peñalba, por ejemplo, recurrieron al MNBA para que adquiriera sus obras<sup>181</sup>. Además, si por un lado los artistas y críticos argentinos pretendieron poner en valor las producciones más actualizadas de Buenos Aires en el contexto internacional, con frecuencia a esta expectativa se contrapuso la mirada paternalista de buena parte de la intelectualidad francesa, incluso de quienes tenían simpatía por el anti-imperialismo.

El problema de la lengua y la extranjería formaba parte del pensamiento francés contemporáneo. En *Kafka. Por una literatura menor* (1975), Gilles Deleuze y Felix Guattari además de reflexionar sobre el carácter político y hasta cierto punto colectivo de una literatura menor —que para estos autores tenía su definición en Kafka<sup>182</sup>—, llegaban a preguntarse cómo desnaturalizar su propio idioma.

---

<sup>180</sup> Véanse las reproducciones y un análisis de estas obras en el capítulo 6.

<sup>181</sup> En marzo de 1969 Samuel Oliver, director del MNBA, le comunicaba a Peñalba que había conseguido el dinero para adquirir una de sus esculturas, *Grand Double*, a US\$ 16.000. Carta de Oliver a Peñalba 31/3/1969. En 1971 Boto y Vardánega escribieron a Oliver para solicitar que el museo adquiriera sus obras. Los artistas se habían mudado a un taller más grande y encontraban dificultades para afrontar los nuevos gastos. Le pasaban a Oliver los precios de algunas piezas e insistían: "hacé un esfuerzo, querido amigo, y ayudanos!". Carta de Martha Boto y Gregorio Vardánega a Samuel Oliver, 7/6/1971, AMNBA.

<sup>182</sup> Pascale Casanova sostiene que el concepto de 'literatura menor' de Deleuze y Guattari es el resultado de una proyección de "su visión de la política como subversión o lucha subversiva", basada en última instancia en un error de traducción de Marthe Robert. Otro traductor de Kafka, Bernard Lortholary, la juzga inexacta y tendenciosa. En su diario, Kafka se refería a 'pequeñas literaturas' y no a 'literaturas menores'. Pascale Casanova, *op. cit.*, pp. 263-268.



¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? Problema de los inmigrantes y sus hijos, que a veces ni siquiera saben su propia lengua. Problema de minorías. Problema de una literatura menor, pero también de todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvemos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? [...]

Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas del tercer mundo lingüísticas por donde la lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta. ¿Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, incluso insignificantes, no tienen más que un sueño?: llenar una función mayor del lenguaje, ofrecer sus servicios como lengua de Estado, lengua oficial. [...] Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir menor.<sup>183</sup>

El lugar del Tercer Mundo (un término de invención francesa) y de América Latina en el imaginario galo progresista se desarrolla con mayor profundidad en el último capítulo de esta tesis. Aquí nos basta con afirmar que los sueños de aquellos artistas llegados a París desde ese Tercer Mundo que invocaban Deleuze y Guattari no siempre coincidieron con las expectativas de los filósofos franceses. Éstos imaginaron una literatura menor ligada a lo marginal y lo colectivo, por un lado, y por otro a la figura del extranjero, de quien escribe dentro de una literatura 'mayor'. Pero mientras en Europa la idea del Tercer Mundo alimentaba las reflexiones sobre la cultura, los artistas argentinos que migraron a las metrópolis europeas lo hicieron, en buena medida, motivados por el sueño de llegar a ser grandes artistas. La tensión entre 'cultura menor' y 'gran arte' formó parte del entramado de los años '60, signado por el crecimiento de la industria cultural. Para Deleuze y Guattari, esa tensión tenía su punto de fuga en el Pop en tanto estrategia orientada al "uso menor" de la alta cultura. El Pop, al que tanta desconfianza se le había tenido en Francia en los tempranos '60, representaba el fin del gran arte, literatura y música modernos y la antítesis de la pomposidad francesa. En el caso de Le Parc, esta tensión tomó forma entre la producción colectiva y múltiple del GRAV plasmada en experiencias como *Une journée dans la rue* y la consagración individual en Venecia en 1966. Por su parte, Copi deambuló con naturalidad entre las historietas, la literatura y el teatro 'malo', haciendo un uso menor de la lengua francesa.

La distancia entre identificaciones en términos nacionales, regionales y universales se entrelazaba con la extranjería lingüística y la pretendida universalidad de las imágenes. Una anécdota que relata Denise René, la galerista francesa de los artistas cinéticos, resulta ilustrativa de la tensión entre una pertenencia visual y una extranjería de la lengua. A

---

<sup>183</sup>Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (1975). México, Era, 2001, pp. 33-44.

comienzos de los años '70, René acordó publicar un libro colectivo del GRAV. La edición se demoraba a pesar de que el diseño y los fotograbados estaban listos debido a que los textos tenían problemas de escritura (“los autores, Le Parc y Sobrino, hablaban muy mal el francés” –aclara–). Según relata la galerista, en su ausencia “Le Parc y sus amigos se hicieron de todo el material y editaron el libro en Italia sin mencionar la galería”<sup>184</sup>. Las producciones cinéticas del GRAV podían circular por toda Europa e incluso exhibirse en los Estados Unidos o en Buenos Aires, pero el dominio de la lengua francesa era fundamental tanto para hacer circular manifiestos o ideas como para inscribir discursos en la prensa gala.

Louis Marin afirma que texto escrito e imagen constituyen registros diferentes, irreductibles el uno al otro, que “se cruzan, se vinculan, se responden, pero nunca se confunden. El cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer”<sup>185</sup>. En efecto, la cuestión de la lengua medió la recepción europea de los artistas que nos ocupan en esta tesis. Ante la eventual ‘ceguera’ hacia a las bondades de las obras argentinas, o frente a los lugares comunes a los que se asoció lo latinoamericano, las reivindicaciones de Bayón –publicadas en castellano sin excepción– fueron ilegibles para las personas de habla francesa. En este sentido, si bien el destinatario de las producciones visuales de los “argentinos de París” era un público urbano indiferenciado –puesto que lo visual se suponía por fuera de los límites idiomáticos– los argentinos que escribieron sobre estas obras y prácticas lo hicieron para un interlocutor hispanoparlante. En el caso de Bayón, esto no se debió a un desconocimiento de la lengua francesa, pues vivía en París desde 1949 y participaba del campo científico como investigador del *Comité National de Recherche Scientifique* (CNRS), de modo que publicó en ese idioma otros textos sobre arquitectura colonial hispanoamericana. Como veremos en el capítulo 2, en lo que concierne a las producciones visuales que le fueron contemporáneas, Bayón se imaginó como un corresponsal. Alguien que escribía crónicas culturales en Europa y las enviaba al Nuevo Mundo para mantener al tanto a los lectores del otro lado del océano. Si bien la circulación de imágenes alrededor del globo se multiplicó durante los años '60 e hizo de los viajes intelectuales prácticas menos heroicas, las distancias lingüísticas no se difuminaron y contribuyeron a dar forma a la extranjería de los “argentinos de París”.

---

<sup>184</sup> Denise René en Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*. Paris, Adam Biro, 2001, p. 87. Posiblemente se trata del libro editado en Italia en ocasión de una exposición realizada en 1975, ocho años después de la disolución del GRAV, que reúne diversos textos redactados por el grupo: *GRAV*. Electra, Milán, 1975.

<sup>185</sup> Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 76-77.



IL 1. Damían Bayón (c. 1965).



IL 2. Berni delante de *Ramona espera*, 1977

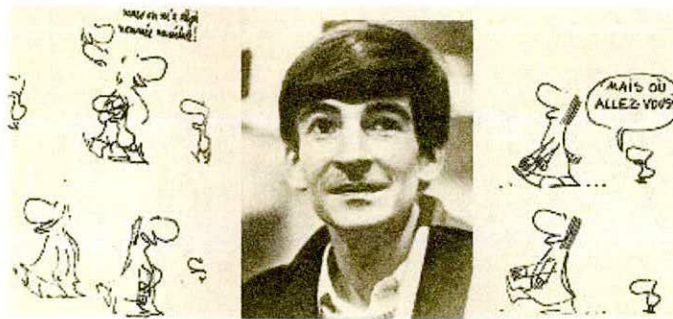




IL 3. Juan José Saer (c. 1982)



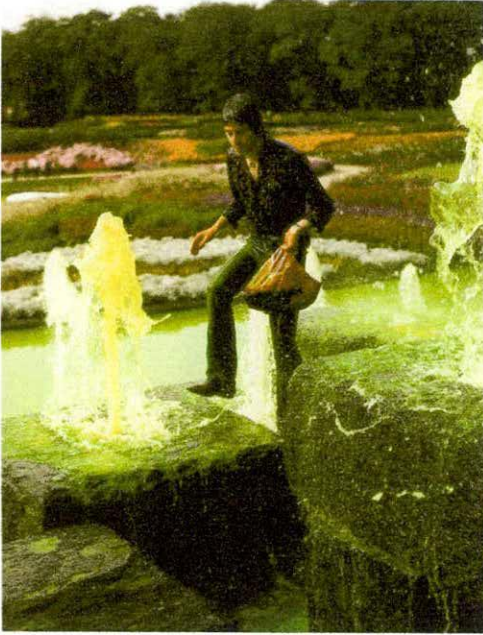
IL 4. Luis Camnitzer, Liliana Porter y Luis Felipe Noé (c. 1968)



IL 5. Copi (c. 1965)



IL 6. Julio Le Parc (1967)



IL 7. Nicolás García Urriburu (1971)



IL 8. Lea Lublin (1969)



IL 9. Antonio Seguí (1964)



IL 10. Matha Boto (1969)





IL 11. Alicia Peñalba (c. 1967)



IL 12. Emilio Pettoruti (1957)



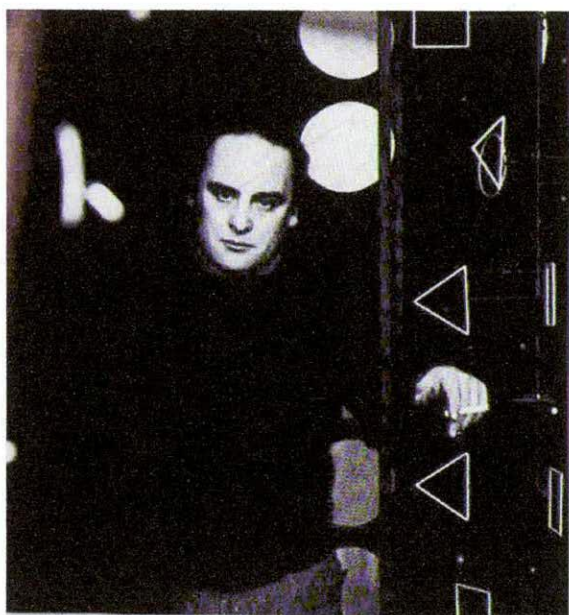
IL 13. Pierre Restany y Gyula Kosice (c. 1980)



IL 14. Horacio García Rossi (c. 1963)



IL 15. GRAV (c. 1966). Francisco Sobrino en el centro



IL 16, Hugo Demarco (1968)



**Armando Durante**

Nació en Buenos Aires, en 1938  
Principales exposiciones:  
L'instabile (con el GRAV), París,  
1962; Museo de Arte Moderno,  
Rio de Janeiro, 1963; Premio  
Nacional Di Tella, 1965; Premio  
Braque y Plástica con plásticos,  
1966; Desde 1967 expone en  
París y Londres.  
Recompensas: 1er. Premio  
Braque, 1966 y Premio Adquisi-  
ción en Plásticos con plásticos,  
1966.

Obra exhibida: Agresión  
repression.  
Material: madera, luz, movi-  
miento.

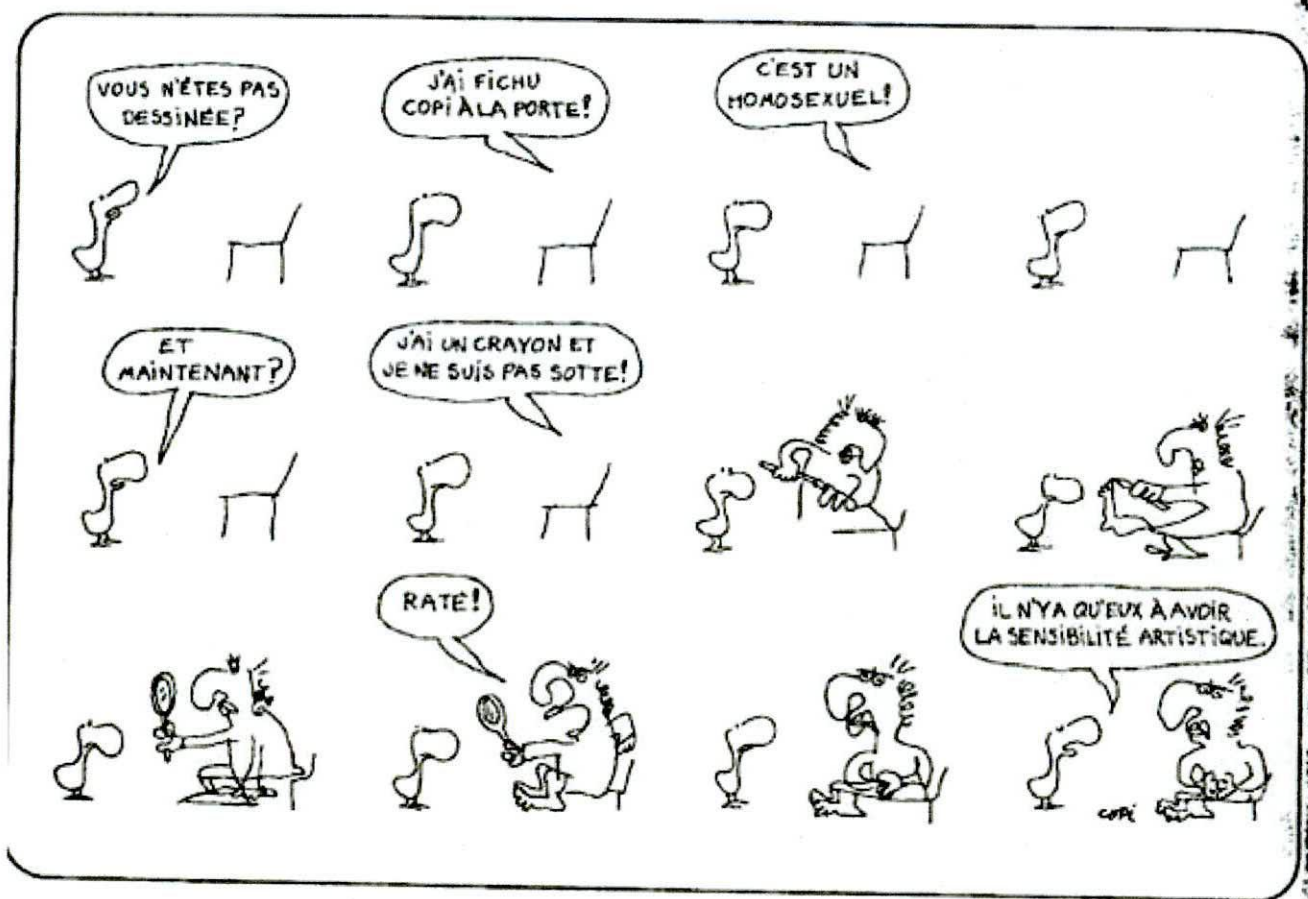


IL 17. Armando Durante (1968)

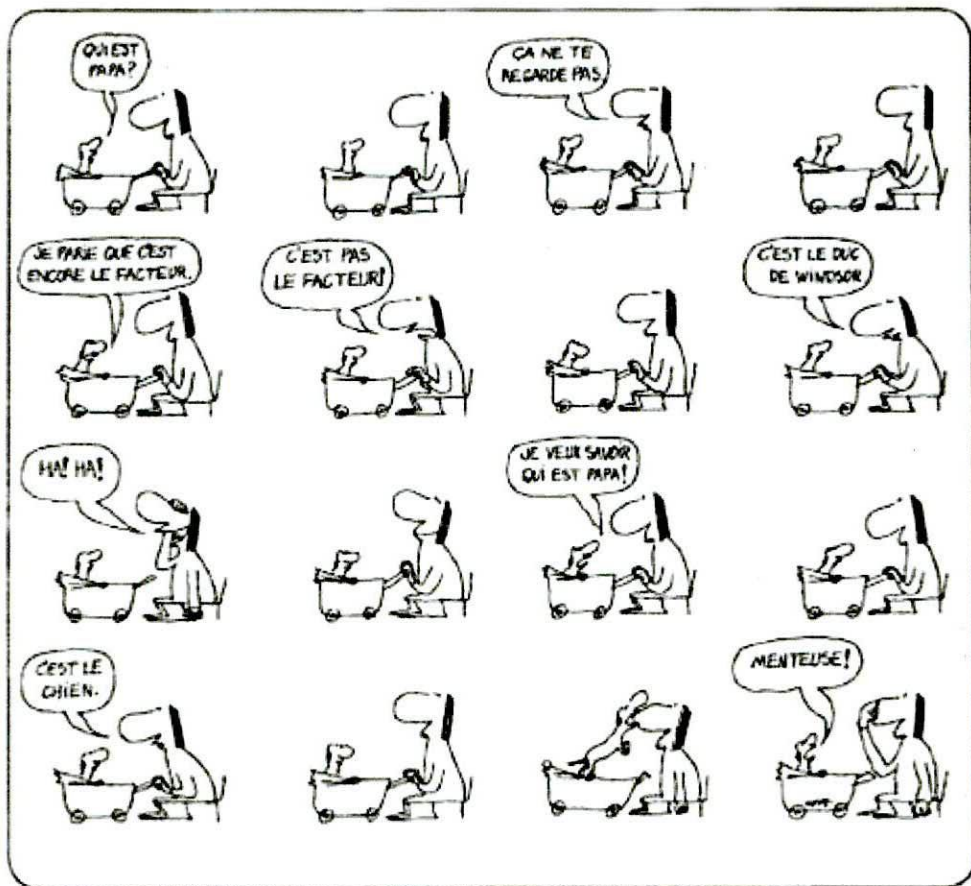


14

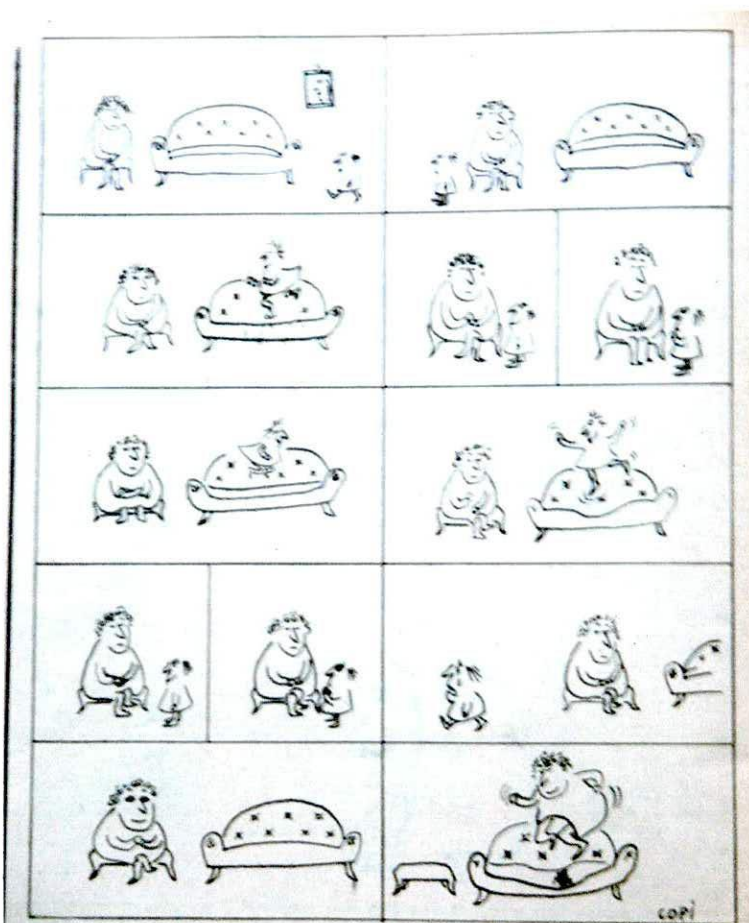
15





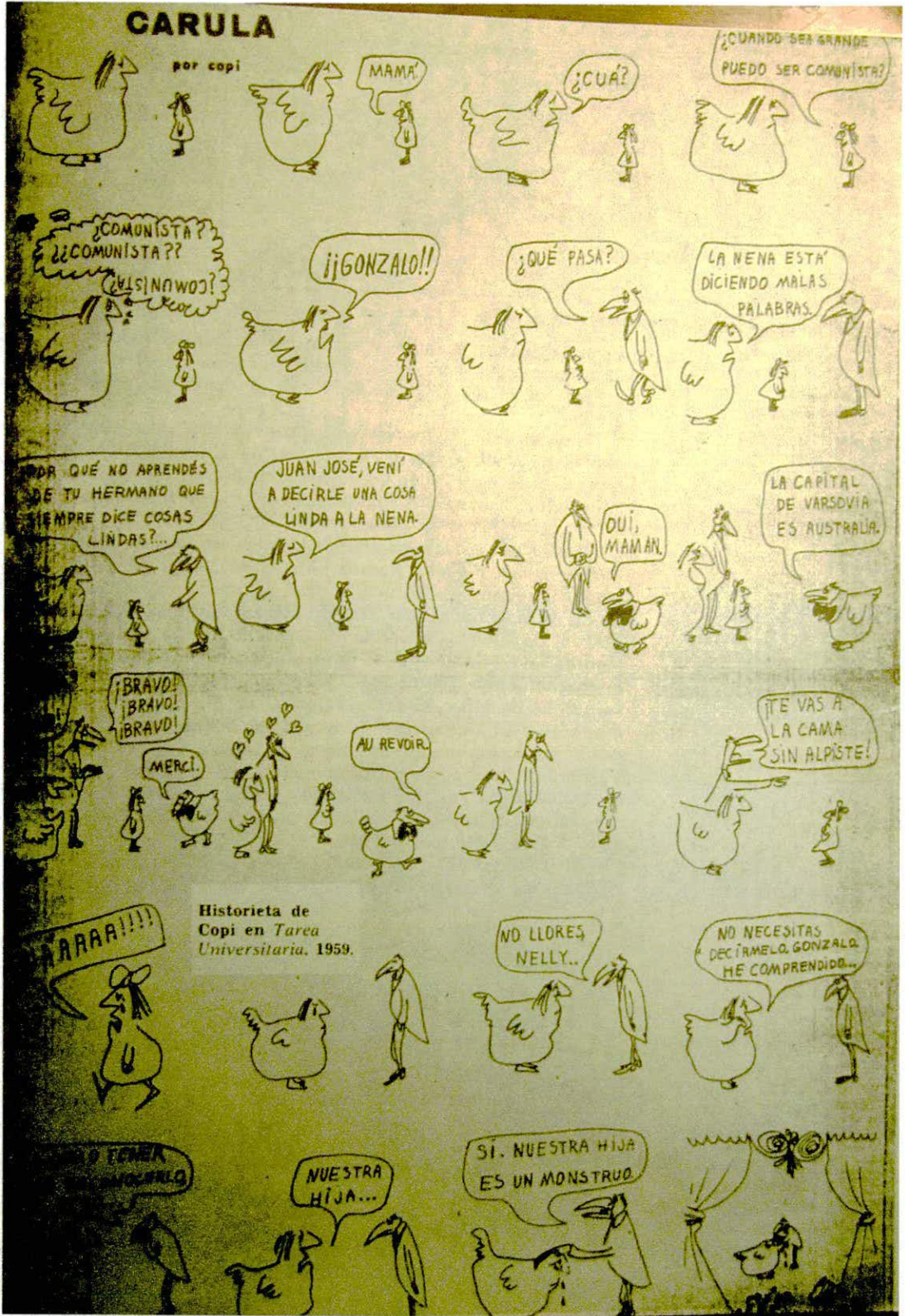


IL 19. Copi, *La Mujer Sentada*, tiras reproducidas en *La femme assise*. Paris, Stock, 2002.

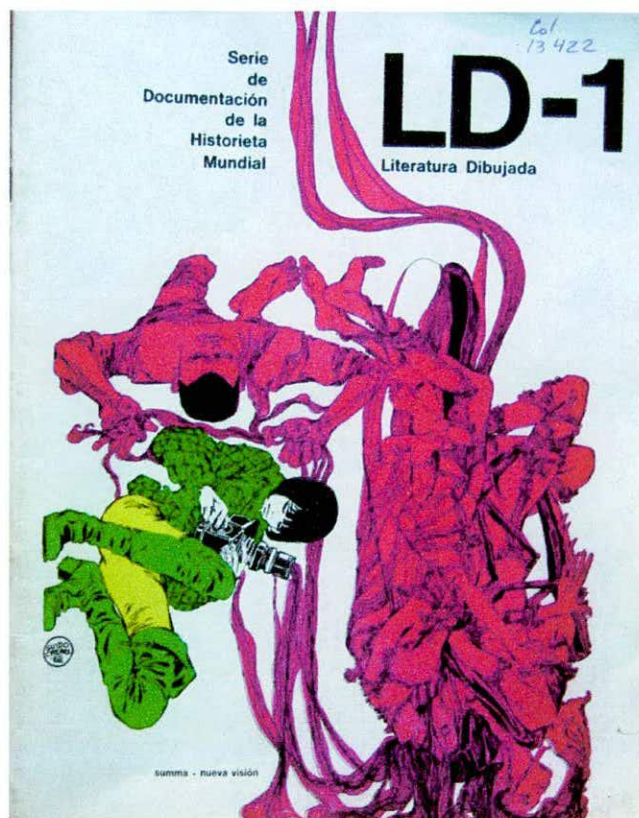


IL 20. Copi, tira sin título, *Tía Vicenta* n. 67, 18/11/1958.

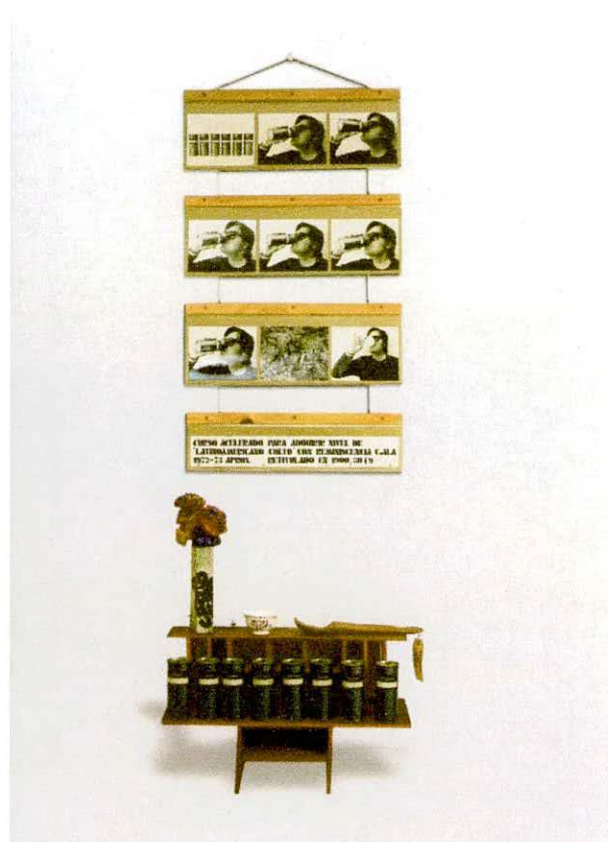




IL 21. Copi, "Carula", *Tarea Universitaria*, 1959. Reproducida en Vázquez Lucio, Oscar E. (Suilnas), *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1985, p. 283.



IL 22. *Literatura Dibujada* n. 1, noviembre 1968. Portada con dibujo de Guido Crepax.



IL 23. Edgardo Vigo, *Curso acelerado para adquirir nivel de 'latinoamericano culto' con reminiscencia gala* (1972-73).



## Capítulo 2. Del Plata al Sena y viceversa. Exposiciones y mapas de Damián Bayón y Pierre Restany.

Comme tu l'auras su, je suis resté au Brésil jusqu'au dernier peso: la réacclimatation européenne est dure... Ici, c'est un grand merdier [...] : la panique des médiocres et les intérêts réactionnaires des pourris ont créé une psychose de crise permanent et un complexe de persécution. Les loups hurlent avec les loups et en appellent à la défense de l'Occident (incarné par les peintres de l'École de Paris style Galerie de France) contre la Barbarie américaine, source de tous nos maux !!!! [...] En fin, ce n'est pas grave nous retournerons là-bas, dans le New York austral. Viva Buenos Aires planetista, viva!!!!

Carta de Pierre Restany a Marta Minujin, 26/12/1964<sup>1</sup>

Hace un instante fui a la farmacia antes de que cerraran [...] a pesar de que hace mucho frío, que es el primer día gris y que era el crepúsculo en mi barrio que no es muy bello que digamos todo me parecía maravilloso. Con lágrimas en los ojos pensaba y decía: cuándo le podré agradecer a Francia, cuándo y cómo... todo lo que ha hecho por mí. [...] Nunca mi experiencia estará hecha, nunca agradeceré bastante el buen arranque que me hizo venir a un sitio en que yo podía vivir y anidar. Sin hablar de las ventajas del exilio que hace comprender tantas cosas.

Carta de Damián Bayón a Saúl Yurkievich, 13/11/1965<sup>2</sup>

El contraste entre las cartas que escribieron Pierre Restany (1930-2003) y Damián Bayón (1915-1995) a sus amigos del otro lado del océano podría hacernos dudar de que ambas misivas fueran enviadas desde la misma ciudad, París. Restany se dirigía a la artista argentina Marta Minujín poco después de haber visitado San Pablo y Buenos Aires, ciudad que en un arranque de entusiasmo rebautizó como la “New York Austral”. El regreso a París lo había devuelto a un ambiente que consideraba anquilosado y carente de la juventud que había palpado en el Nuevo Mundo. Por su parte, Bayón había llegado a París –decidido a quedarse– en 1949 con una beca del gobierno francés para realizar estudios de historia del arte<sup>3</sup>. Poco después tomaba los cursos de sociología del arte dictados por Pierre Francastel en la *École Pratique d'Hautes Études*. En 1953 Bayón no pudo renovar su beca y debió dejar Francia. Entre 1954 y 1958, alternó la docencia en la Universidad de Puerto Rico con las universidades de Buenos Aires, La Plata y El Litoral, y también tradujo *Pintura y Sociedad*

<sup>1</sup> Carta de Pierre Restany a Marta Minujin, 26/12/1964, Archives Pierre Restany–Centre de la Critique d'Art, Châteaugiron, Francia. En adelante, APR-CCA.

<sup>2</sup> Carta de Damián Bayón a Saúl Yurkievich, 13/11/1965. Archivo Damián Bayón, Instituto de América, Santa Fé, España. En adelante, ADB-IA.

<sup>3</sup> Como *boursier patronné* del gobierno francés, realizó primero estudios en la *École du Louvre* (cerámica griega con Pierre Devambez), en el *Institut d'Art et Archéologie* (escultura griega con Charles Picard y Arquitectura monástica con Elie Lambert), y en la *Sorbonne* (estética con Etienne Souriau y pintura del Renacimiento con André Chastel).

de Francastel para Emecé. En 1959 Francastel le consiguió un puesto *chef de travaux* en la *École*, lo que le permitió volver a instalarse en Francia<sup>4</sup>. Al momento de escribir esta carta, Bayón estaba bien instalado: se había doctorado con su tesis *La commande architecturale en Castille au XVIe siècle*<sup>5</sup> y había comprado un departamento en el número 105 del quai Branly<sup>6</sup>.

En este capítulo se siguen los recorridos geográficos e intelectuales de Restany y Bayón. Se analizan los discursos divergentes de estos críticos en tanto divulgadores y actores clave para comprender los vínculos culturales entre América Latina y Francia en este periodo. Bayón publicaba artículos en diversos periódicos en los que seleccionaba los eventos artísticos parisinos más relevantes y seguía los progresos (y los lugares comunes) concernientes a los artistas latinoamericanos de París<sup>7</sup>. Esta tarea de corresponsal y crítico de arte le permitió, más tarde, hacerse cargo del volumen sobre artes visuales latinoamericanas de la colección *América Latina en su cultura* organizada por la Unesco<sup>8</sup>. Por su parte, durante los años '60 Restany viajó a América Latina reiteradas veces y mantuvo vínculos con las escenas culturales del cono sur. A la primera invitación a la Bienal de San Pablo de 1961, siguieron visitas casi regulares a Buenos Aires, Río de Janeiro, San Pablo y Montevideo, en las que Restany entabló amistades con artistas y críticos que tuvieron continuidad por medio de la correspondencia y los proyectos conjuntos.<sup>9</sup> Si bien sus viajes no se limitaron a Sudamérica, es posible pensar que la experiencia en estas metrópolis periféricas contribuyó a ensanchar su mapa cultural imaginario, delineado entre París y Nueva York y a afirmar su tesis de un arte realista, urbano y planetario. De este modo, por medio de Restany y algunos otros críticos franceses que visitaron Buenos Aires en estos años, la efervescencia cultural

---

<sup>4</sup> Entre 1954 y 1958 dictó Historia del arte y Apreciación del arte en la Universidad de Puerto Rico, convocado por su rector, Jaime Benítez. También tradujo *Maestros del arte moderno* de Alfred Barr para esa universidad, y *Las voces del silencio* de Malraux en colaboración con Elva de Lóizaga. Durante 1958, antes de regresar a París, realizó un viaje por América: Lima, Guatemala, México DF, Mérida, La Habana, Nueva York, Miami. Salvador Arizondo, "Damián Bayón. Viajero del arte", en *Damián Bayón. Correspondencia recibida*. Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 7-39.

<sup>5</sup> La tesis se publicó en francés como *L'architecture en Castille au XVI<sup>e</sup> siècle* (París, Éd. Klincksieck, 1967); y en español como *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica* (Barcelona, Gustavo Gili, 1974).

<sup>6</sup> En 1966 se naturalizó francés, pero conservó la nacionalidad argentina. "Damián Bayón. Biografía", s/f [1994], 30 páginas mecanografiadas, ADB-IA.

<sup>7</sup> Desde su partida de Buenos Aires colaboró con *Ver y Estimar*, *La Nación*, *La Prensa*, *Sur*, *El Litoral* (Argentina), *Plural*, *Artes Visuales* (México), *Americas* (Unión Panamericana), *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, *Diogenes. Revue internationale des Sciences Humaines* (Unesco), *Revista de Occidente*, *La Nouvelle Revue des deux Mondes*, *Cahiers des Amériques Latines* (París).

<sup>8</sup> Damián Bayón, *América Latina en sus artes*. París, Unesco, 1980. En adelante, DB.

<sup>9</sup> Los viajes de Restany a América Latina se han discutido más extensamente en "Pierre Restany et l'Amérique Latine. Un détournement de l'axe Paris - New York", ponencia presentada en el congreso *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Institut National d'Histoire de l'Art (Francia), diciembre de 2006. Aceptada por el comité de referato y en proceso de edición.

local incidió en la reconfiguración del campo cultural francés. El contacto que Bayón y Restany establecieron entre el Sena y el Plata conforma una suerte de eje de este capítulo, que también analiza la presencia de otros críticos franceses en el Río de la Plata. Nos proponemos entonces seguir los itinerarios de ambos críticos de Norte a Sur y viceversa para dejar de lado la hipótesis tradicional acerca de las influencias europeas unidireccionales hacia Latinoamérica y analizar de qué maneras ambas escenas se enriquecieron mutuamente, y hasta qué punto el arte argentino no apareció, en los discursos de estos dos críticos, como una suerte de representante del continente. En este estudio ponemos en relación, por un lado, lo que América Latina representaba en el marco de la crisis del proceso de modernización francesa y, por otro, con los proyectos de internacionalización del arte y las estrategias de resistencia cultural desplegados por los actores latinoamericanos.

Los desplazamientos de los que nos ocupamos fueron experimentados tanto por artistas, críticos e intelectuales como por obras y exposiciones. Una de las hipótesis principales de este capítulo sostiene que existió un intercambio artístico de cierta intensidad entre París y Buenos Aires, activado tanto por instituciones públicas y privadas como por actores individuales. En un sentido, una serie de exhibiciones de artistas argentinos realizadas en París, en algunos casos organizadas desde la capital francesa y en otros planeadas (aunque no siempre realizadas) desde Buenos Aires. En primer lugar, la mencionada *30 Argentins de la nouvelle génération* que la pintora y crítica de arte francesa Germaine Derbecq organizó en 1962 en las salas de la galería Creuze; y *L'Art Argentin Actuel*, que tuvo lugar entre diciembre de 1963 y febrero de 1964 en el *Musée National d'Art Moderne* (MNAM)<sup>10</sup>. De las exhibiciones porteñas, se analizarán, por un lado, la que dio a ver en Buenos Aires la obra y la actividad del GRAV en 1964, y en segundo lugar el Premio Braque organizado entre 1963 y 1969 por la embajada de Francia en Argentina, cuyas recompensas consistieron en becas de estudio en Francia que engrosaron las filas de los 'argentinos de París'.

En *Itinerarios Transculturales*, James Clifford analiza una exposición de objetos rituales indígenas realizada en un museo norteamericano a partir de la idea de 'zona de contacto' propuesta por Marie Louise Pratt para el período colonial<sup>11</sup>:

---

<sup>10</sup> En el último capítulo de esta tesis nos ocuparemos de otras dos exposiciones que incluyeron a los 'Argentinos de París' en nombre de América Latina, la *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris* (1962) y *Artistes latino-américains de Paris* (1965) organizadas por la *Association Latino-Américaine de Paris*.

<sup>11</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992). Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Se trata de una exhibición organizada en el museo de Portland, para la cual se convocó a ancianos de distintos clanes indígenas de Alaska para consultarlos acerca de cómo exhibir su colección.

A diferencia del término ‘frontera’, que está basado en una perspectiva expansionista europea (la frontera es una frontera sólo con respecto a Europa), la expresión *contacto* busca priorizar –según Pratt– las dimensiones interactivas, de improvisación, de los encuentros coloniales, tan fácilmente ignoradas o suprimidas en los informes de la conquista y la dominación. Cuando se ve a los museos como zonas de contacto su estructura organizadora como *colección* se vuelve una *relación* permanente, histórica, política, moral: un juego de tira y afloja, un conjunto de intercambios cargado de poder. La estructura organizadora del museo como colección funciona como la frontera de Pratt. Se suponen un centro y una periferia; el centro es el punto de recolección, la periferia un área de descubrimiento. El museo, localizado por lo general en una ciudad metropolitana, constituye el destino histórico de las producciones culturales que él, con amor y autoridad, salva, cuida e interpreta.<sup>12</sup>

Las exposiciones a las que nos referimos reunieron obras de arte moderno y no objetos rituales indígenas. Además, algunas tuvieron lugar en ‘la’ metrópoli cultural europea y otras en una metrópoli latinoamericana como Buenos Aires, que hacia mediados de la década del ‘60 mostraba una efervescencia cultural visible, incluso, para ciertos visitantes franceses. Aun con estas diferencias fundamentales, la concepción del museo (y la exposición) como una suerte de zona de contacto entre culturas nos resulta de utilidad. Sostenemos que estas exhibiciones constituyeron, por un lado, espacios de negociación de sentido de las producciones culturales argentinas y latinoamericanas en Europa; y al mismo tiempo, de redefinición de lo que la cultura francesa representaba para el Nuevo Mundo. Si, como afirma Bruce Ferguson, las exhibiciones constituyen narrativas que utilizan objetos de arte para comunicar historias, intentaremos comprender en este capítulo cuáles fueron las historias que se narraron o cuáles fueron las imágenes que se configuraron acerca del arte argentino en París<sup>13</sup>.

## 1. La New York de Sudamérica: las artes visuales porteñas según Restany.

J’ai été fasciné par Buenos Ayres. Au Brésil et en Europe de nombreux amis se sont étonnés de ma réaction. Et Rio, et São Paulo ? C’est bien simple pourtant. J’aime les grandes villes car c’est en leur sein que s’élaborent la psychologie collective et les valeurs spirituelles de demain. [...] Buenos Ayres en est une; ce n’est pas le cas ni pour São Paulo ni pour Rio de Janeiro [...] Buenos Ayres est à la veille d’une grande mutation organique comparable à celle qui a fait de New York un centre international de la création contemporaine.

Pierre Restany, “Buenos Ayres et le nouvel humanisme”, 1965.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> James Clifford, *Itinerarios transculturales* (1997). Barcelona, Gedisa, 1999, p. 238.

<sup>13</sup> Bruce Ferguson, “Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense”, en Reesa Greenberg, Bruce Ferguson y Sandy Nairme (eds.), *Thinking about Exhibitions*. New York, Routledge, 1996, 175-190.

<sup>14</sup> Pierre Restany, “Buenos Aires et le nouvel humanisme”, *Domus* n. 425 aprile 1965, pp. 34-39. En adelante PR.

En septiembre de 1964, Restany viajó a Buenos Aires para integrar el jurado del Premio Di Tella junto con Clement Greenberg y el Jorge Romero Brest. Y si el crítico norteamericano se entusiasmó poco y nada con lo que vio en Buenos Aires, Restany quedó encantado con aquello que bautizó “pop lunfardo” y lo transmitió de este modo en varias revistas.<sup>15</sup> [II. 1, 2, 3]

Al momento de su primer viaje a la Bienal de San Pablo de 1961, a la que había sido invitado por Mario Pedrosa<sup>16</sup>, el crítico francés estaba a la cabeza del grupo que en 1960 había bautizado *Nouveaux Réalistes* y propiciaba “el encuentro de las vanguardias de París y New York”<sup>17</sup> con exposiciones como *40° au dessus de Dada* y *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, realizadas en París<sup>18</sup>. Durante esta primera estadía paulista, Restany advirtió “la absoluta superioridad de las artes brasileña y argentina sobre la de los otros países, inclusive México”<sup>19</sup>. Pero aunque consideró que estas producciones estaban actualizadas, no le parecieron originales.

Representación simbólica de San Pablo y del mecenazgo de su empresariado, la Bienal había constituido desde su primera edición en 1951 el escenario privilegiado de la consolidación de una abstracción constructivista en el cono sur. El mismo Pedrosa había sido uno de los actores fundamentales en la legitimación de estos emprendimientos de posguerra<sup>20</sup>. Diez años más tarde, Restany constataba que una abstracción enriquecida con los aportes del informalismo dominaba las selecciones brasileña y argentina<sup>21</sup>. Alicia Peñalba

---

<sup>15</sup> *Planète* de París, *Planeta* de Buenos Aires, *Domus* de Milán y *Kontrevy* de Estocolmo. PR, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, *Planeta* n. 5 julio de 1965, pp. 119-129; PR, “Buenos Aires et le nouvel humanisme”, *art. cit.*; PR, “Buenos Aires frente a su propio espejo”, *Planeta* n.8 febrero 1966, pp. 156-159. También se conserva el manuscrito “Les happenings en Argentine: Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain”, acompañado por carta de PR a Olle Granath (revista *Kontrevy*), 21/7/1965, APR-ACA.

<sup>16</sup> Probablemente Pedrosa y Restany se conocían desde fines de los '50 a raíz de las actividades de la Asociación Internacional de Críticos de Arte de la cual ambos eran miembros. También pudieron haberse conocido durante 1961 cuando Pedrosa viajó a Europa para organizar las invitaciones a las delegaciones nacionales. “Datos biográficos – Cronología”, en Otilia Arantes (org.), *Mario Pedrosa. Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995, pp. 349-363.

<sup>17</sup> PR, “Une expérience intégrale”, *Iere Triennale des Amériques. Présence en Europe 1945-1992*, Maubeuge, 1993, p. 76.

<sup>18</sup> La primera tuvo lugar durante el mes de mayo en la *Galerie J*, dirigida por el mismo Restany, y la segunda en julio en la *galerie Rive Droite*. Los artistas incluidos eran Arman, César, Dufrené, Hains, Klein, Rotella, Raysse, Saint-Phalle, Spoerri, Tinguely, Villeglé, Bontecou, Chamberlain, Conner, Dine, Johns, Malary, Nevelson, Oldenburg, Rauschenberg, Stankiewicz y Twombly.

<sup>19</sup> Vera Martins, “Pierre Restany faz o balanço da Bienal”, medio sin identificar, Rio de Janeiro, [1961], APR-CCA.

<sup>20</sup> Sobre la bienal paulista véanse, Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP* n. 52, São Paulo, 2001-2002; y María Amalia García, “Entre Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (dir.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 137-152.

<sup>21</sup> El envío argentino a la VI Bienal había sido organizado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto y el Museo de Arte Moderno con Gyula Kosice y Rafael Squirru como comisarios. Los expositores fueron los pintores Raquel Forner, Aníbal Carreño, Sarah Grilo, Alfredo



ganaba el premio de escultura y Lygia Clark se llevaba un premio nacional con sus *Bichos* (que al crítico le recordaban “los trabajos de papel plegado realizados por niños”). Ambos países exhibían “buena calidad internacional”, pero Restany lamentaba que “las referencias al folklore local” fueran escasas<sup>22</sup>.

Desde su óptica, el fracaso de las ambiciones universales del modernismo mostraba su perfil más agudo en Brasilia, la ciudad proyectada por Lucio Costa y Oscar Niemeyer adonde se había trasladado la capital brasileña el año anterior. Para Pedrosa, Brasilia y la Bienal modernizaban el perfil de Brasil para dejar atrás la imagen limitada a su belleza natural: “un país tropical y sonriente”<sup>23</sup>. Para Restany se trataba de una ciudad de funcionarios dividida jerárquicamente. “Una monumental ciudad muerta, la más grandiosa escultura del siglo”, cuyos basamentos se sostenían en la vanidosa convicción de que a un urbanismo nuevo iba a seguir un hombre nuevo. Los suburbios de Brasilia, donde una “humanidad Far West” vivía de modo precario fuera de las constricciones arquitectónicas, aportaban pruebas del desajuste del proyecto.<sup>24</sup>

Si en 1961 la selección de arte argentino de San Pablo le había parecido poco original, el impacto de su primera visita a Buenos Aires en 1964 fue diferente<sup>25</sup>. Esta vez Restany no sólo conoció la escena artística local fuera del recorte de un envío oficial, sino que además la apertura del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella en 1963<sup>26</sup> bajo la dirección de Romero Brest, había contribuido a la dinamización del campo artístico porteño iniciada con galerías como Lirolay, cuyas exposiciones delineaba Germaine Derbecq. En estas salas encontraron un lugar propicio tanto algunos artistas de larga trayectoria, como un conjunto de jóvenes que practicaba diversas variantes del pop local.

Por otro lado, en el contexto ideológico del desarrollismo se pensó que era posible hacer de Buenos Aires una de las capitales culturales del mundo. 1964, el año de la primera visita de Restany, fue clave para la inserción internacional del arte argentino. Las exposiciones auspiciosas de ese año fueron varias: *L'Art Argentin Actuel* en el *Musée National d'Art Moderne* de Paris, *Buenos Aires 64* en las oficinas neoyorkinas de la Pepsi Cola, *New Art of*

---

Hlito, Rómulo Macció, Eduardo Mac Entyre, Federico Martino, Miguel Ocampo, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Guillermo Walter Thieme y Héctor Basaldúa, los escultores Alicia Peñalba y Ennio Iommi, el grabador Zygro y el arquitecto Amancio Williams. *Arte Argentino 1961*, VI Bienal - Museo de Arte Moderno de San Pablo, septiembre – diciembre de 1961.

<sup>22</sup> PR, “VI Biennale de Sao Paulo”, *Cimaise* n. 56, novembre-décembre 1961.

<sup>23</sup> Mario Pedrosa, “L’entrevue du ministre des affaires étrangères”, *Bulletin* n. 12, VI Biennale de São Paulo, 1961, APR-CCA.

<sup>24</sup> PR, “Brasilia 1961: un problème humain”, *Cimaise* n. 56, novembre-décembre 1961, pp. 115-117.

<sup>25</sup> Restany llegó a Buenos Aires el 27 de septiembre y luego pasó unas semanas en Brasil.

<sup>26</sup> En adelante ITDT.

Argentina en el Walker Art Center de Minneapolis y *Magnet: New York* realizada por la galería Bonino y la *Inter-American Foundation for the Arts*<sup>27</sup>. Como apunta Andrea Giunta, después de la derrota que había significado para Greenberg el premio a Rauschenberg en la Bienal de Venecia<sup>28</sup>, al menos en esta escena periférica el defensor de la *Postpainterly Abstraction* consiguió un premio internacional para Kenneth Noland. Por su parte, Restany no logró un galardón para Arman pero obtuvo el premio nacional para Marta Minujin<sup>29</sup>.

El ITDT, acusado por la izquierda argentina de extranjerizante, constituía el epicentro del descubrimiento del *folklore urbano* local que advertía Restany. Y Minujin era para él el alma de un grupo de neo-figurativos, *pop-artists* o *nouveaux réalistes*. El punto fuerte de la escena porteña estaba en la proliferación de obras participativas, ambientaciones y *happenings*. Restany veía condensada allí la vocación por renovar el vínculo entre artista y público. En este sentido, el recorrido *La Menesunda*, que Minujin y Rubén Santantonín presentaron en el ITDT en 1965, fue para Restany “un evento capital” que merecía un prólogo de su autoría en el catálogo [II. 4, 5]. Por un lado, este “laberinto-pop”<sup>30</sup> colmado de estímulos participativos llevaba como título una palabra en *argot* que remitía a la cultura de mezcla de la ciudad, que como vimos estaba en el centro de los intereses de Restany. Con la modernización de los años ‘60, algunas ciudades nuevas se volvían metrópolis, verdaderas usinas culturales. La República mundial de las artes parecía tener, ahora, varias capitales que conformaban una suerte de red internacional. Además, según le comunicaba Hugo Parpagnoli en una carta del mes de junio, durante las dos semanas de exhibición *La Menesunda* atrajo más de 30.000 visitantes, lo que indicaba la magnitud de esa renovación.<sup>31</sup> Desde la óptica de Restany, frente a una París conservadora, Buenos Aires parecía una versión rioplatense de Nueva York.

---

<sup>27</sup> Sobre estos proyectos de internacionalización cultural, véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>28</sup> Sobre el episodio, véase Laurie J. Monahan, “Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale”, Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*, Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 369-416.

<sup>29</sup> Una carta enviada por la secretaria técnica del MNBA a Bayón explicaba cómo había sido la votación del jurado. “El Premio Nac: ganadora M. Minujin; el Inter: K. Nolan. La cosa fue así: en el Iro Greenberg votó por Reinhardt y Restany por Marta. R Brest pidió muchas horas más para resolverse y se inclinó por Marta. Para el Int. Greenberg votó por Nolan y R. Brest por Le Parc. Pero luego dio su voto a Nolan.” Carta de Silvia Ambrosini a Damián Bayón, 13/10/1964, ADB-IA.

<sup>30</sup> PR, “Les happenings en Argentine: Buenos Ayres à la découverte de son folklore urbain”, *art. cit.*

<sup>31</sup> Carta de Hugo Parpagnoli a PR 28/6/1965, APR-ACA. *La Menesunda* recibió 33.694 del 28/5 al 11/6. *Memoria y balance 1965/66*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.

El entusiasmo del crítico francés no se desvaneció con su partida ni se vio opacado por la escena carioca durante su estadía posterior en Brasil<sup>32</sup>. En primer lugar, Restany difundió las actividades del ITDT fuera del país. A los pocos días, dio una conferencia de prensa sobre el Premio Di Tella en Río de Janeiro<sup>33</sup>. Y, convocado para colaborar con el estímulo del mecenazgo privado por el ministro de cultura francés, André Malraux, Restany le presentó el caso del ITDT<sup>34</sup>. Además, como veremos en el apartado sobre exposiciones, contribuyó con Romero Brest para organizar una nueva exposición de arte argentino en el *Musée d'art décoratif*. Paralelamente, hacia fines de 1965 Restany apoyó a Marta Minujín, recién trasladada a Nueva York gracias a una beca Guggenheim. No sólo la alentó ante la indiferencia del medio norteamericano de la que la artista se quejaba en sus cartas; el crítico también hizo circular sus artículos sobre *La Menesunda* en esa ciudad y la puso en contacto con la Grippi & Waddell Gallery<sup>35</sup>.

En el panorama del arte argentino que trazaba Restany, Berni aparecía como el padrino de la generación de Minujín. Con sus 60 años y una larga trayectoria de pintor realista y comunista que se remontaba a los años '30, Berni frecuentaba el grupo 'pop lunfardo'<sup>36</sup>. Pero su realismo había sido *engagé* y con incorporación más reciente de material de desecho y de cierta ironía, se proponía denunciar el lado oscuro de las políticas de desarrollo del Tercer Mundo. En cambio, para Restany el *Nouveau Réalisme* implicaba la superación de la lógica del absurdo propia de la posguerra europea para asumir la modernización con optimismo.

---

<sup>32</sup>Las opiniones poco favorables de Restany aparecieron en Jayme Mauricio, "Bienal, brasileiros no exterior e outras", *Correio da Manhã* 20/11/1964 y Ceres Franco, "Pierre Restany. Teórico do novo realismo", *Leitura* a. XXIII n. 89, Río de Janeiro, dec 1964. Archivo Seguí. Según Aracy Amaral, en 1965 Restany dijo que no había encontrado nada interesante y que hubo quienes se sintieron insultados. Aracy Amaral, "Arte sem educação ou/ Brasil visto de fora" (1967), en *Arte e mio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. Sao Paulo, Nobel, 1982, p. 134.

<sup>33</sup> Carta de PR a Romero Brest 23/10/1964, Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (en adelante, AJRB, FFyL-UBA. Restany se refiere a un desconocimiento total en Brasil de las actividades del ITDT y de los artistas que esta institución promocionaba. Esto se relativiza si se tiene en cuenta el impacto de la exposición de 1963 de *Otra Figuración* (Noé, Macció, De la Vega y Deira) en Río de Janeiro. Véase Paulo Herkenhoff, "Nueva Figuración Río/Buenos Aires", en *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*. Buenos Aires, MALBA, 2004, pp. 31-34. Por otra parte, los intercambios culturales entre estos países vecinos tienen una tradición que se remonta por lo menos hasta los años '20. Patricia Artundo, *Mario de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp-FAPESP, 2004.

<sup>34</sup> Carta de PR a Romero Brest, 26/12/1964, APR-CCA.

<sup>35</sup> Carta de PR a Marta Minujín 23/12/1965. Carta de PR a Richard Waddell, Grippi & Waddell Gallery, 23/12/1965, APR-CCA.

<sup>36</sup> Había participado con ellos en algunas exposiciones, por ejemplo: *La muerte* (18/9 al 3/10 de 1964, galería Lirolay) con Delia Cancela, Zulema Ciordia, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Puzzovio y Carlos Squirru; y *Help Valentino!*, una obra de teatro con vestuario de Puzzovio y escenografía de Giménez y Lalo Lazo.

L'avant-garde est optimiste. [...] Son optimisme est fondé sur les immenses ouvertures de la science et l'avènement d'une ère industrielle. [...] L'art d'avant-garde n'est plus un art de révolte, mais un art de participation. [...] Sur des bases réalistes, un nouvel art moderne est en train de s'élaborer dans des perspectives planétaires<sup>37</sup>

De allí no se infería que el Nuevo Mundo iba a tomar la posta de las viejas capitales culturales. Restany sostenía que París no había muerto, como se repetía una y otra vez. Por medio del cruce de los *Nouveaux Réalistes* con los *Néo-dadas*, la capital francesa había concebido este nuevo arte realista que se veía en ciudades tan remotas como Buenos Aires.

La relativa juventud del país representaba más un potencial que una limitación tanto para la Nueva Izquierda<sup>38</sup> (en cuyo imaginario el Tercer Mundo reemplazaba a la URSS<sup>39</sup>), como para los partidarios del desarrollo. En el contexto del debate sobre la americanización de la vida cotidiana francesa, para Restany era más urgente sacudirse los viejos hábitos que resistirse a los supuestos efectos deshumanizadores de la tecnología<sup>40</sup>. De este modo, en una ciudad de siete millones de habitantes como Buenos Aires que –desde la óptica de Restany– no tenía edad suficiente para haber cristalizado costumbres pasadas de moda, sólo bastaba con abrir los ojos a la realidad inmediata para ser un *nouveau réaliste*. El *pop lunfardo* le resultaba una prueba de que, aunque fuera un ‘*grand merdier*’, París estaba viva: la unión de la capital francesa con New York –que articulaba el mismo Restany– parecía fecunda y mostraba sus frutos en distintos puntos del globo. La experiencia porteña constituyó una herramienta para resistir, al menos discursivamente, la superioridad lograda por Nueva York.

La traducción de sus artículos de *Planète* para la versión argentina de esta revista hacía posible la continuidad del diálogo con los amigos del otro lado del océano<sup>41</sup>. Se agregaban los viajes de Romero Brest para integrar los jurados de las bienales de San Pablo en 1961, de Venecia en 1962 y de París en 1965. Durante esta última estadía europea, Restany le presentó a Eduard De Wilde, director del *Stedelijk Museum* de Amsterdam, y a Otto Hahn, contacto

---

<sup>37</sup> PR, “Après l'art abstrait, quoi?”, *Planète* n. 21, mars-avril 1965, pp. 104-119. Publicado en español como “Después del arte abstracto, ¿qué?”, *Planeta* n. 9, abril 1966, pp. 125-139.

<sup>38</sup> Véase Oscar Terán, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina* (1991). Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.

<sup>39</sup> Véase Pascal Ory y Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colins, 1992, p. 211; y Silvia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

<sup>40</sup> Michèle Cone, “Pierre Restany and the *Nouveaux Réalistes*”, en *The French Fifties. Yale French Studies* n. 98. Connecticut, Yale University Press, 2000, pp. 50-65.

<sup>41</sup> En el archivo Restany se conservan cartas en respuesta a sus artículos de *Planeta*. Algunos de estos fueron “La arquitectura de la luz y del agua”, *Planeta* n. 7, diciembre 1965, pp. 139-141; “El maravilloso y desconocido Gustave Moreau”, “La pintura se vuelve industrial” y “Buenos Aires frente a su propio espejo”, todos en *Planeta* n. 8, febrero 1966; “Después del arte abstracto, ¿qué?”, *Planeta* n. 9, abril 1966, pp. 125-139.

que resultó en el desempeño de este crítico de arte en el jurado del Premio Di Tella de 1966<sup>42</sup>. El intercambio de visitas multiplicaba las chances de Romero Brest de llevar el arte argentino al circuito internacional. Para Restany, en cambio, la proyección cultural porteña aportaba pruebas para sus propias tesis sobre la emergencia de un arte urbano y planetario. Un arte que se apropiaba de la realidad circundante y la conjugaba con un lenguaje “inmediato, directo y sintético”<sup>43</sup>. Y aunque no todas las iniciativas conjuntas de Restany y Romero Brest llegaron a buen puerto, un conjunto de variables posibilitaron que Buenos Aires figurara en el mapa que delineaban las revistas de arte francesas: el entusiasmo de Restany y el de otros críticos galos, junto con los esfuerzos de los gestores culturales argentinos y la visibilidad en París de artistas como Julio Le Parc, ganador en 1966 del Gran Premio de pintura en la Bienal de Venecia<sup>44</sup>.

Antes que Restany, al menos dos críticos franceses visitaron Buenos Aires y luego transmitieron impresiones muy positivas de la escena cultural porteña. En 1962 Jean Cassou, a la cabeza del *Musée National d'Art Moderne*, inauguró el coloquio del Pen Club de Buenos Aires con el discurso “Los intelectuales frente a las potencias”<sup>45</sup>. Y en noviembre de ese año publicó un artículo en *La Nación* relatando su percepción de los argentinos. Ante las reiteradas preguntas por parte de los porteños acerca de las novedades en la escena cultural europea, Cassou insistía en que los artistas locales debían concentrarse en sus propias capacidades y proyectos:

Tenemos deseos de decirle a la gente de América y particularmente a nuestro amigos argentinos: ¡No se ocupen, pues, de nosotros! ¡Ocupense de ustedes mismos, no estén ocupados más que de ustedes mismos! Hay en ustedes suficientes recursos y suficientes energías para que no se preocupen más que de crear sus propias vanguardias. Y éstas son las vanguardias que esperamos que nos muestren. ¿No son ustedes el porvenir?<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Carta de PR a Samuel [Oliver], 10/11/1965, APR-CCA.

<sup>43</sup> “Conversación con Pierre Restany. Arte, crítica, pueblo”, *Caballero* n. 21, septiembre 1964, p. 1.

<sup>44</sup> Rafael Squirru “Antonio Berni”, *Aujourd'hui. Art et architecture* n. 45, avril 1964, pp. 46-47. Simone Frigerio, “Le Pop art phénomène universel”, *Aujourd'hui. Art et architecture* n. 49, avril 1965, pp. 46-47. PR, “Planète en Argentine”, *Planète* n. 20 janvier-février 1965, p. 156. Jorge Romero Brest fue corresponsal de Buenos Aires para la revista *Art International*, donde publicó con cierta periodicidad una “Carta desde Buenos Aires” luego del primer artículo “L’art actuel de l’Amérique Latine en Argentine”, *Art International* vol. VIII n. 10 décembre 1965, pp. 26-60; *Art International* vol. X n. 5 y vol. X n. 10, ambas de 1966; vol. XII n. 7 de 1967; vol. XII n. 4 de 1968. “Curriculum”, AJRB, FFyL-UBA.

<sup>45</sup> Jean Cassou, “Los intelectuales frente a las potencias”, en *Coloquio de Buenos Aires 1962*. Buenos Aires, Pen Club de la Argentina, 1963.

<sup>46</sup> Jean Cassou, “Personalidad del espíritu argentino” *La Nación* 11/11/1962, suplemento ilustrado, p. 1. Noé lo cita en *La antiestética* (1965). Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1988, p. 184.

Estudioso de las letras hispanas y allegado al comunismo francés, Cassou (1897-1986) había realizado numerosas traducciones del castellano al francés y frecuentado el círculo de intelectuales hispanoparlantes de París desde el período de entreguerras<sup>47</sup>. En este sentido, era uno de los funcionarios franceses más sensibles a las producciones culturales argentinas. No sólo había alojado en el museo bajo su dirección la exposición parisina de Sesostris Vitullo de 1952<sup>48</sup> sino que, como veremos, también abrió esta institución al arte argentino más contemporáneo en 1963 al alojar la exposición *Art Argentin Actuel*. Para este anti-colonialista, el Nuevo Mundo se debía su propia voz y Buenos Aires tenía todo lo necesario para hacerla oír al mundo.

En 1963 Jacques Lassaigne (1911-1983) llegó al Plata para dirimir, junto con el holandés William Sandberg y Romero Brest, la primera edición internacional del Premio Di Tella. Al igual que Cassou, Lassaigne había formado parte de la Resistencia a la ocupación alemana y al momento de este viaje era comisario de exposiciones francesas en el exterior<sup>49</sup>. Luego de una estadía que se extendió del 6 al 15 de agosto<sup>50</sup>, Lassaigne vertió sus impresiones porteñas en un artículo publicado en septiembre por el periódico francés *Arts*, nota que el ITDT hizo traducir al castellano<sup>51</sup>. Según expresaba, este viaje le había permitido “descubrir uno de los centros más atractivos de la pintura actual”. Nutrida por una tradición francófila cuyo auge había tenido lugar hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, Buenos Aires se mostraba moderna y pujante. El crítico francés explicaba su sorpresa de este modo:

No ignoraba, por supuesto, que Buenos Aires, capital con 4 millones de habitantes (8 millones en su conglomerado), es la gran ciudad de la cultura de América del Sur. Sus lazos con Francia han sido siempre excepcionales y esto no han podido hacerlo olvidar los años sombríos de la guerra para nosotros y los de la dictadura peronista en Argentina. ¿Qué ciudad posee un conjunto de esculturas como el que cuenta Buenos Aires, con el más grande

---

<sup>47</sup> Durante la ocupación alemana, Cassou había formado parte de la Resistencia junto con Louis Aragon y Paul Eluard, entre muchos otros intelectuales. Florence de Lussy, *Jean Cassou. Un musée imaginé. 1897-1986*. Paris, Bibliothèque Nationale de France – Centre Georges Pompidou, 1995.

<sup>48</sup> Inaugurada en diciembre de 1952.

<sup>49</sup> Estuvo cargo de numerosos envíos de arte francés como aquéllos a las Bienales de San Pablo (1949, 1957, 1963) y de Venecia (1961, 1963, 1965). Fue presidente del sindicato de críticos de arte de Francia entre 1966 y 1969 y de 1967 a 1969, se desempeñó como delegado general de la Bienal de París. En 1970 se casó con la escultora argentina María Simón, radicada en Francia desde 1965. En 1971 asumió como conservador en jefe del Musée d'art moderne de la ville de Paris, puesto que ocupó hasta 1978.

[www.archivesdelacritiquedart.org/outils\\_documentaires/critiques\\_d\\_art/313/biographie](http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/critiques_d_art/313/biographie).

<sup>50</sup> Carta de Enrique Oteiza a Jack Ligot 24/5/1963; Carta de Enrique Oteiza a Laissaigne, 23/7/1963, Archivo Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella. En adelante, ACAV-ITDT.

<sup>51</sup> En octubre, Romero Brest le agradecía el ejemplar de *Arts* con el “magnífico artículo” que constituía un apoyo importante que los alentaba a continuar con la tarea. Le preguntaba si podía reproducirlo en español para distribuirlo gratuitamente indicando la fuente. Carta de Romero Brest a Jacques Lassaigne 15/10/1963, ACAV-ITDT.

monumento de Bourdelle y las mejores obras de Rodin dispuestas en sus alrededores? Numerosos artistas argentinos de valor se han radicado en París, en particular, escultores, y cada año llegan de este país, jóvenes becados, ardientes y dinámicos. Hemos visto, en las diversas bienales internacionales, que la participación de la Argentina se vuelve más interesante cada año. Pero yo no podía imaginar, lo confieso, la vitalidad, la amplitud de la vida artística cotidiana de ese país. Hay en Buenos Aires más de 80 galerías en funcionamiento. Algunas tardes, durante mi estadía, se realizaban numerosas *vernissages* interesantes. Fenómeno particular, la mayoría de los jóvenes artistas trabajan (y exponen) en grupos coherentes y organizados, lo que les permite paliar, en cierta medida, sus muy duras condiciones de vida.<sup>52</sup>

Lassaigne se refería a continuación al ITDT, cuyo Centro de Artes Visuales se había inaugurado ese mismo año, y a sus actividades por fuera de la plástica: el activo Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y las investigaciones en economía y neurología. En el MAMBA –continuaba– se exhibían las series de grabados de Juanito Laguna y Ramona Montiel de Berni<sup>53</sup>, quien había sido premiado en la edición de 1962 de la Bienal de Venecia. En cuanto al Premio Di Tella, manifestaba su admiración ante el alto nivel de la selección, que incluía ese año a artistas como Alechisnky, Kitaj, Platschek, Rebeyrolle, Rivers o Saura. Así y todo, el galardón internacional había sido para Rómulo Macció, instalado en París, y Luis F. Noé había obtenido el premio nacional. Lassaigne anticipaba además que Macció y Antonio Seguí iban a representar a la Argentina en la Bienal de París de 1964<sup>54</sup>. Por último, aspiraba a que la obra de Libero Badii se hiciera conocer pronto en Europa. En este sentido –concluía Lassaigne–, era inconcebible que no hubiera más intercambios entre Buenos Aires y París y que la última exposición de arte francés contemporáneo en la Argentina datara de 25 años atrás. El crítico se refería, seguramente, a aquella realizada en 1939 que había reunido en el MNBA más de 200 pinturas acompañadas de una selección de grabados y libros franceses, y sobre la que Romero Brest había publicado 15 artículos en *La Vanguardia*.<sup>55</sup>

Esta falencia fue revertida con celeridad. Durante los años posteriores a la visita de Lassaigne, las instituciones culturales galas enviaron exposiciones que si bien no tuvieron la escala de la de 1939, mostraron al público porteño arte francés que se presentaba como

---

<sup>52</sup> Jacques Lassaigne, "Es necesario contar con la pintura argentina", *Arts* 12/9/1963, p. 1. 6 páginas mecanografiadas en castellano, ACAV-ITDT. El número de galerías se corrigió con lápiz: decía 24 y no 80.

<sup>53</sup> La muestra incluyó 27 obras y pudo visitarse del 6 al 30 de agosto de 1963.

<sup>54</sup> En realidad, Macció no figura en el catálogo, según el cual el envío fue compuesto por Julio Geró, Noemí Gerstein y Ennio Iommi en escultura; Carlos Enrique Uriarte, Vicente Forte, Víctor Chab, Julio Le Parc y Antonio Seguí en pintura. *República Argentina 1964. XXXII Bienal Internacional de Arte. Venecia 1964*. Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964.

<sup>55</sup> Con René Huyghe como comisario, la exposición se inauguró el 18 de julio de 1939. Los artículos de Romero Brest pueden leerse en Grupo Editor, *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

contemporáneo pero era, en realidad, moderno. Seis exhibiciones francesas desembarcaron en Buenos Aires hasta comienzos de la década del '70: una exposición de pintura, una de grabados, dos exposiciones de afiches, una de tapices y, en 1972, *París y el arte contemporáneo*, un conjunto de unas 100 obras de 50 artistas activos en la capital francesa durante el siglo XX que iban desde el infaltable Picasso hasta los cinetistas latinoamericanos, y que también se mostró en Montevideo y Santiago de Chile. Más adelante volveremos sobre esta exhibición para analizarla con mayor detalle. A continuación haremos una breve descripción de las primeras seis.

En agosto de 1965, se inauguró en el MNBA, *Pintura Francesa Contemporánea*<sup>56</sup>. La exposición tenía como comisario general a Bernard Dorival (conservador del Museo Nacional De Arte Moderno) y como comisario artístico a Marie Noëlle Pradel (asistente del mismo museo). El catálogo incluye 167 obras de Bissière, Bonnard, Chagall, Delaunay, Derain, Dufy, Dunoyer De Segonzac, Ernst, Fautrier, Gleizes, Goerg, Gris, Gromaire, Kupka, La Fresnaye, Leger, Marquet, Masson, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Utrilli, Villon, Vlaminck, Vuillard, Walch, Waroquier, Atlan, Bazaine, Beaudin, Dubuffet, Esteve, Giacomettu, Hartung, Lopicque, Le Moal, Manessier, Mathieu, Piaubert, Pignon, Poliakoff, Singier, Soulages, De Stäel, Szenes, Tal Coat, Ubac, Vasarely, Vieira Da Silva y Zao Wou Ki. Al año siguiente, el MNBA recibió una exposición de papeles provenientes del gabinete de estampas de la Bibliothèque National de France: *Grabados Franceses Contemporáneos*<sup>57</sup>. La selección de 73 obras del catálogo incorporaba esta vez a Adam, Alechinsky, Avati, Bissière, Buffet, Cami, Chagall, Ciry, Clairini, Courtin, Coutaud, Dalí, Dunoyer de Segonzac, Fautrier, Fiorini, Friedlaender, Giacometti, Hadju, Harting, Haytter, Houplain, Lamagny, Lottre, Masson, Matta, Messagier, Miró, Picasso, Soulages y Vieillard. Las mismas ideas de pintura y grabado eran hasta cierto punto anticuadas si se pretendía mostrar al mundo las producciones visuales más contemporáneas. Se trataba de selecciones encuadradas dentro de los lineamientos de la *École de Paris*, que el mismo Dorival había animado en la posguerra.

La primera exhibición de afiches, organizada por el *Musée d'Art Décoratif* como una exposición itinerante, consistió en 150 afiches de la *belle époque* exhibidos en las salas del

---

<sup>56</sup> *Pintura Francesa Contemporánea*, Buenos Aires, MNBA, agosto-septiembre 1965. En el comité de organización figuran desde Malraux al embajador en Argentina Christian de Margerie, junto con funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores, Gaetan Picon (Director General de Artes y Letras), Jean Chatelain (Director de Museos de Francia), Philippe Erlanger (Director de la Asociación Francesa De Accion Artística), Jean Cassou (Director del Museo Nacional de Arte Moderno), Robert Perroud (Consejero Cultural y de Cooperación Técnica de la Embajada de Francia en Argentina).

<sup>57</sup> *Grabados Franceses Contemporáneos*. Buenos Aires, MNBA, 8 de octubre – 8 de noviembre de 1966.



MAMBA en noviembre de 1965<sup>58</sup>. El conservador de la *Bibliothèque d'Art Décoratif*, René Salanon, fue enviado a Buenos Aires para supervisar el montaje y aprovechó la ocasión para visitar el ITDT con el fin de familiarizarse con el arte argentino para evaluar una posible exhibición de creadores jóvenes que Romero Brest propuso en este museo francés. La segunda exhibición tuvo lugar en las salas del MNBA en 1968 y reunió una serie de 15 afiches realizados por Georges Mathieu, con su estilo caligráfico de gestos rápidos y reminiscencias orientales, para la publicidad gráfica que promocionaba los vuelos de *Air France*<sup>59</sup>. [II. 6]

Ese mismo año, entre 15 de mayo y el 5 de junio de 1968, el MNBA también recibió *De Cezanne a Miró*, la exposición que más público convocó este museo durante varias décadas<sup>60</sup>. Paradójicamente, esta exhibición que presentaba, entre otros artistas europeos, buena parte de la *École de Paris* de fines del siglo XIX y comienzos del XX había sido organizada por el *International Council* del MoMA con obras pertenecientes a colecciones norteamericanas. El gran arte francés (y europeo) llegaba por medio de los programas de promoción cultural norteamericanos<sup>61</sup>.

En 1969, el MNBA recibió la muestra *Tapices franceses contemporáneos*<sup>62</sup>: treinta tapices realizados por las tejedurías de Gobelinos, Bauvais y Aubusson en base a cartones pintados por artistas modernos como Arp, Atlan, Braque, Calder, de Stael, Delaunay, Dufy,

---

<sup>58</sup> Los afiches habían sido exhibidos en Tokio, Río de Janeiro, San Pablo, México, Santiago de Chile y el traslado estaba a cargo de *Air France*. Archivos del Museo Nacional de Bellas Artes, en adelante AMNBA.

<sup>59</sup> Las destinaciones representadas eran Alemania, América del Sur, Canadá, Egipto, España, Francia, Gran Bretaña, Grecia, India, Israel, Italia, Japón, México, URSS y USA. Mathieu. *15 affiches pour Air-France. Exposition itinérante*. Air France, Paris, 1968.

<sup>60</sup> Horacio Mosquera, hoy a cargo del archivo fotográfico del MNBA, recuerda que la fila para entrar se extendía de la puerta del museo hasta la avenida Figueroa Alcorta durante todo el día a pesar de que la entrada era paga. Agrega también que a partir de ese momento, las líneas de transporte público que pasaban por allí agregaron el letrero anunciando que llegaban al MNBA. Entrevista realizada por la autora 11/12/2008.

<sup>61</sup> Organizada por Monroe Wheeler, Asesor de los Trustees del MoMA. Se exhibieron 54 obras de Cezanne, Monet, Gauguin, Van Gogh, Redon, Ensor, Rousseau, Vuillard, Bonnard, Utrillo, Derain, Vlaminck, Picasso, Gris, Matisse, Delaunay, Chagall, Malevich, Mondrian, Léger, Boccioni, Severini, Feininger, Schwitters, Braque, Kirchner, Soutine, Nolde, Kokoshchka, Kandinsky, Klee, Modigliani, Beckmann, Rouault, Morandi, Miró, De Chirico, Magritte, Dalí, Ernst, Tanguy, Balthus, etc. La exhibición fue luego al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (26 de junio a 17 de julio) y al Museo Bellas Artes de Caracas (4 a 25 de agosto). Desde 1964 –aclaraba el catálogo–, el MoMA había organizado 10 exposiciones que fueron exhibidas 55 veces en América Latina. Según el texto Samuel Oliver impreso en una hoja agregada al catálogo, la muestra iniciaba una colaboración con el MoMA que traería una serie de exhibiciones en el futuro. Sobre este convenio, véase Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política, op. cit.*

<sup>62</sup> El *Ministère des Affaires Etrangères* pagó los gastos de envío de las obras a Buenos Aires, los seguros y el pasaje del comisario francés. El MNBA debía ocuparse de los gastos de transporte local, aduana, desembalaje y reembalaje y la estadía del conservador. Carta de Bernard Guillonnet (Attaché culturel de l'ambassade de France en Argentine) a Samuel Oliver 1/4/1969. La selección fue realizada por el *Comité d'Organisation d'Expositions à l'Etranger de Paris* junto con el Servicio cultural de la Embajada de Francia en Buenos Aires. Germaine Derbecq, "Tapisseries Françaises au Musée National des Beaux-Arts", *Le Quotidien*, 25/8/1969. AMNBA.

Hartung, Le Corbusier, Léger, Lurçat, Matisse, Miró, Vasarely o Vieira da Silva. Se trataba del conjunto de tapices exhibidos ese mismo año en la Bienal de San Pablo en reemplazo del envío francés que había sido suspendido en adhesión al boicot internacional del certamen brasileño. Restany había recibido el encargo de organizar un envío francés con el título *Arte y Tecnología* y había cursado las invitaciones a distintos artistas. Pero la décima edición de la bienal fue objeto de rechazo por parte de artistas y comisarios en denuncia de las nuevas medidas represivas del gobierno militar brasileño implementadas desde fines de 1968. En este contexto, Restany había declinado su tarea y promocionado el boicot. Su renuncia había provocado un hueco en la representación francesa que se llenó, no sin apuro, con tapices enviados desde París por el *Mobilier National*<sup>63</sup>. El conjunto daba cuenta de la renovación de la tapicería llevada adelante por Jean Lurçat durante la posguerra, ligada a la imagen de la reconstrucción de Francia por medio del rescate de una técnica que hundía sus raíces en el Medioevo pero que utilizaba el repertorio de firmas y formas modernistas<sup>64</sup>. Si para *La Nación* la exhibición mostraba el “esplendor de siempre”, para el articulista de *Análisis* se trataba de una magnificencia que no manifestaba variaciones desde 25 años antes, un arte espléndido pero inmutable<sup>65</sup>. [II. 7]

Recapitulando, es posible concluir que el conjunto de exhibiciones de arte francés visto en Buenos Aires a lo largo de los años '60 revisitaba las glorias galas. Las grandes firmas podían atraer una cantidad de público excepcional, pero no dejaban ver las novedades de la escena artística de París que el medio cultural porteño ansiaba. En sentido inverso, los críticos franceses que, hastiados de las políticas culturales conservadoras, visitaron Buenos Aires vieron en ella un polo cultural emergente.

---

<sup>63</sup> Catálogo *X Bienal de Sao Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, 1969. Sobre el boicot véase, de mi autoría, “Pierre Restany et l’Amérique Latine. Un détournement de l’axe Paris – New York”, *art. cit.*

<sup>64</sup> El prólogo de Jean Coural, administrador general del Mobiliario Nacional y de las Manufacturas Nacionales de los Gobelinos, Bauvais y Savonnerie, recalca que la tapicería francesa tenía una larga historia: “Sabido es que fue en París donde se tejió la primera obra maestra de la tapicería europea, *El Apocalipsis de Angers*”, un tapiz de cinco metros de alto por 140 metros de largo. Sobre los sentidos que la Edad Media adquirió en el contexto de la posguerra francesa, véase Serge Guilbaut, “La cruzada de los medievalistas: Meyer Shapiro y Pierre Francastel”, *Sobre la desaparición de ciertas obras*. México, Curare/Fonca, 1995, pp. 147-233.

<sup>65</sup> “El esplendor de siempre”, *La Nación* 9/8/1969. “Inmediatamente después de la última Guerra Mundial, Francia reanudó su acción cultural. Entre otras manifestaciones, ésta consistía en una serie de muestras con obras de arte que circularon por un gran número de países. Una de las exposiciones reunía ejemplos de sobresalientes tapices franceses, desde los góticos Unicornios hasta la obra reciente de Jean Lurçat. Un cuarto de siglo parece haber agregado muy poco a la posición de entonces: durante este mes, en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, el público porteño puede contemplar 30 ejemplos de este arte aparentemente inmutable. B.O., “Tapices de Francia. Más arrugas que Penélope”, *Análisis* n. 40, 19/8/1969. AMNBA.

En diciembre de 1967 la revista *Mundo Nuevo*<sup>66</sup>, anunciaba una mala noticia para los artistas argentinos residentes en el extranjero: habían emigrado en vano. Según reseñaba esta publicación editada en París, otro crítico francés, Michel Ragon<sup>67</sup>, afirmaba que la Argentina desempeñaba un papel determinante en el arte internacional. Ragon (1924)<sup>68</sup> había visitado la capital argentina en septiembre de 1966 para integrar el jurado del *Primer Salón Plástica con Plásticos*, junto con Thomas Messer (director del *Guggenheim Museum*), Germaine Derbecq y Aldo Pellegrini<sup>69</sup>. En un artículo de diez páginas publicado en la revista *Jardin des Arts* y al igual que Restany, Ragon comparaba el dinamismo de Buenos Aires con el de Nueva York. [II. 8]

Buenos Aires es el Nueva York de América Latina. No es que la ciudad se parezca a New York. Mostraría más bien similitudes con París, hasta con Londres. Pero se parece a Nueva York en tanto polarización del dinamismo cultural de un continente. Así como existe, paralelamente a la vieja Escuela de París, una joven Escuela de Nueva York, se podría hablar de una Escuela de Buenos Aires, ya que las tendencias artísticas que se advierten en la Argentina caracterizan bien las aspiraciones latinoamericanas<sup>70</sup>.

Este artículo profusamente ilustrado reseñaba la historia del arte argentino desde la posguerra: por un lado, una abstracción geométrica desarrollada por el grupo Madi, Kosice, Vardánega y, más tarde, Tomasello, Boto, Le Parc y el GRAV; y en paralelo, una figuración “violentamente expresiva”<sup>71</sup> que tenía a Berni como pionero y contaba con Seguí, Macció, Deira, Noé y De la Vega, a quienes seguía el conjunto de artistas pop integrado por Carlos Squirru, Juan Stoppani, Lea Lublin, Pablo Mesejean, Delia Cancela y Pablo Suárez, entre otros. El artículo continuaba con un apartado sobre *happenings* y danza que describía el

---

<sup>66</sup> Sobre *Mundo Nuevo*, véase María Eugenia Mudrovcic, *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

<sup>67</sup> En ese momento, presidente de la sección francesa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

<sup>68</sup> Defensor durante la posguerra de la abstracción lírica (Atlan, Hartung, Poliakoff, Soulages, etc.), en 1953 Ragon fundó junto con J.-R. Arnaud la revista de arte *Cimaise*. El crítico apoyó también al grupo Cobra, los *Nouveaux réalistes* y el *Art Brut*. La publicación, en 1969, de *Vingt cinq ans d'art vivant*, una recopilación de textos críticos, marcó el final de su actividad de crítico de arte. A partir de 1962, se volcó a la crítica de arquitectura y devino presidente fundador del GIAP (*Groupe International d'Architecture Prospective*). A partir de 1971 se abocó a la redacción de diversos libros de historia de la arquitectura y el urbanismo y a la docencia sobre estos temas.

[http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils\\_documentaires/fonds\\_d\\_archives/biographie/29](http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/biographie/29).

<sup>69</sup> Organizado por la Cámara Argentina de la Industria Plástica en el MNBA, el salón inauguró el 2 de septiembre. Los integrantes nacionales del jurado realizaron una primera selección de 37 artistas y 3 fuera de concurso (Antonio Berni, Gyula Kosice y Franco Di Segni), de los cuales a continuación se seleccionaron 10 conjuntamente con los integrantes extranjeros del jurado: Ary Brizzy, Armando Durante, Roberto Jacoby, Eduardo Mac Entyre, Emilio Renart, Eduardo Rodríguez, Pablo Suárez, Antonio Trotta, Miguel A. Vidal y, el premiado, Pablo Edelstein. Las 13 obras expuestas fueron adquiridas por sendas compañías miembro de la Cámara. “A imagen y semejanza”, *Primera Plana* a. 4 n. 193, 6/9/1966, p. 70.

<sup>70</sup> Traducido y citado en “Mala noticia”, *Mundo Nuevo* n. 18, diciembre 1967, p. 95.

<sup>71</sup> Michel Ragon, “Buenos Aires, nouvelle capital artistique”, *Jardin des Arts* n. 149, abril 1967, pp. 14-23.

trabajo de Marta Minujin, Delia Puzzovio, y las bailarinas Graciela Martínez, Marilú Marini y Celia Barbosa. Se incorporaba también un pequeño apartado sobre arquitectura ilustrado con imágenes de trabajos de Amancio Williams y del Banco de Londres que Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos y Alfredo Agostini habían diseñado en 1959 para la sede ubicada en el microcentro porteño. La nota finalizaba con algunos comentarios sobre los nuevos emprendimientos culturales del Plata: el ITDT y el Premio Braque en Buenos Aires, y el Instituto General Electric de Montevideo<sup>72</sup>. Al cierre del texto, Ragon apuntaba que si Nueva York ejercía una atracción innegable entre los más jóvenes, París aun era un referente importante. De hecho, buena parte de los artistas que había mencionado o bien pasaban allí largas temporadas cada año o bien habían sentado residencia permanente.

Si bien la manifestación pública de la fascinación de Ragon y Restany por Buenos Aires no estaba destinada sólo a complacer los oídos porteños, la simpatía de estos críticos por la emergencia cultural del Nuevo Mundo tenía ciertos límites. En 1967, el mismo año de su artículo sobre Buenos Aires, Ragon estuvo a cargo del envío francés a la Bienal de San Pablo y seleccionó tres artistas jóvenes: César, Alain Jacquet y Jean-Pierre Ranyaud. El primero formaba parte del grupo de los *Nouveaux Réalistes* comandados por Restany y se había dado a conocer con sus *Compréssions*, automóviles pasados por la compactadora y exhibidos como esculturas casi prismáticas. Jacquet, uno de los artistas que Restany incluía dentro del *Mec Art* (un arte realizado con procedimientos mecánicos<sup>73</sup>), superponía la iconografía pop con obras canónicas de la historia del arte. Tal es el caso de *Déjeneur sur l'herbe* (1964-65), la impresión serigráfica de una fotografía de una escena contemporánea que remitía a la conocidísima pintura de Manet cuyo título citaba (dos hombres y una mujer haciendo un picnic al lado de una piscina), impresa en gran formato utilizando la trama de puntos ampliada al punto de ponerla en evidencia a simple vista [Il. 9]. Por su parte, hacia 1967 Raynaud realizaba sus *psyco-objets* por medio de un procedimiento proveniente del surrealismo: la yuxtaposición de objetos e imágenes sin vínculo evidente, de cuyo encuentro surgían nuevos sentidos.

Para satisfacción de Restany, su país abandonaba “la vieja tradición del coctel Escuela de París”<sup>74</sup> y ofrecía exponentes de un arte renovado y a tono con la escena internacional. Pero el jurado paulista no contaba ese año con ningún miembro francés. Anticipando la

<sup>72</sup>Sobre esta institución, véase Gabriel Peluffo Linari, “Instituto General Electric de Montevideo: medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo”, en AA.VV, *Cultura y política en los años 60*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 109-130.

<sup>73</sup> En octubre de 1965, Restany había redactado un manifiesto del *Mec-Art* que reunió, además de Jacquet, a Serge Béguier, Gianni Bertini, Pol Bury, Yehuda Neiman, Nikos y Mimmo Rotella

<sup>74</sup> Carta de PR a Jayme Mauricio 30/8/1967, ARP-CCA.

posibilidad de que Ragon regresara sin premio alguno, Restany escribió a sus amigos sudamericanos para que apoyaran esta renovación de las instituciones culturales francesas que, de no obtener resultados, corría riesgos de ser truncada<sup>75</sup>.

Ce serait dommage qu'une aussi brillante sélection française fasse des frais d'une combine 'diplomatique' de pays sous-développés ! Un palmarès négatif à São Paulo serait d'autre part utilisé à Paris par tous les officiels réactionnaires comme preuve de l'aberration d'un choix aussi actuel.<sup>76</sup>

Los temores de Restany se vieron confirmados: Francia no obtuvo galardón alguno. De cualquier modo, el Gran Premio no fue para un representante "subdesarrollado" sino para el inglés Richard Smith. César estuvo entre los siguientes diez premios, junto con el Jasper Johns y David Lamelas, pero el artista francés rechazó la recompensa por considerarla indigna de su trayectoria<sup>77</sup>. Ragon, por su parte, vio en la premiación una suerte de distribución caritativa del prestigio y la denunció en la prensa con indignación.

Mais les Biennales, c'est l'ONU. Il ne faut pas favoriser les 'grand pays'. [...] Dieu sait si les membres du jury se sont creusés la tête et fatigués les yeux pour réussir à dénicher un artiste brésilien 'de valeur internationale'. [...] nul doute que, dans deux ans, le Vietnam du Sud ait sa chance. Et San Salvador<sup>78</sup>.

Restany fue más ecuánime. A sus ojos, las selecciones de Brasil, Argentina y Venezuela mostraban el rostro de la modernidad latinoamericana<sup>79</sup>. El problema central para estos críticos activos en medio de instituciones oficiales que percibían como conservadoras, consistía en que cuando finalmente se lograba un envío oficial renovado y coherente, el Nuevo Mundo parecía resistirse a ser el escenario para consagración de esa nueva cultura francesa ajena al chauvinismo de posguerra que veían encarnado en funcionarios como Cassou o Lassaingne. En sentido inverso, el eco que la escena porteña iba teniendo entre los críticos extranjeros, particularmente los franceses, retroalimentó una serie de iniciativas para hacer ver en la capital de la República de las artes el nuevo arte argentino.

---

<sup>75</sup> Carta de Jayme Mauricio a PR 27/7/1967. Hubo miembros de EEUU., México, Argentina, Brasil, Gran Bretaña, Bélgica, Alemania y Polonia. Carta de PR a Samuel Oliver, 31/8/1967. Carta de PR a Niomar de Bittencourt 31/8/1967, ARP-CCA.

<sup>76</sup> Carta de PR a Angel Kalemberg 31/8/1967, ARP-CCA.

<sup>77</sup> César argumentó que esos segundos premios iban dirigidos a jóvenes talentos. Carta de César a Francisco Matarazzo Sobrinho, 21/9/1967, ARP-CCA.

<sup>78</sup> Michel Ragon, "Qu'arrive-t-il à Sao Paulo?", *Cimaise* n. 83-84 novembre-décembre 1967, pp. 40-49.

<sup>79</sup> PR, "La IX Biennale de Sao Paulo", *Domus* n. 457, décembre 1967, p. 51-55.

## 2. Exposiciones de arte argentino en Francia

He recibido tu carta, siento mucho las macanas que están pasando entre artistas, es la cosa de siempre. Escuchame, si Pettoruti se siente siempre tan joven de pelear y discutir, suerte para él. Yo ya tengo las pelotas llenas, busco de trabajar en lo que puedo y hago lo que puedo, mas de polémicas ya no me la siento de hacer. Ni él ni cualquier otro artista por grandes que sean no me molestan. Kosice ustedes son jóvenes, tienen todo el tiempo y la razón de defender vuestros puntos de vista. Lo que me hace asco es que un grupo de argentinos que exponen en el extranjero por hacer conocer el arte argentino, se pelean como si cada uno fuera 'genio'. Todos los días siempre me voy convenciendo más que el arte y los artistas han terminado, su función de hombres útiles a la sociedad.

Carta de Lucio Fontana a Gyula Kosice, Milán, 18/4/1964.<sup>80</sup>

De este modo le respondía Lucio Fontana a Gyula Kosice con motivo de los reveses y rivalidades surgidos a raíz de la exposición *Art argentin actuel*, que se inauguró hacia fines de 1963 en el *Musée National d'Art Moderne* y contó con Kosice como comisario. Ambos se encontraban en Europa: Kosice estaba radicado en París desde 1957<sup>81</sup> y Fontana se expresaba en un castellano filtrado por más de quince años en Italia<sup>82</sup>. Esta carta resulta ilustrativa no sólo de las disputas entre dos generaciones de artistas argentinos de París (Petorutti vivía en esa ciudad desde 1953), sino también del nivel de actividad de esta comunidad artística argentina.

*Pablo Curatella Manes et 30 Argentins de la nouvelle génération*, abierta del 9 de febrero al 1 de marzo de 1962 en la galería Creuze de la *rive droite*, fue el resultado de la gestión personal de Germaine Derbecq (1896-1973) y la suma de dos proyectos diferentes: una retrospectiva de Curatella Manes (1891-1962), su marido, y una muestra colectiva de artistas jóvenes. [II. 10] El escultor estaba muy enfermo y la obra que aun se encontraba en Francia iba a trasladarse a Buenos Aires, de modo que Derbecq se propuso organizar una suerte de exhibición-despedida<sup>83</sup>. La pareja se había conocido en Francia durante la larga estadía de Curatella desde 1913 (su mujer formaba parte del medio artístico parisino de la segunda década del siglo XX) y había contraído matrimonio en 1922. El escultor argentino se desempeñó como canciller en la embajada argentina de Francia desde 1926, puesto que aun

<sup>80</sup> Carta de Lucio Fontana a Gyula Kosice, Milán, 18/4/1964. Archivos Fundación Espigas.

<sup>81</sup> Sobre la estadía parisina de siete años de Kosice véase el capítulo 3.

<sup>82</sup> En su estudio sobre la actividad de Fontana en Argentina entre 1940 y 1947, Andrea Giunta demuestra la importancia de este período en el desarrollo que el artista nacido en Rosario continuará en Milán. Véase Andrea Giunta, "Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires", en Enrico Crispolti (coord.), *Lucio Fontana. Obras maestras de la Colección Lucio Fontana de Milán*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1999, pp. 72-87.

<sup>83</sup> Las obras de Curatella Manes arribaron a Buenos Aires en 1964. Entrevista con Jorge Curatella, hijo de la pareja, 21/10/2008.

tenía cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. Vivieron en el París ocupado por los alemanes y en 1949 se trasladaron primero a Dinamarca, Noruega y Grecia, para arribar en 1951 a Buenos Aires. Desde 1958 Germaine escribía críticas de arte para el periódico de la comunidad francesa local, *Le Quotidien*<sup>84</sup>, y entre 1959 y 1963 implementó en la galería Lirolay un proyecto renovador<sup>85</sup>. En 1962, el año de la exposición parisina que nos ocupa, Germaine Derbecq contaba con experiencia como gestora y conocía muy bien el medio artístico porteño.

Según le comentaba en una carta de marzo de ese año a Hugo Parpagnoli, director del MAMBA, había llegado a París con tres proyectos: la exposición de su marido, una de artistas argentinos y una serie de exhibiciones individuales que deseaba organizar a modo de intercambio entre Lirolay y galerías parisinas (eran unas 400, según decía). El poco tiempo del que había dispuesto para preparar la muestra –argumentaba–, no le había permitido incorporar obras enviadas desde Argentina. Había solicitado, entonces, hasta cinco obras a artistas radicados en París y las había dispuesto alrededor de las obras del período parisino de su marido. Así, si bien la muestra giraba en torno de estas esculturas realizadas entre 1920 y 1946 cada uno de los 26 artistas (no fueron 30 como indicaba el título) estaba representado con varias obras [Il. 11]. Derbecq se proponía hacer conocer el arte argentino en París: los envíos oficiales no le hacían justicia y la crítica tampoco. Este objetivo requería la organización de exposiciones con cierta periodicidad: “En una palabra, hay que batallar y no es sino haciéndolo con un plan bien establecido que se extienda varios años y presentaciones cada vez más rigurosas en su calidad y sobre todo en su actualidad y autenticidad, que se podrá lograr.”<sup>86</sup>

Las obras que acompañaban a las esculturas de Curatella Manes cubrían un espectro amplio de tendencias. Pinturas abstractas de Eduardo Jonquières, Ronaldo De Juan o Julio Silva se alternaban con objetos móviles también abstractos de Martha Boto, Gyula Kosice o Francisco Sobrino, con pinturas de una figuración tamizada por la expresividad del informalismo como las de Luis F. Noé o Jorge de la Vega, y con los objetos heterodoxos de

---

<sup>84</sup> Publicación dirigida por Juan Hartman Showne.

<sup>85</sup> Propiedad de matrimonio judío-francés Fano, bajo la dirección de Derbecq, Lirolay se constityó como un espacio fundamental para la renovación artística porteña. Ana Longoni señala en este sentido que la mayor parte de los artistas que expusieron en el ITDT o el Premio Braque habían pasado primero por esta galería: Pablo Suarez, Kenneth Kemble, Alberto Greco, Marta Minujín, Rubén Santantonín, León Ferrari, etc. En 1963 Derbecq se desvinculó de Lirolay y se ligó con la galería Guernica, dirigida por Roberto Yahni. Ana Longoni, “Germaine Derbecq: una visionaria del arte”, *Todo es Historia* n. 414, enero de 2002, pp. 60-64.

<sup>86</sup> Carta de Germaine Derbecq a Hugo Parpagnoli, 6/3/1962. Archivo MAMBA (en adelante AMAMBA). Mi gratitud a Silvia Dolinko por esta misiva.

Alberto Heredia o Marta Minujin<sup>87</sup>. Una de las notas aparecidas en la prensa francesa sobre esta exposición llamaba la atención sobre el carácter universal del arte contemporáneo en general y el borramiento de los “aspectos folklóricos” en la selección argentina<sup>88</sup>. Si recordamos que en esa misma galería, Berni había expuesto sus paisajes de Santiago del Estero siete años antes, en ocasión de una exposición individual de 1955 prologada por Aragon<sup>89</sup>, la falta de esos motivos regionales en el conjunto resulta aun más evidente. Otras críticas señalaron la ausencia de al menos dos artistas significativos: Alicia Peñalba y Mario Di Teana<sup>90</sup>. La tensión entre inclusión y exclusión que suele acompañar las selecciones curatoriales, alcanzó la exasperación en el caso de los ‘argentinos de París’. En este sentido, las “mezquindades” de los artistas en ocasión de *Art Argentin Actuel* en 1963, a las que se refiere Ocampo, habían comenzado antes. Para la mayor parte de los seleccionados por Derbecq se trataba de la primera oportunidad de exponer en París y los “nervios estaban a flor de piel”.<sup>91</sup> Según relataba Alberto Greco en una carta, ante la noticia de que la exposición de artistas jóvenes se iba a fundir con la de Curatella Manes, algunos decidieron abrirse del proyecto<sup>92</sup> Francisco Rivas indica que la asistencia a la inauguración celebrada el 9 de febrero fue nutrida y pudieron verse personalidades como André Bloc, André Malraux y Le

---

<sup>87</sup> Heredia realizó durante esta estada parisina sus 16 Cajas de Camembert, pero según podemos ver por medio de los comentarios de prensa en esta ocasión exhibió una serie de esculturas. Participaron también Ansa, Arden Quin, Berrier, Carlisky, Dávila, Delfino, Demarco, Magda Frank, García Miranda, García Rossi, Krasno, Moyano, Tomasello, Towas y Vardánega.

<sup>88</sup> S. Frigerio, “Actualité de l’art argentin”, *Les Beaux-Arts à Paris* n. 966, 23 février 1962. Archivo Jorge Curatella Manes, Buenos Aires.

<sup>89</sup> Esta exposición de Berni en la galería *Creuze* incluyó obras como *Los hacheros* (1952), *La marcha de los cosecheros* (1953) o *Los algodonereros* (1956). Nos referiremos con mayor detalle a esta exposición en el capítulo 5.

<sup>90</sup> Michel Ragon, “Abandon et fascination de l’objet”, *Arts* 21 au 27 février 1962; y DB, “Curatella Manes y veinticinco artistas argentinos en París”, *La Nación* 29/4/1962: “Muchos otros artistas argentinos de París, serios e interesantes, no figuraron por distintos motivos en esta exposición. Diría así, de memoria, que por lo menos otros tantos de los que expusieron en la galería *Creuze*”.

<sup>91</sup> Francisco Rivas, “Alberto Greco 1935-1965. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, en *Greco*. Buenos Aires, MNBA, 1992, p. 200.

<sup>92</sup> Carta de Greco a Lila Mora, 1962, citada en Francisco Rivas, “Alberto Greco 1935-1965. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, *art. cit.*, p. 200. Alicia Peñalba fue, una de los que suspendieron su participación, pues los conflictos planteados por la escultora habían comenzado el año anterior. Según recuerda Ocampo, al poco tiempo de haber llegado a París como agregado cultural, Peñalba obtuvo el premio de escultura en Bienal de San Pablo de 1961. A raíz de ese galardón, Ocampo gestionó una recepción en la embajada en homenaje al logro de Peñalba. El embajador indicó que no se superaran los 80 invitados y Ocampo solicitó una lista a Peñalba, pero la artista sugirió alrededor de 200 nombres. Ante su negativa a reducir el número, la embajada envió aquellas invitaciones que priorizó Ocampo. Peñalba verificó que no se habían cursado todas las que ella había solicitado. La recepción no se suspendió pero –según relata Ocampo– esa noche ambos se pelearon en la vereda “como dos carreros” y no volvieron a dirigirse la palabra. Frente a la falta de interés por parte del embajador, “este tipo de cosas eran un triunfo”, argumenta Ocampo. Entrevista realizada por la autora 11/12/2008.



Corbussier<sup>93</sup>. Aunque no tuvo la continuidad que imaginaba y esta fue la única exposición que concretó, la empresa de Derbecq logró resultados positivos. Por un lado, consiguió cierta presencia en la prensa francesa para el arte argentino en tanto actualizado y, además, la Dirección General de Bellas Artes de Francia (dependencia del Ministerio de Cultura) adquirió *El Guitarrista* de Curatella Manes<sup>94</sup>.

Las “grandes vedettes” de la muestra fueron –según Derbecq– Minujin, que con sus relieves voluptuosos de cartón había logrado “reunir los votos de la izquierda y de la derecha de la crítica” y Le Parc “cuyo envío fue remarcable, al igual que los de Vardánega y Boto”<sup>95</sup>. En la carta mencionada, Derbecq comentaba también que había accedido a uno de los “caprichos” de Greco: presentar un recipiente que contenía 30 ratas como una obra de ‘arte vivo’.

La veille de l'exposition il m'a apporté des souris dans une vulgaire cage de verre –une présentation d'ART VIVANT– je l'avais accepté en principe, cette présentation pouvait répondre, équilibrer le cinétisme mécanique des constructivistes c'était donc à risquer, à condition de le faire avec esprit. Ce n'est pas que l'esprit manque à Greco mais cette fois il n'y avait rien d'autre que de malheureuses bestioles grignotant un triste pain de prisonnier, se battant, prenant des ébat de toutes sortes et surtout pestant l'atmosphère de leurs immondice : VIVANT dont il n'avait pas prévu les inconvénients nauséabonds. Néanmoins il n'avait pas à se plaindre, le vernissage avait amené beaucoup de monde, il a donc pu se tailler son petit succès personnel.<sup>96</sup>

La obra de Greco sólo pudo verse el día de la inauguración pues el olor que despedía resultó intolerable para los organizadores. Este recipiente de vidrio de fondo negro con 30 ratones blancos vivos llevó por título *30 ratas de la nueva generación*. Constituía su primera experiencia de ‘arte vivo’ y había sido financiada por Noé y la misma Derbecq<sup>97</sup>. Luego de

---

<sup>93</sup>Francisco Rivas, *art. cit.* El cuaderno a disposición de los visitantes de la exposición que conserva Jorge Curatella contiene más de 260 firmas, entre las cuales pudimos reconocer varias: Bloc y Le Corbussier, críticos como S. Frigerio, Raoul-Jean Moulin, Guy Habasque y Michel Ragon, artistas e intelectuales latinoamericanos como Sergio de Camargo, Narciso Debourg, Silvia Molloy, Héctor Bianchotti y Alicia Peñalba, la galerista Denise René y buena parte de los artistas que exponían sus trabajos.

<sup>94</sup> Carlos Sentis, “Una cosagración para Pablo Curatella Manes”, *Clarín* 22/5/1962, p. 13. Estas adquisiciones resultaban centrales para colocar otras piezas en colecciones locales y negociar los precios. Avanzado 1963, Germaine Derbecq le informada de la compra del MAMVP a Guido Di Tella, luego de que éste hubiera visitado su taller: “Como término de referencia quizá le interese saber que en 1962 el Museo Municipal de Arte Moderno de París adquirió ‘El Guitarrista’ (1922) por 3.000 nuevos francos franceses. Y que el Museo Nacional de Arte Modeno de París posee en sus colecciones el boceto en bronce del mural del pabellón argentino para la Exp. Univ. y Intern. de París [sic] 1937 titulado La tierra argentina y Torso femenino (1942)”. Carta de Germaine Derbecq de Curatella Manes a Guido Di Tella, 15/8/1963, ACAV-ITDT.

<sup>95</sup> Carta de Germaine Derbecq a Hugo Parpagnoli, 6/3/1962, *doc. cit.*

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> Greco decía a una amiga que lo habían robado y no disponía de dinero para hacer la obra. Carta de Greco a Lila, 1962, *doc. cit.*

retirar los ratones de la galería, Greco relata que los tuvo en su habitación parisina donde los alimentaba con panes que los roedores horadaban como un escultor talla la piedra. De allí que el artista los bautizara con los nombres de cada uno de los artistas incluidos en la muestra de la galería Creuze y hasta proyectara exponer los panes como esculturas colectivas. Avanzado ese mismo año, Greco volvió a utilizar ratones en una acción que consistió en soltarlos durante la inauguración de la Bienal de Venecia de 1962 alterando la pompa veneciana<sup>98</sup>, que ese año incluía a Berni con su premio de grabado. En el caso de esta exposición parisina, podría pensarse que la obra de Greco constituía una metáfora mordaz pero bastante acertada de la situación de los artistas argentinos de París: se veían puestos a prueba casi como ratas de laboratorio.

Hacia fines de 1963, en el mes de diciembre, el *Musée National d'Art Moderne* inauguró *Art Argentin Actuel*, que había sido organizada por el Ministerio argentino de asuntos extranjeros, la Embajada argentina en Francia y la *Assotiation Française d'Action Artistique*<sup>99</sup>. A partir de una selección realizada por Romero Brest, Julio E. Payró y Romualdo Brughetti, la muestra reunió obras de 59 artistas y contaba con Gyula Kosice como comisario<sup>100</sup>. Se trataba de una exposición de envergadura (recordemos que Derbecq había reunido la mitad de expositores) que ocupaba, ya no una galería privada, sino las salas del museo francés de arte moderno con entre dos y tres obras por artista. La gestión de Miguel Ocampo, que como vimos era agregado cultural de la embajada argentina, fue fundamental para concretar este proyecto, que reaparecía con cada cambio de gestión y terminaba por

---

<sup>98</sup> "Biografía"; en *Greco, op. cit.*

<sup>99</sup> La *Assotiation française d'Action Artistique* dependía del Ministerio de cultura pero recibía aportes tanto del Ministerio de Relaciones Exteriores como del Ministerio de Educación, dinero que se utilizaba para financiar el envío de exposiciones y las giras por el mundo de conjuntos musicales y compañías de teatro franceses. En 1964, su presupuesto era de unos 5,7 millones de francos, de los cuales la mitad se destinaba al teatro. Al año siguiente el Ministerio de Relaciones Exteriores aumentó su participación a 6,2 millones y la dirección de Asuntos argelinos a 250.000. Hermann Lebovics, *op. cit.*, p. 264.

<sup>100</sup> Apenas designado, Payró le confesaba a Eduardo Jonquieres la exposición le iba a dar "muchos dolores de cabeza". "Creo que renunciaré a la honrosa tarea de hacerme 5000 enemigos más". Carta de Julio Payró a Eduardo Jonquieres, 12/12/1962. Archivo Jonquieres.

Los artistas seleccionados fueron: en Pintura, Carlos Alonso, Luis F. Bénédict, Antonio Berni, Horacio Butler, Aníbal Carreño, Juan C. Castagino, Sergio De Castro, Víctor Chab, Juan del Prete, Lucio Fontana, Raquel Forner, Vicente Forte, Alicia Y. Giagrande, Eduardo Jonquieres, Ronaldo De Juan, Rómulo Macció, Luis F. Noé, Miguel Ocampo, Martha Peluffo, Mario Pucciarelli, Raúl Russo, Kazuya Sakai, Antonio Seguí, Luis Seoane, Xul Solar, Stefan Strocen, Clorindo Testa, Luis Tomasello, Silvia Torras y Leopoldo Torres Agüero. En escultura, Sesostri Vitullo, Pablo Curatella Manes, Martha Boto, Leonardo Delfino, León Ferrari, Mario Di Teana, Julio Gero, Noemí Gerstein, Silvio Giangrande, Naum Knop, Gyula Kosice, Juan C. Labourdette, Julio Le Parc, Aurelio Macchi, Aldo Paparella, Alicia Peñalba, Enrique Romano, Rubén Santantonín, Osvaldo Stim y Gregorio Vardánega. En grabado y dibujo, Américo Balán, Alfredo Bigatti, Fernando López Anaya, Rodolfo Krasno, Ana M. Moncalvo, Lydiá M. Rubli, Juan C. Benítez, Esperillo Bute y Roberto González.

postergarse de manera indefinida<sup>101</sup>. Esta vez, Ocampo solicitó una entrevista con Jean Cassou, en la dirección del museo desde 1945.

En 1952, alentado por Ignacio Pirovano, Cassou había alojado una exposición de Sesostris Vitullo en ese mismo museo que, además, se había hecho cargo de los gastos del entierro del escultor argentino pocos meses después, a falta de apoyo a la viuda por parte de la embajada<sup>102</sup>. A pesar de esos disgustos que había tenido con la embajada argentina diez años antes, Cassou accedió a realizar la exposición que se le proponía. Según recuerda Ocampo, resolvieron organizar una exhibición de arte argentino que diera un lugar preponderante a Pettoruti y Curatella Manes, dos artistas modernos que habían pasado largos años en París. Pero el primero, que según Ocampo se había sentido agraviado en momentos de la retrospectiva de Vitullo, se negó a participar y junto con Alicia Peñalba envió a los integrantes de la Asociación Internacional de Críticos una carta argumentando que esa exposición no era representativa del arte argentino<sup>103</sup>. A este incidente se refiere, probablemente, la carta de Fontana a Kosice citada al comienzo de este apartado en la que el primero menciona la energía de Pettoruti para seguir peleando.

Formado a lo largo las primeras décadas del siglo XX, Pettoruti (1892-1971) era reacio tanto a las nuevas formas que el arte tomaba en los años '60 como a las generaciones más jóvenes de artistas argentinos de París. Según recuerda Antonio Seguí (1934), cuando durante el gobierno de Illia planeaba, junto con Berni y Macció, una exposición en el *Musée d'Art Décoratif*, Pettoruti logró que el embajador argentino convenciera al ministro de cultura que esa exhibición no era representativa de la pintura argentina y la muestra fue cancelada<sup>104</sup>. En ocasión de una visita a Buenos Aires avanzado el año 1966, Pettoruti abundó en sus disidencias con las nuevas generaciones.

Allá hay un numeroso grupo de pseudoartistas que hace una tremenda bulla para disfrazar su incapacidad. Respaldados por los marchands y las galerías comerciales, impiden que se conozca a ese otro grupo menor de artistas auténticos que trabajan silenciosa, tenazmente, sin buscar publicidad. Nada les interesa sino su arte. Por eso la visión que se quiere dar del arte

---

<sup>101</sup> Entrevista de la autora con Miguel Ocampo 11/12/2008.

<sup>102</sup> El testimonio de Ignacio Pirovano concuerda con el de Ocampo: "Varios días tuvo que permanecer el cuerpo del escultor en la morgue de París por indiferencia feroz de la Embajada Argentina que prefirió ignorar el infausto acontecimiento, no haciéndose cargo del entierro del artista que unos meses antes había sido presentado al mundo justamente bajo su patronazgo, cubriéndose las paredes de la ciudad con "affiches" que anunciaban la inauguración de la exposición: Vitullo, sculpteur Argentin". Ignacio Pirovano, "Primera aproximación a Sesostris Vitullo", en *Sesostris Vitullo. Esculturas colección Universidad Di Tella*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1997, pp. 13-17.

<sup>103</sup> Seguimos aquí el testimonio de Ocampo.

<sup>104</sup> Testimonio recogido en Fernando García, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 276

contemporáneo es falsa pensando en aquella mayoría. En Buenos Aires, el grupo de organismos oficiales –Museo de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, etc.– y algún instituto de poderosa solvencia como para poder hacer ese mismo barullo que impide oír la música, logran que se tenga también una falsa idea del hacer artístico. [...]

Esa juventud después va a París, por ejemplo, y pueden ocurrir cosas como esta. Suelo mezclarme a conversar con ellos. Vez pasada en una tertulia en un café, al preguntárseme de dónde venía, confesé que terminaba de realiza mi periódica visita al Louvre. Y fue el asombro de la mayoría:

-¿Cómo? ¿El Louvre? ... Eso ya pasó...

- En vano – prosigue Petorutti– fue mi intento de convencerlos de que ‘eso’ no pasó y que hay todavía mucho por ver allí.<sup>105</sup>

En 1964, se realizó una exposición retrospectiva del pintor en la galería Charpentier de París, *Pettoruti. Cinquante ans de peinture*<sup>106</sup>. En un intento de hacer justicia con el que consideraba uno de los maestros del arte argentino, Bayón argumentaba que no se lo apreciaba lo suficiente en Argentina y que las críticas en París sobre su última obra eran tibias, a excepción de Georges Pillement quien admiraba y coleccionaba sus pinturas<sup>107</sup>. Dadas las diferencias con relación a sus respectivas concepciones del arte, para Pettoruti la nutrida nueva generación de artistas argentinos que llegaban a París constituía una suerte de competencia desleal. Estos “pseudoartistas” que, en el mejor de los casos, pintaban apuradamente, obtenían el apoyo de galerías, marchands y, con frecuencia, de coleccionistas y consumidores.

El caso de Seguí tal vez haya sido el más apabullante entre los argentinos. Este pintor cordobés fue uno de los que con mayor rapidez obtuvieron reconocimiento y, sobre todo, ventas. Apenas llegado a Francia, en 1963 expuso en la Bienal de París la serie de *Felicitas Nahón* que había pintado en Buenos Aires a partir de la intervención de fotografías familiares antiguas recreadas alrededor de esta dama de sociedad ficticia, y vendió 13 de las 15 pinturas exhibidas<sup>108</sup>. A fines de ese año el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (MAMVP)

---

<sup>105</sup> “Petorutti: la pasión y la fé en el arte siempre vive”, *Clarín* 12/9/1966, p. 28.

<sup>106</sup> En 1962, el Ministerio de Cultura y Educación de la Argentina organizó una muestra homenaje por sus 70 años. En 1968 una retrospectiva de *Emilio Pettoruti. Huile-collages-desins* reunió obras realizadas entre 1914 y 1968 en el Palais des Beaux-Arts. Ese mismo año ganó el Premio Fondo Nacional de las Artes. Patricia Artundo, “Cronología sumaria”, en *Pettoruti*. Buenos Aires, Banco Velox, 2000, p. 71.

<sup>107</sup> DB, “En torno a nuestros maestros” (*Sur*, 1966), en *Pensar con los ojos. Ensayos de arte latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 125-130. Pillement había sido junto con Cassou uno de los intelectuales franceses en contacto con la comunidad hispanoamericana de París en el período de entre guerras. Hacia fines de los años '40, en momentos de ajuste de los lineamientos culturales estalinistas por parte del PCF, Pillement había reemplazado al Léon Degand como director de la sección de plástica del periódico comunista *Les Lettres Françaises*.

<sup>108</sup> Carta de Antonio Seguí a Edward Shaw 16/11/1963, en “Cronología”, *Antonio Seguí. Exposición retrospectiva 1958-1990*. Buenos Aires, MNBA, 1991, p. 158. Según relata Bayón, a André Malraux le gustaron las telas de Seguí y el crítico Claude Bernard hizo buenos comentarios lo que contribuyó a que vendiera la mayor parte de las obras: “diez, doce telas fueron a parar a los museos más importantes de Europa”. Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México,

adquirió otra de las obras de esta serie, *Mi Mujer*<sup>109</sup>. En 1964, Seguí realizó sus dos primeras exposiciones individuales en sendas galerías parisinas de renombre, Jeanne Bucher y Claude Bernard<sup>110</sup>, con muy buen resultado comercial. Una nota sobre los argentinos de París de la revista *Confirmado* utilizaba el siguiente epígrafe para la fotografía del artista: “Pintor Seguí: 26 cuadros vendidos en la primera exposición, y un contrato para la producción anual de 70 cuadros”<sup>111</sup>. El mismo Seguí afirma que esos fueron años de bonanza y diversión; en el taller de las afueras de París compartido con Rómulo Macció y Lea Lublin organizaban asados y fiestas<sup>112</sup>: “ganaba tanta guita que no sabía qué hacer”<sup>113</sup>. La marcha acelerada de los cambios estéticos y la escalada del mercado de arte dejaba a Pettoruti y su generación con un sabor amargo.

Las desavenencias generadas durante la organización de *Art Argentin Actuel* no se limitaron a la negativa de Pettoruti a participar y hasta llegaron a la prensa. En el periódico *Arts*, Marc Gaillard deslizó que en el arte argentino había camarillas y por esta razón varios artistas meritorios, tales como los escultores Marta Frank y Marino Di Teana, habían quedado fuera<sup>114</sup>. Di Teana figuraba en el catálogo. Según recuerda Miguel Ocampo, el día anterior a la inauguración Kosice le comentó que iba a convocar a los artistas para que opinaran sobre el montaje, iniciativa que Ocampo desaconsejó. Al momento de este chequeo final, los artistas cinéticos no estuvieron conformes con el grado de oscuridad de su sala (a pesar de que Kosice había logrado que el museo la pintara de negro). La disconformidad era tal que, el día antes de la inauguración, los artistas amenazaron con levantar la exposición. Di Teana, que vivía lejos, llegó al museo a última hora para desarmar su escultura en apoyo a sus amigos cinetistas, cuando el conflicto ya se había disuelto; se encontraba en medio de su tarea cuando vio a Kosice en la otra punta de la larga sala de esculturas y –según relata Ocampo–

---

FCE, 1974, p. 265. En el catálogo sólo figuran cuatro óleos de Seguí junto con obras de Carlos Alonso, Esperilio Bute, Félix Cuello, Rómulo Macció, Rogelio Polesello, Hugo Rodríguez, Olimpia Ogilve y Nicolás Rubio. “Argentine”, en *Torisième Biennale de Paris*. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 28 septembre au 3 novembre 1963, pp. 22-23.

<sup>109</sup> Carta de Seguí a Edward Shaw, 9/1/1964, citada en “Cronología”, *Antonio Seguí.... op. cit.*, p. 158.

<sup>110</sup> En Claude Bernard exponían pintores jóvenes como Fernando Botero, David Hockney y Francis Bacon.

<sup>111</sup> “Argentinos en París”, *Cofirmado* n. 1, 7/5/1965, p. 26. En una carta del 17 de marzo de 1964, Seguí le contaba a Shaw que había cerrado contrato con una de esas galerías, “Cronología”, *Antonio Seguí.... op. cit.*, p. 158.

<sup>112</sup> Los tres artistas alquilaron una suerte de galpón, el garaje de una casona en la localidad de Arcueil, en 1964. La fiesta más recordada y de la que el artista conserva documentación fue *La Fête Garde-Robe* de 1965, a la que cada asistente debía llevar una obra con el tema ‘guardarropas’. Seguí confeccionó una escultura de grandes dimensiones representando un calzoncillo con una sola pierna. Asistieron unas 600 personas, Berni, Bayón y Copi entre ellos. “Biografía”, *Antonio Seguí.... op. cit.*, p. 158.

<sup>113</sup> Entrevista con Seguí de la autora 8/5/2008.

<sup>114</sup> Marc Gaillard, “Du dynamisme argentine à l’éclectisme canadien”, *Arts*, janvier 1964. Archivo Berni, Fundación Espigas. En adelante, AB-FE.

“se agarraron a trompadas” mientras el agregado de la embajada y los ordenanzas del museo trataban de poner fin a la gresca.<sup>115</sup>

Según reclamaba Berni (1905-1981) en una carta dirigida al periódico *Arts*, la observación acerca de las supuestas camarillas en el arte argentino había causado una impresión desfavorable en el medio artístico porteño pues se había prestado más atención a “pretendidas querellas extra-artísticas que a los cuadros en sí”.

Sin dudas M. Marc Gaillard se ha hecho eco de algunas personas interesadas en el fracaso del salón. ¿Ha considerado inútil hacer una verdadera crítica, profunda e imparcial, tal como la ameritan las obras expuestas y tal como lo esperábamos de vuestra prestigiosa publicación?<sup>116</sup>

Para Kosice, los comentarios sobre *Art Argentin Actuel* aparecidos en *Le Monde*, *Le Figaro*, *Arts*, *Combat*, *Les Lettres Françaises* y *L'Express* fueron indicadores del éxito obtenido. En verdad, las críticas fueron bastante más matizadas que la selección de elogios que Kosice transcribió en *La Nación*<sup>117</sup>. Los comentarios de *Les Lettres Françaises*<sup>118</sup> y de Gassiot-Talabot en *Art International*<sup>119</sup>, por ejemplo, eran más bien descriptivos. Para Bayón, a excepción de “las violencias temáticas y de color de un Berni, de un Macció, de un Noé”, la pintura argentina que esa selección mostraba tenía por denominador común “cierta tristeza, un tono oscuro y una sobriedad y una discreción... excesivos para un país, por último, relativamente joven”<sup>120</sup>. Dividida en los géneros tradicionales de pintura, escultura y grabado, la selección era más variada que la realizada por Derbecq el año anterior. Parecía tener la intención de ofrecer un panorama del arte moderno en la Argentina más que uno de las producciones recientes. Incluía artistas de generaciones previas, como Horacio Butler, Raquel Forner, Xul Solar, Juan del Prete, Sesostris Vitullo o Alfredo Bigatti, junto con la abstracción lírica y geométrica de Miguel Ocampo, Martha Peluffo, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai, Luis Tomasello, Julio Le Parc o Gregorio Vardánega, y las nuevas figuraciones de Rómulo Macció, Luis F. Noé y Antonio Seguí, a los que se sumaban artistas más inclasificables como Luis F. Bénédit, Lucio Fontana, Luis Seoane, Carlos Alonso, Rubén Santantonín o León Ferrari. El conjunto no abundaba en obras de corte pop, sino que balanceaba las poéticas más

<sup>115</sup> Entrevista de la autora con Ocampo, ya citada.

<sup>116</sup> Carta de Berni a André Parinaud, director de *Arts*, enero de 1964, AB-FE.

<sup>117</sup> Gyula Kosice, “El arte argentino actual en el Museo Nacional de Arte Moderno de París”, *La Nación*, 12/4/1964, 3ra sección, p. 3.

<sup>118</sup> R.J. Moulin, “50 peintres et sculpteurs argentins”, *Les Lettres Françaises*, mai 1963. AB-FE.

<sup>119</sup> Gerard Gassiot-Talabot, “L'art argentin actuel”, *Art International*, février 1964. AB-FE.

<sup>120</sup> DB, “Arte argentino actual”, *Cuadernos* n. 82, marzo de 1964.

contemporáneas y ‘desmaterializadas’, cinetismo incluido, con pinturas y esculturas de neto perfil moderno. [Il. 12]

Según relata Kosice, Malraux asistió a la inauguración y se mostró entusiasmado: “lo que había visto le permitía afirmar que el meridiano cultural de Latinoamérica pasaba por Buenos Aires, y esta exposición era un sugestivo reflejo de la vitalidad de la plástica en el Río de la Plata”<sup>121</sup>. Sin embargo, los registros conservados en los archivos de los museos nacionales franceses dejan claro que *Art Argentin Actuel* no tuvo gran afluencia de público<sup>122</sup>. Los 2.924 visitantes registrados están lejos de la multitud que visitó la exposición de arte cinético *Lumière et Mouvement* (1967), por citar otra exposición francesa con una fuerte presencia latinoamericana<sup>123</sup>. Luego de haber pasado unos años en París, Saúl Yurkievich (1931-2005)<sup>124</sup> le escribía sobre estas cuestiones a Eduardo Jonquières (1918-2000), quien vivía en la capital francesa desde 1959 y formó parte de *Art Argentin Actuel*<sup>125</sup>:

Los plásticos argentinos están enfermos de petulancia y están convencidos que el mundo tiene los ojos puestos en Argentina; la crítica internacional estaría esperando que demos el gran bombazo ¿Qué te parece? ¿Quién los convence de que la exposición argentina en París fue tan importante y tan visitada como la de Turquía?<sup>126</sup>

El medio artístico parisino era más complejo que lo que podía leerse en la prensa local, donde —como veremos con mayor detalle para el caso de Berni— toda intervención argentina en el exterior tendía a tratarse en términos de ‘éxito’. Por un lado, la oferta de exposiciones era muy vasta y, dado el perfil cosmopolita de París, incluía artistas de cuanta nacionalidad pueda imaginarse. En la misma página de *Arts* en la que Gaillard escribía sobre *Art Argentin Actuel*, por ejemplo, se reseñaban otras tres exhibiciones de artistas noruegos, suizos y canadienses bajo el título conjunto “Quatre expositions d’artistes étrangers à Paris”. La

<sup>121</sup> Gyula Kosice, *Entrevisones: entrevistas, diálogos, testimonios*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 166.

<sup>122</sup> “Exposition ‘L’art Argentin Actuel”, MNAM, documento fechado 20/2/1964. Archives des Musées Nationaux.

<sup>123</sup> De esta exhibición no se conservan registros de público, pero el *dossier* de prensa del MAMVP reúne más de 30 notas periodísticas que mencionan la extraordinaria convocatoria. Debido al éxito, la muestra se prolongó unos meses más de lo previsto. De los 39 artistas participantes 14 eran latinoamericanos (Asís, Boto, Camargo, Cruz-Diez, Debourg, Demarco, Durante, García-Rossi, Gatti, Kosice, Le Parc, Soto, Tomasello y Vardánega).

<sup>124</sup> Yurkievich se doctoró en Argentina con una tesis sobre Apollinaire, publicada como *Modernidad de Apollinaire* (Losada, 1968). Para el año lectivo 1967-68 estaba de regreso en Francia, probablemente gracias a un puesto de *Maître de conférences* en Rouen.

<sup>125</sup> Apenas llegó a París, Jonquières se contactó con Bayón., con quien mantuvo una amistad duradera. En Buenos Aires había trabajado en el consulado de la Embajada Francesa y, entre otras cosas, había tenido a cargo la selección de artistas para las becas de la embajada. En Francia, trabajó hasta 1974 en la dirección de educación de la UNESCO como encargado de la formación del personal de la educación en América Latina y el Caribe. Entrevista de la autora con María Rocchi, esposa de Jonquières, 30/6/ 2004.

<sup>126</sup> Carta de Saúl Yurkievich a Eduardo Jonquières, 10/9/1964. Archivo Jonquières.

complejidad, precisamente, de este panorama atravesado por la puja entre el cinetismo y los nuevos realismos que tomaban fuerza desde comienzos de la década, por un lado, y por el rechazo y la celebración de la avanzada norteamericana, por el otro, hacían que exponer en París y lograr una mención en la prensa francesa fuera considerado de por sí un triunfo.

Tanto los premios venecianos de Berni y Le Parc, como las múltiples exposiciones de arte argentino y latinoamericano, o de tendencias internacionales como el cinetismo y la *Figuration Narrative* que contaban con artistas argentinos, aparecían en la prensa argentina como indicadores de la calidad de la cultura local. El arte nacional estaba en condiciones “de acudir sin desdoro a cualquier competición y hacerse acreedor a los lauros que su madurez y trascendencia merecen”<sup>127</sup>. El trueque de novelistas en “mercancía ‘nacional’ en tanto exportable y lucrativa”<sup>128</sup> que David Viñas ve en el *boom* de la literatura de aquellos años como un modo de convertir a los literatos en divisas, parecería tener correlato en el campo de las artes. Pero en este caso, las diferencias entre la industria editorial y la no-industria plástica imponían ciertas especificidades. Las cifras de ventas de libros eran incomparables con las de obras de arte y poco analogables a las de visitantes de exhibiciones. De allí que los “triumfos” se midieran en función de la posibilidad de organizar exhibiciones en el exterior, una suerte de exportación temporaria después de la cual las obras solían volver a su lugar de origen.

*Art Argentin Actuel* no fue el último intento de imponer el arte argentino en Europa. Un año más tarde, hacia fines de 1964, Romero Brest amasaba un nuevo proyecto. En un primer tanteo, el director del CAV-ITDT le escribió a Lucio Fontana para comentarle su idea.

[...] estamos comenzando a organizar una gran exposición de arte muy joven argentino, para que reúna los principales museos de Europa entre 1965 y 1966, y se me ha ocurrido que junto a los jóvenes como símbolo y homenaje podrías exponer tu tres o cuatro obras. Esto no lo sabe nadie todavía y te pido reserva, sólo quiero saber tu pensamiento al respecto.<sup>129</sup>

La intención era que recorriera diferentes ciudades al igual que *New Art from Argentina* (1964), inaugurada en el Walter Center de Minneapolis por gestión del CAV<sup>130</sup>. Para esto Romero Brest escribió a Neil Mac Kay y a Gabriel White, presidente y director de *The Arts Council of Great Britain* respectivamente, sugiriendo que la exhibición podría

<sup>127</sup> Antonio Requeni, “Antonio Berni. Gran Premio en la 31 Bial de Venecia”, *Atlántida*, septiembre 1962.

<sup>128</sup> David Viñas, “Pareceres y disgresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios, 1984, p. 22.

<sup>129</sup> Carta de [Romero Brest] a Lucio Fontana 22/10/1964. Copia carbónica sin firmar. ACAV-ITDT.

<sup>130</sup> Andrea Giunta demuestra cómo a pesar de los esfuerzos del Walker Art Center, no fue posible hacer circular la exhibición por los Estados Unidos. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política... op. cit.*, pp. 278-279.



recalar en la *Tate Gallery* de Londres. Avanzado el año 1965, Romero Brest tenía intenciones de aprovechar un viaje a Francia (integraba el jurado de la Bienal de París<sup>131</sup>) para pasar por Londres y continuar con los preparativos de la exposición, que ahora se proyectaba para 1967. Del mismo modo, escribió a Eduard de Wilde, director del *Stedelijk Museum* en Amsterdam, avisándole que visitaría esa ciudad durante su estadía en Europa<sup>132</sup>.

En París, el aliado de Romero Brest fue Restany. En diciembre de 1964, pocos meses después de la visita del crítico francés a Buenos Aires, Romero Brest le preguntaba por el MAMVP como posible lugar para alojar la exposición que proyectaba. Le aclaraba que se había enterado que François Mathey continuaba al frente del *Musée d'Art Décoratif* y que prefería este museo nacional a aquel otro, municipal.<sup>133</sup> Pocos días después, Restany respondía con una larga carta que restituía el mapa institucional de las artes en París. Le comentaba que el “anti-americanismo anti-pop” y “la alergia a Rauschenberg” hacían poco propicia la situación. Las mayores preocupaciones de la crítica francesa estaban centradas en el reciente triunfo de de Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964<sup>134</sup>. Los funcionarios defendían con celo los “valores de permanencia de occidente”: una *École de Paris* casi sin diferencias con la de post-guerra se enarbolaba como resistencia a la “barbarie americana”.

En cuanto a los museos, le informaba que Jean Cassou (“por fin!!”) iba a jubilarse del MNAM en julio de 1965. Cassou llevaba veinte años al frente del museo y formaba parte de esa resistencia a la avanzada norteamericana, que en su caso se ligaba al anti-americanismo del comunismo francés desde la posguerra. De allí que su retiro fuera motivo de festejo para Restany. Sin embargo, la empatía de Cassou como hispanista había posibilitado la organización de *Art Argentin Actuel* el año anterior con una buena cantidad de artistas jóvenes, algunos de ellos con obras no muy alejadas de la figuración empastada de Rauschenberg. En el MAMVP –continuaba Restany– no creía que fueran a interesarse en una exposición de arte argentino porque el MNAM había presentado *Art Argentin Actuel* el año anterior. Por último, el *Musée d'Art Décoratif* se encontraba temporalmente a cargo de René Salanon mientras Mathey retomaba la dirección. Restany le había anticipado la idea de

---

<sup>131</sup> Romero Brest formó parte del jurado internacional de artes plásticas junto con Reynold Arnould, José Camon Aznar, Luigi Carluccio, Haim Gamzu, Jiri Kotalik, Zoran Krisnik, Jean Meymarie, Etienne Martin, Mario Pedrosa, Alfred Pellán y Harald Szeemann. Ese año no hubo envío argentino, pero Hugo Demarco y Jack Varnarsky participaron de la sección francesa del certamen. *Quatrième Biennale de Paris*. MAMVP, 29 septembre au 3 novembre 1965.

<sup>132</sup> Carta de RB a Neil Mac Kay, 16/12/1964. Carta de [RB] a Gabriel White, 7/9/1965. Carta de RB a Eduard de Wilde, 6/9/1965. También se puso en contacto con Tony Riechardt de *The New London Gallery*. Carta de RB a Tony Riechardt, 6/9/1965. ACAV-ITDT.

<sup>133</sup> Carta de Romero Brest a Pierre Restany 16/12/1964. ACAV-ITDT

<sup>134</sup> Véase Laurie J. Monahan, “Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale”, *art. cit.*

Romero Brest a Mathey, pero éste le había dicho que su situación dentro del museo era delicada<sup>135</sup>. Un mes más tarde, en enero de 1965, Restany le aclaraba a Romero Brest que no había olvidado las conversaciones sobre la posibilidad de organizar una exposición de arte argentino en París y que Mathey iba a defender el proyecto en la reunión del Consejo de administración del museo. La fecha probable era comienzos de 1966, lo que le dejaba un año por delante para organizarla. El crítico francés agregaba que tenían ideas interesantes para la muestra.

Il a même des idées de présentation originales dont il vous entretiendra ('présence et évocation du potentiel de production de l'Argentine, analyse du phénomène urbain de Buenos Ayres, etc....). [...] Je persiste à croire, comme nous en avons parlé ensemble, qu'il est préférable de commencer le parcours européen par Paris. A vous de jouer. GRANDE ROMERO!<sup>136</sup>

En febrero de 1965, Romero Brest recibió una carta de Mathey donde le decía que la exposición de la que le había hablado Restany le parecía apasionante pero como ya tenía programados los años 1965 y 1966, no había creído apropiado presentar este proyecto al Consejo. Si estaba dispuesto a esperar, Mathey podía retomar el tema. Para esto necesitaba información más precisa sobre las obras a exponer y los recursos financieros disponibles, información que le permitiría defender el proyecto en el Consejo.<sup>137</sup> Esta vez la respuesta estuvo a cargo de Samuel Paz debido a que Romero Brest se encontraba de viaje. Como consideraban el *Musée d'Art Décoratif* como el más indicado para la exposición, estaban dispuestos a programarla para 1967. Para ir adelantando, Paz le enviaba un catálogo de *New Art from Argentina* y le solicitaba información sobre las disposiciones habituales del museo y sobre los gastos que el ITDT debería afrontar<sup>138</sup>. Avanzado el año 1965, Mathey volvió a escribir a Romero Brest. Su colega René Salanon se encontraba en Buenos Aires organizando la exhibición de afiches franceses de la *belle époque* que mencionamos en el apartado anterior. Tenía asignado también contactarse con el ITDT para informarse de primera mano sobre la creación artística argentina, puesto que el Consejo decidiría una eventual exposición en función de sus impresiones<sup>139</sup>. Dos meses más tarde, en diciembre de 1965, Romero Brest le solicitaba información sobre los avances de la exposición sobre la que habían tenido ocasión de conversar durante su estadía en París. Según tenía entendido, Salanon había

<sup>135</sup> Carta de Pierre Restany a Romero Brest 16/12/1964. ACAV-ITDT.

<sup>136</sup> Carta de Pierre Restany a Romero Brest 5/1/1965. En otra carta, Restany le enviaba la dirección del Di Tella a Mathey para que éste le escribiera directamente a RB, Carta de PR a François Mathey 6/1/1965, APR-CCA.

<sup>137</sup> Carta de François Mathey a RB 10/2/1965. ACAV-ITDT.

<sup>138</sup> Carta de Samuel Paz a François Mathey 17/2/1965. ACAV-ITDT.

<sup>139</sup> Carta de François Mathey a RB, 26/10/1965. ACAV-ITDT.

quedado “vivamente impresionado por el arte argentino joven”, de modo que esperaba respuesta.<sup>140</sup>

La exposición no se realizó ni en París, ni en Londres, ni en Amsterdam. El arte argentino como tal ya había recorrido el circuito europeo y no resultaba viable realizar otra exhibición similar. El cupo había sido cubierto. Sobre las tratativas con París no tenemos más detalles, pero este argumento era el que Enrique Oteiza (director del ITDT) le presentó a Paz con respecto a Inglaterra:

Hoy estuve con Mr Gabriel White de The Art Council of Great Britain, a quien Romero le había escrito con referencia a nuestra posible exposición de Arte Argentino, en Europa. Mr White dice y que va a resultar casi imposible obtener apoyo del Arts Council para esta exposición debido a que se hizo hace un par de años (organizada por Squirru). Aparentemente tienen pedidos de varios países y deben por lo tanto ir dosificando las cuotas. Adjunto un recorte del Times de hoy relacionado con una muestra de Arte Brasileño<sup>141</sup>

Conocemos otras tres exposiciones de arte argentino realizadas en Francia durante el período que nos ocupa, pero ninguna de ellas tuvo la envergadura que imaginaba Romero Brest. La primera tuvo lugar en 1967, en la localidad de Saint-Laurent-du-Pont, cerca de Grenoble. El artista y editor Marc Pessin había montado allí una Fundación, cuya exposición de verano agrupaba cuatro argentinos: Le Parc, Peñalba, Seguí y Gutiérrez. La noticia en la prensa venía de Christiane Duparc<sup>142</sup>, periodista y esposa del crítico de arte Jean Clay, sobre quienes nos extenderemos en el capítulo 4. El matrimonio estaba interesado por el arte cinético pero además veraneaban en España con las familias Le Parc y Soto. Esta amistad, posiblemente, llevaba a Duparc a divulgar el evento. La segunda exposición tuvo lugar entre abril y mayo de 1973 en el MAMVP y reunió un conjunto de obras de seis argentinos menos conocidos en Francia que los cinetistas residentes en París: Kosice, Eduardo Mac Entyre, Miguel Angel Vidal, Ary Brizzi, Carlos Silva, Manuel Espinosa y Miguel Ocampo<sup>143</sup>. Un año más tarde, en abril de 1974, a pedido del Ministerio de Asuntos Culturales de Francia el MNBA organizó *Actuelles tendances de l'art argentin* en el *Centre artistique de Rencontres*

---

<sup>140</sup> Carta de RB a François Mathey 15/12/1965. ACAV-ITDT.

<sup>141</sup> Carta de Oteiza a Samuel Paz (membrete Governor Court Hotel, Londres), s/f. La exposición mencionada de Squirru se realizó en 1961 en el Institute of Contemporary Arts. White le recomienda que intente con la White Chapel. Carta de Gabriel White a RB, 22/2/1965. ACAV-ITDT.

<sup>142</sup> Christiane Duparc, “L'Art Argentin”, *Argus de la Presse*, avril 1967. ACAV-ITDT.

<sup>143</sup> Michel Conil-Lacoste, “Sextuor argentin”, *Le Monde*, 7/4/1973.

*Internacionales*, Niza<sup>144</sup>. La muestra reunió unas 50 obras de 14 artistas: Carlos Alonso, Luis F. Benedit, Héctor Borla, Ary Brizzi, Hugo de Marziani, Jorge Dermijian, Juan Carlos Distéfano, Manuel Espinosa, Víctor Grippo, Alberto Heredia, Aldo Paparella, Rogelio Polesello, Alejandro Puente y Clorindo Testa. Si bien el programa de actividades incluyó los viajes y estadias de Grippo, Puente y Distéfano, el modesto catálogo no incluía reproducciones de obras y fue impreso como fotoduplicaciones.

El agotamiento del rótulo 'arte argentino' no significa que los 'argentinos de París' hayan caído en desgracia. El año 1967 fue el de mayor convocatoria para el cinetismo, que contaba con una participación argentina considerable, y tanto Peñalba como Seguí o García Uriburu, por ejemplo, continuaron exhibiendo su obra con regularidad. La suerte de cada uno de ellos dependió tanto de los vaivenes propios del mercado de arte como de su habilidad para insertarse en el circuito parisino.

Se ha señalado que a comienzos de los años '60 con la internacionalización de los lenguajes artísticos y la organización de exposiciones de arte argentino en los Estados Unidos, la crítica intentó discernir cuáles eran (si es que las había) las características específicas del arte moderno del país<sup>145</sup>. Al igual que aquellas exhibiciones realizadas en Norteamérica, los conjuntos de obras presentados en Francia estaban conformados por tendencias diferentes que abarcaban desde la geometría hasta el pop, pasando por la abstracción libre y las nuevas figuraciones. Más allá de la voluntad de artistas como Noé de dar con la veta de un arte nacional de vanguardia, estas producciones plásticas no presentaban rasgos diferenciales dentro de los circuitos internacionales. Ni siquiera un antiguo amante de la cultura hispanoamericana como Cassou lograba establecer en qué consistía la originalidad de estos artistas provenientes del Plata, a su entender "la región más europea de América Latina".

Il y a donc une originalité de Buenos Aires, difficile à déceler peut-être tant elle semble se confondre avec les modes où elle semble se complaire, mais dont le charme et la poésie n'ont rien à voir avec ces modes et peuvent s'exercer jusqu'à produire une irrécusable impression d'étrangeté.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> El *Centre* había sido reado por el *Ministère des Affaires Culturelles* en 1971. El cronograma de exposiciones para 1974 era el siguiente: enero: *Dada* (Goethe Institut), marzo: *Peintres Argentins Conceptuels* (Air France), junio: *Jeux d'échecs prestigieux*, julio-agosto: *L'art senegalais* (Ville de Nice et Comisión Natioanle Sénégalaise), noviembre: *Danese - Milano* (groupe Danese: Enzo Mari, Munari, Belgrano /Goumaz), diciembre.-enero: *Creches du pays Nicois* (ville de Nice). AMNBA.

<sup>145</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*

<sup>146</sup> Jean Cassou, "Préface", *Art Argentin Actuel*. Paris, MNAM, 1963, s/p.

Las prácticas no iban en el sentido de definir un ‘arte argentino’ identificable como tal en el extranjero. Los artistas crearon y se apropiaron de estilos, repertorios y prácticas, y los resignificaron con libertad cuestionando las jerarquías entre centro y periferia. En el caso de los cinetistas, como veremos en el capítulo 3, se movían en el terreno de lo ‘universal’ sin pruritos. Si las exposiciones de arte francés que llegaban al Plata se veían anticuadas en comparación con la actividad cultural porteña, las exhibiciones de arte argentino en París, que pretendían mostrar en los circuitos internacionales el grado de contemporaneidad de las expresiones culturales nacionales, resultaron demasiado ‘internacionales’. Esta tensión fue en aumento hacia fines de la década del ’60, cuando artistas y críticos se vieron interpelados por la radicalización política y el auge del tercermundismo. El internacionalismo resultó cada vez menos tolerable en vistas de la necesidad de eficacia política y cada ‘argentino de París’ buscó salidas posibles para esta incompatibilidad. Bayón no resignó ciertos valores modernos (y por lo tanto universales), pero apoyó la toma de la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria parisina, que durante mayo de 1968 pasó a llamarse ‘Che Guevara’. Por su parte, Le Parc continuó con su producción geométrica pero paralelamente organizó de modo anónimo y colectivo una serie de exhibiciones para poner a la vista una ‘América Latina No Oficial’.

### 3. Un mapa de Latinoamérica con capital en París: Bayón como crítico de arte

Hay monumentos que son guías, faros orientadores. Significan un estado de cosas, una situación dada, no por concreta menos espiritual y trascendente. Como la cúpula de Roma, el Partenón en su colina o la catedral de Chartres sobre la suya, la Torre Eiffel tiene el privilegio de ser uno de los raros sitios del hombre adonde el hombre acude en peregrinación para ponerse otra vez en contacto con sus propias esencias. Pobre ser mortal y percedero es capaz, sin embargo, de la locura gratuita, del esfuerzo de imaginación que supone el pensar, el construir una torre de 300 metros, una esbelta estatua calada que el viento y la luz penetran, en el centro de una ciudad toda ella símbolo. [...] Las multitudes no se equivocan. Las que vienen hasta la Torre, buscan compenetrarse de la increíble aventura que el ser hombre supone.

Damián Bayón, “Los 75 años de la Torre Eiffel”, 1964.<sup>147</sup>

Esta suerte de oda a la Torre Eiffel fue escrita en ocasión de los 75 años de su construcción y en el contexto del supuesto ocaso de la capital cultural de Occidente. Puede comprendérsela como la defensa, ante el mundo hispanoparlante, del más célebre monumento a la modernidad en tanto bastión de la cultura occidental que aun se erguía, universal. A

---

<sup>147</sup> DB, “Los 75 años de la Torre Eiffel”, *Cuadernos* n. 88, septiembre 1964, pp. 73-75.

mediados de los años '60 Bayón mantenía su espíritu modernista y su francofilia intactos pero su discurso aparecía teñido de un anti-americanismo ausente durante la posguerra.

Erigida para la Exposición Universal de 1889 en el centenario de la Revolución Francesa, “la inútil y monstruosa Torre Eiffel”<sup>148</sup> había producido rechazo en los intelectuales franceses contemporáneos a su ensamblado, quienes la vieron como una construcción desnuda y fuera de escala respecto de la ciudad. Sin embargo, a comienzos del siglo XX la torre atrajo a los modernos, en tanto monumento abstracto despojado de la retórica ornamental decimonónica. Bayón apuntaba que Guillaume Apollinaire la había exaltado con extrañas metáforas, Robert Delaunay la había pintado a repetición en clave cubista y Marc Chagall la había incluido como parte del paisaje urbano en su obra. Como señalaba Roland Barthes también en 1964, la Torre Eiffel era una presencia ineludible en la ciudad-luz: “no hay casi ninguna mirada parisina a la que no *toque* en algún momento del día”<sup>149</sup>. Para Barthes, de todos los lugares visitados por el extranjero o el provinciano la Torre constituía una suerte de puerta. Era “el lugar que permite incorporarse a una raza, y cuando mira a París, es la esencia misma de la capital lo que recoge y tiende al extranjero que le ha pagado su tributo de iniciación”<sup>150</sup>.

Bayón parece haber sido uno de esos extranjeros iniciados en la perspectiva de la ciudad-luz. En las palabras de este crítico argentino se colaba la mirada desde París, una mirada que instalada en ese punto específico era también ubicua. Una vez pagado el tributo, Bayón hizo de ése su lugar de enunciación al punto de invertir las afinidades, no sin cierta ironía: “París está tan hecha a nuestra medida que si no existiera habría que inventarla para nosotros”<sup>151</sup>. A su vez, en 1970 afirmó que se había alejado de América Latina “para verla en un mapa, mucho más claramente que estando dentro”<sup>152</sup>. Más allá de que éste hubiera sido su verdadero motivo para trasladarse a Francia, lo cierto es que fue allí donde Bayón descubrió a los artistas “exiliados voluntarios”. Y, sin abandonar el modelo moderno y universalista transmitido por Romero Brest<sup>153</sup>, comenzó a reflexionar tempranamente en términos

---

<sup>148</sup> “Protesta de los artistas”, fechada 14 de febrero de 1887 y firmada, entre otros, por Ernest Meissonier, Charles Gounod, Charles Garnier, William Bouguereau, Sully Prudhomme y Guy de Maupassant. Citado en Roland Barthes, “La Torre Eiffel” (1964), en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 55.

<sup>149</sup> *Ibid*, pp. 57-59.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>151</sup> DB, “Nosotros los exiliados voluntarios”, *Atlántida* a. 46 n. 1157, julio 1963, pp. 88-89.

<sup>152</sup> *El Territorio* 7/6/1970, citado en Salvador Ariztondo, “Damián Bayón. Viajero del arte”, *art. cit.*, p. 11.

<sup>153</sup> Entre 1944 y 1950 tomó cursos con Romero Brest y participó de la fundación de *Ver y Estimar*, de la que primero fue secretario de redacción y luego corresponsal desde Francia. “Damián Bayón. Biografía”, s/f [1994], *doc. cit.*

regionales gracias, en parte, a ese punto de vista 'elevado' que le permitía vislumbrar mapas y migraciones<sup>154</sup>.

En 1962 transmitía un programa de radio en la RTF, "Conversaciones con Damián Bayón sobre arte latinoamericano en París", en el que entrevistaba artistas y escritores asentados o que pasaban temporadas en la capital francesa<sup>155</sup>. Ese mismo año, con motivo de la *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris* con sus 132 artistas<sup>156</sup>, intentó desmontar los lugares comunes que encontró en la prensa francesa. A la repetida idea de que una influencia excesiva de la pintura europea le habría impedido una evolución propia a la latinoamericana, Bayón respondía con una serie de preguntas:

¿Qué es eso de la 'evolución propia'? ¿Qué pretenden los europeos de los artistas latinoamericanos: que sigan pintando indios, paisajes típicos o costumbres folklóricas? Reconozco que el continente americano no es fácil de comprender para quien no ha podido viajar por él. No es ya la 'tierra de promisión' de hace medio siglo, pero tampoco, exclusivamente, un vivero de revoluciones y golpes de Estado. No es ni un 'paraíso terrenal' ni un 'infierno verde, ni, en general, ninguno de esos cómodos clisés. Es, al mismo tiempo y por paradójico que parezca, los barrios miserables de latas... y Brasilia. [...] Quizá una de las mejores cosas de esta exposición sea, precisamente, el repudio de todo aquello que parece demasiado obviamente latinoamericano. Con temas de sabor indígena, con pintura fácilmente social muchos de estos críticos se hubieran quedado contentos y sus respectivos artículos escritos en un santiamén. En cambio, así hay que reconsiderar la cosa: resulta, pues, que estos latinoamericanos -¡los muy salvajes!- pertenecen también a la Escuela de París, como el italiano Magnelli, como el español Bores, como el húngaro Vasarely... ¿Y por qué no?, agregamos nosotros. ¿Dónde está la sorpresa?<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Sabemos que en mayo de 1959 dictó una conferencia para acompañar la exposición *Peintres et sculpteurs argentins en France* en el Centre Culturel Artistique du Comité France-Amérique Latine, realizada con motivo del aniversario de la Revolución de Mayo.

<sup>155</sup> En los archivos Damián Bayón no se conservan registros de estos programas. RTF es la sigla de *Radiodiffusion-Télévision Française*, la compañía estatal francesa de radio y televisión entre 1949 y 1964, cuando se la reestructuró como *Office de la radiodiffusion-télévision française* (ORTF). Sabemos por una carta de 1965, que sus programas de la radio francesa se emitían también en Radio Nacional. Carta de Ernesto [Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto] a DB, 21/12/1965. ADB-IA. Salvador Ariztondo, responsable de esos archivos, me informó de otra carta de 1964 en la que se menciona que estos programas se emitían por Radio Rivadavia. Mi gratitud por esta información. Los programas radiofónicos tuvieron un lugar privilegiado dentro del programa de cooperación implementado por Francia para Latinoamérica: se enviaban grabados en cintas magnéticas y se difundían en América Latina. En general, eran crónicas de la vida cultural en Francia y sobre todo programas de variedades y de canciones. Posiblemente éste haya sido el caso del programa de Bayón. Jacques Chonchol y Guy Martinière, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*. Paris, L'Harmattan, 1985.

<sup>156</sup> Entre ellos Antonio Berni, Marta Minujin, Hervé Télémaque, León Ferrari, Jorge De La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cisero Dias, Eduardo Jonquières, Frans Krajceberg, Alberto Greco, Artur Piza, Sergio Camargo, Luis Tomasello, Francisco Sobrino, Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Marta Boto, Gregorio Vardánega, Wifredo Lam y Matta. *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 août - 4 octobre 1962.

<sup>157</sup> DB, "Arte latinoamericano en París. Crítica a los críticos de una exposición", *Cuadernos* n. 67, diciembre 1962, p. 69. A este artículo seguirán otros de de tono similar: "Ensayo de caracterización de una plástica", *Diógenes* n. 43 julio-septiembre 1963, pp.75-87; y "Les arts plastiques", *La Nouvelle revue des deux Mondes* n. 11. *Regards sur l'Amérique Latine*, novembre 1972, pp. 346-350.

Bayón rearticulaba la historia modernista según la cual los ‘avances’ europeos constituían la vara para medir la calidad de las producciones latinoamericanas, argumentando que la Escuela de París había recibido aportes extranjeros fundamentales. Vistas de este modo, las obras cinéticas desarrolladas en Francia, por ejemplo, no eran el producto de una absorción pasiva de las corrientes internacionales, como afirmó Marta Traba años más tarde<sup>158</sup>. Frente a la colonización cultural de los Estados Unidos y la homogeneización de las propuestas plásticas del continente, esta antigua amiga de Bayón radicada en Colombia planteaba que el arte latinoamericano debía resistir y rescatar las particularidades regionales<sup>159</sup>. Bayón, en cambio, reivindicaba el derecho de los artistas de América Latina – representados por los ‘exiliados voluntarios’ como él– a intervenir en el desarrollo de la cultura occidental, que desde su óptica aun tenía el centro en París. Siguiendo esta línea, en 1974 afirmó que nutrirse de la cultura europea o norteamericana no era sinónimo de dependencia cultural. Para esto citaba a Umberto Eco: “La forma elemental del provincialismo no consiste en mantener relaciones de dependencia con otras culturas, sino en elaborar siempre la sensación neurótica de ser dependiente”.<sup>160</sup>

Los debates acerca de la función del intelectual latinoamericano atravesaban la región a partir del entusiasmo por la Revolución cubana. Pero desde fines de los ’60, señala Claudia Gilman, la ruptura del bloque intelectual de izquierda trajo aparejada “una nueva visión de Europa, enfáticamente negativa, centrada en la noción de decadencia del mundo antiguo, replegado en sus desvaídas glorias, incapaz de comprender la efervescencia del nuevo continente”<sup>161</sup>. En pleno *boom* de la narrativa latinoamericana, los escritores más famosos (Julio Cortázar entre ellos) vivían en Europa y esto se tornaba inaceptable para ciertos intelectuales<sup>162</sup>. En este contexto, las afirmaciones de Bayón le costaron el mote de ‘eurocentrista’<sup>163</sup>.

---

<sup>158</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, Siglo XXI, 1973, p. 72.

<sup>159</sup> Véase Fabiana Serviddio, *Entre EE.UU. y América latina: Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta*, tesis de doctorado, 2007, mimeo, Capítulos 5 y 6: “Arte latinoamericano y colonialismo cultural: Marta Traba” y “Los simposios de la crítica: en busca de la identidad”, respectivamente.

<sup>160</sup> Umberto Eco, *L'Espresso* 21/9/1970, citado en Damián Bayon, *Aventura plástica de Hispanoamérica*. op. cit., p. 279.

<sup>161</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, p. 287.

<sup>162</sup> David Viñas es el caso más destacado.

<sup>163</sup> Como ocurrió en el Simposio *Arte latinoamericano contemporáneo*, organizado por Universidad de Austin (Texas) y la revista mexicana *Plural* en octubre de 1975.



En efecto, Bayón no se alineó con la Nueva Izquierda ni adhirió a la idea de que mientras surgían las ‘voces colectivas’ del Tercer Mundo, Europa declinaba<sup>164</sup>. Ni siquiera cuando, fascinado con la experiencia de mayo del 68, apoyó junto con otros intelectuales la toma del Pabellón Argentino en la *Cité Universitaire* por parte de estudiantes argentinos<sup>165</sup>, participó de los debates en el *Comité National de Recherche Scientifique* (CNRS) y escuchó las discusiones en el teatro Odeón. Sin embargo, al igual que la izquierda argentina (y en sintonía con los allegados a la revista *Sur*), Bayón descreía del ITDT; lo consideraba demasiado poroso a una avanzada norteamericana que no sólo no presentaba interés, sino que desmantelaba los valores del arte moderno. Refiriéndose al Premio Di Tella de 1965, en el que James Rosenquist había obtenido el Primer premio internacional, le confesaba a Saúl Yurkievich:

No soy tan entusiasta como vos con el Instituto Di Tella, será porque acabamos de ‘padecer’ una semana a Romero Brest por aquí: sensato en lo general, desvaría cuando le hablan de arte. Ese sí que se vendió al ‘oro yanqui’ como decían los nazis argentinos [...]. No sé qué mandó Rosenquist pero ya tuve el ‘placer’ de ver un camión de yeso con chofer y todo en el M. de A. Moderno de Nueva York. Es conocido, debe ser rico... ¿para qué el premio si no es una chupada de medias al ‘coloso del norte’? ¿Te asombras de mi maldad, hoy? No querido, ha llegado el momento de llamar a las cosas por su nombre.<sup>166</sup>

A mediados de los '60 el antiamericanismo francés alcanzó una virulencia que no tenía desde la temprana posguerra, alimentado tanto los ataques de De Gaulle a la política exterior de los Estados Unidos, como por la Guerra de Vietnam y la radicalización política que explotó en mayo de 1968<sup>167</sup>. Restany ridiculizaba esta perspectiva aplicada a la cultura argumentando que las instituciones francesas aun apoyaban una *École de Paris* rancia y veían

---

<sup>164</sup> La emergencia del Tercer Mundo es uno de los índices que utiliza Fredric Jameson para proponer límites temporales a este período. Véase Fredric Jameson, *Periodizar los '60* (1984), Córdoba, Alción, 1997.

<sup>165</sup> A los festejos patrios, organizados en el Pabellón argentino por el Comité de Ocupación en ocasión del 25 de mayo de 1968, asistieron Bayón, Cortázar, Lavelli, Peñalba, Seguí, Macció, De Marco, Torres Agüero, Lea Lublin y Julio Silva, entre otros. *La Nación* 25/5/1968. Unas semanas más tarde Bayón le escribió a parientes y amigos para explicarles la situación: “Un grupo de estudiantes lo ocupó y sacó al Director. Como siempre la mitad de la gente no tenía derecho de estar, el susodicho amplió su casa, gastó en amueblarla y además recibía y pedía informes del S.I.D.E. sobre los ocupantes... Ante ese estado de cosas no me costó nada –junto con Cortázar, Peñalba, Angelina y tantos otros– formar parte de una comisión de apoyo. Nos pedían consejo y plata como viejos que éramos [...]. Claro que nuestro acuerdo es más aparente que real porque yo no me siento solidario con ninguna idea de extrema izquierda y menos aun si es maoísta o cosa por el estilo. Con todo, los ‘chicos’ se han portado bien y los meses que dure esta aventura habrán demostrado que se podía hacer algo decente con argentinos”. Carta de Bayón a ‘mis queridos’ 13/6/1968. ADB-IA.

<sup>166</sup> Carta de DB a Saúl Yurkievich, 13/11/1965, *doc. cit.* Romero Brest viajó a Francia en 1965 para integrar el jurado de la Bienal de París. James Rosenquist recibió el Primer premio internacional en esta edición del Premio Di Tella, con un jurado integrado por Alan Bowness, Giulio Carlo Argan y el mismo Romero Brest.

<sup>167</sup> Véase Richard Kuisel, “Détente. Debating America in the 1960s”, en *Seducing French: the dilemma of Americanisation*, University of California Press, 1993.

en los Estados Unidos la fuente de todos los males. De la camada de artistas norteamericanos pop, Bayón rescataba sólo a los dos iniciadores, Rauschenberg y Johns<sup>168</sup>. La inmediatez de lectura, el aplanamiento de la dimensión metafórica y con la caída del *savoir faire* como valor artístico, hacían de estas obras objetos burdos realizados al ritmo de un mercado de arte que necesitaba de la novedad para seguir expandiéndose.

En este sentido, si Buenos Aires recibía y premiaba la avanzada norteamericana por medio del ITDT, era fundamental que también llegaran al Plata otras propuestas que reactualizaran en clave contemporánea ciertos valores tradicionales como la belleza. En 1964, Samuel Oliver, director del MNBA, organizó la exposición *La Inestabilidad del Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), activo en París desde 1960. Según Bayón, esta iniciativa se debió a su influencia personal sobre aquel antiguo amigo<sup>169</sup>. El texto que Bayón escribió para ese catálogo dejaba en claro el lugar que el arte cinético tenía en la historia del arte. Si los impresionistas franceses habían abierto “la puerta de salida del academicismo del espacio perspéctico con su interés por la luz solar”, los integrantes del GRAV (tres argentinos y tres franceses: García Rossi, Le Parc, Sobrino, Morellet, Stein e Yvaral) retomaban las investigaciones lumínicas con una poética enraizada en la cotidianeidad contemporánea: objetos móviles y cambiantes construidos con materiales visualmente atractivos como el plexiglás y el acero inoxidable, que remitían al universo de los objetos de diseño y al desarrollo cibernético por un lado y, por otro, exploraban las cualidades y las posibilidades estéticas de la percepción visual.

Hoy, el arte más avanzado vuelve a parecerse a la vida, a nuestra maravillosa vida de técnicos dominadores de la naturaleza, El mejor arte será el que tenga en cuenta nuestras fascinantes experiencias cotidianas que por pereza mental o por costumbre olvidamos, tan obvias nos resultan. Nuestro espíritu y nuestros sentidos son capaces de operar simultáneamente sobre varios niveles y en distintos registros son que haya confusión ni pérdida de valores. Es frecuente hoy para nosotros, ir en automóvil a más de cien kilómetros por hora, atender a la maniobra, admirar el paisaje, sin por eso dejar de escuchar un concierto transmitido por radio.

---

<sup>168</sup> En esta valoración coincidía Octacio Paz. En la posdata de una carta enviada a Bayón, decía: “Su crónica sobre la pintura angloamericana (hay que llamar así a los gringos: ¿no somos nosotros hispano o latinoamericanos?) me gustó mucho: coincido totalmente con usted, inclusive en su juicio sobre los más jóvenes. Yo también sólo salvaría a Rauschenberg y a Johns, aunque el primero es demasiado afectado (buen gusto de escaparate) y el segundo un poco seco”. Carta de Ocavio Paz a DB, 23/4/1967, ADB-IA. No hemos podido dar con el texto de Bayón al que Paz hace referencia.

<sup>169</sup> “Durante años, sin embargo, yo había escrito artículos sueltos sobre los cinetistas sudamericanos de París. Y me consta que influí directamente en que el entonces nuevo director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires –Samuel Oliver– organizar en ese año de 1964 una exposición”. DB, *Aventura Plástica de Hispanoamérica...*, *op. cit.*, p. 13.

El complejo música-velocidad es de los que más nos complacen: viaje y sonido forman así, en el recuerdo, un todo indisoluble como lo fueron también en la experiencia.<sup>170</sup>

Según su propio testimonio, Bayón sistematizó tardíamente su investigación sobre arte latinoamericano del siglo XX<sup>171</sup>. Durante los '60 su actividad profesional estuvo centrada en la arquitectura colonial y española del siglo XVI, temas en los que centró su investigación de doctorado y que lo llevaron a obtener un puesto de *attaché de recherche* en el CNRS –el equivalente francés de nuestro Conicet– entre 1967 y 1970<sup>172</sup>. Pero vivir en París tuvo como una suerte de efecto colateral, su actividad de cronista cultural o, como a él le gustaba decir, de corresponsal. Si en 1970 obtuvo una Beca Guggenheim con un proyecto para escribir el libro que se publicó cuatro años más tarde como *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, ese mismo año comenzó a colaborar con la Unesco para la publicación de una colección titulada *Latinoamérica en sus artes*, bajo la coordinación de César Fernández Moreno. Convocado junto con otros especialistas<sup>173</sup> a una reunión en Quito para establecer el temario y proponer nombres de autores latinoamericanos, Bayón fue responsable del volumen sobre las artes plásticas que se publicó en 1975. Por encargo de esta institución internacional, en 1970 también realizó un viaje por América latina<sup>174</sup> y, ya como miembro del Comité de consejeros artísticos de la Unesco, al año siguiente fue enviado unos meses a México donde la Universidad Autónoma lo convocaba como experto para armar una colección de 40 volúmenes sobre arte latinoamericano. Su libro *Aventura plástica de Hispanoamérica*, que llevó como subtítulo *Pintura, cinetismo, artes de la acción 1940-1972*, nació a partir de estos encargos que le permitieron viajar por el continente americano. En el prólogo, Bayón relataba –con ese tono coloquial de sus textos– que desde hacía un año y medio recibía artículos para el volumen sobre arte que coordinaba y que esas lecturas lo habían llevado a realizar sus propias reflexiones sobre el arte latinoamericano<sup>175</sup>.

---

<sup>170</sup> Texto de Damián Bayón fechado “París, junio de 1964”, en *La Inestabilidad*. Buenos Aires, MNBA, 1964, s/p.

<sup>171</sup> DB, “Le cas particulier d’un critique inconnu latino-américain à Paris”, *Iere Triennale des Amériques. Présence en Europe 1945-1992*, Maubeuge, 1993, p. 67.

<sup>172</sup> Sus archivos conservan artículos publicados en revistas especializadas y correspondencia con otros expertos en arte hispanoamericano del período colonial como Graziano Gasparini, Erwin Walter Palm, Héctor Buschiazzo, José de Mesa, Teresa Gisbert y el joven Héctor Schenone.

<sup>173</sup> Jorge Enrique Adoum, Mario Barata, Víctor Carvacho, Adelaida de Juan, Edmundo Desnoes, Jorge Alberto Manrique, José Luis Martínez, Samuel Oliver, Mario Pedrosa, Carlos Rodríguez Saavedra y Filoteo Samaniego.

<sup>174</sup> A lo largo de este viaje realizó entrevistas a arquitectos modernos que se publicaron en 1977 como *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*.

<sup>175</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica...*, *op. cit.*, p. 15-16.

1970 también vio aparecer un pequeño libro de su autoría, *Qué es la crítica de arte*, en el que utilizaba una metáfora clave para definir la tarea del crítico: más que un “formador de opinión”, éste debía ser un “descubridor de continentes”<sup>176</sup>. Bayón no escribió sus textos críticos en francés, sino en castellano. Sus artículos para la prensa, que solían incorporar la narración en primera persona, transmitían sus impresiones de la vida cultural europea e informaban sobre la suerte de los artistas latinoamericanos en París. En este sentido, recuerdan las crónicas de viajes, en tanto relatos que transmiten acontecimientos e impresiones de lugares remotos en los que autor y narrador coinciden en la figura del viajero. Bayón fue investigador del CNRS, lo que da cuenta del nivel de su integración profesional al sistema francés<sup>177</sup>, pero como crítico tuvo un lugar marginal en el campo artístico. Si bien adoptó París como lugar de residencia e incluso de enunciación, su pluma era inteligible para los ‘sud-américains de Paris’ y otros lectores hispanoparlantes a distancia pero no incidió con vigor en la prensa francesa. Muchos años más tarde, Bayón mismo reflexionaba sobre su modalidad:

Je comprends maintenant à quel point j’ai voulu volontairement me marginaliser comme critique ‘actif’, je veux dire du type de ceux qui ‘font’ l’opinion au jour le jour. Oui, à Paris j’ai été critique, mais pas à l’intention des Français ; il faudrait mieux dire que j’ai été un ‘témoin’, un ‘correspondant étranger’ (comme il en a beaucoup), censé informer le reste du monde de ce que je jugeais intéressant parmi les événements se déroulant en Europe et notamment à Paris.<sup>178</sup>

Al mismo tiempo, su formación como historiador del arte le dio herramientas para orientar sus comentarios críticos acerca de las producciones más contemporáneas. Este bagaje de lecturas, que aparece con claridad en el recorrido de la historia de la crítica que Bayón reconstruye en *Qué es la crítica de arte* (1970), suele desdibujarse detrás del tono coloquial y hasta amigable de sus textos. En la introducción de *Aventura Plástica de Hispanoamérica* (1974), Bayón establecía una doble división entre los historiadores del arte: por un lado, los que eran fotógrafos (como en su caso) y los que no lo eran; y por otro, aquellos que conducían automóviles y los que no lo hacían.

<sup>176</sup> DB, *Qué es la crítica de arte*. Buenos Aires, Columba, 1970, p. 85.

<sup>177</sup> Años más tarde, Bayón dictó clases de historia del arte colonial y moderno en París III (1976-1982) y en 1978 fue nombrado Doctor de Estado en Francia, máximo título universitario ofrecido por la universidad en base a publicaciones. Bayón había publicado 11 libros, algunos de ellos en colaboración con otros autores.

<sup>178</sup> DB, “Le cas particulier d’un critique inconnu latino-américain à Paris”, *art. cit.*, p. 66-68.

Para mí la diferencia es flagrante –sostenía Bayón– y plantea el problema del exceso de *intelectualidad*, de *cerebralización* que los historiadores o críticos de gabinete a veces plantean. [...] El auto obliga a entrar en contacto con el mundo exterior, asumirlo. Uno se pierde, pregunta, descubre, se integra. Con la máquina fotográfica pasa algo parecido: en el momento de disparar cada instantánea un vínculo se establece entre las cosas y nosotros. El registro mecánico demuestra a la larga ser más espiritual y duradero que gritos y exclamaciones<sup>179</sup>.

Este estilo llano y ‘conversado’ era acorde con su interpretación del crítico como una suerte de traductor de esa ‘lengua’ específica de las imágenes artísticas en un discurso comprensible por un público no especializado. El cinetismo, con su propia vocación de ampliar la convocatoria del arte por fuera de los círculos de iniciados en las bondades de la vanguardia<sup>180</sup>, le resultaba afín al crítico argentino.

Bayón no tuvo un discurso normativo hacia los artistas. En esto se diferenciaba de su mentor, Romero Brest, quien era receptivo a los cambios del arte pero solía extenderse en recomendaciones. También difería del carácter más militante de las intervenciones críticas de Marta Traba o Pierre Restany, más decididos a orientar las búsquedas estéticas según sus convicciones acerca de la necesidad de un arte regional, una, y de un arte urbano, el otro. Según afirmaba Bayón en uno de sus artículos de la revista *Sur*, la actitud del crítico debía ser contemplativa. El dirigismo de algunos tenía resultados poco interesantes y, si los artistas seguían estos consejos, se debía a que constataban que de este modo recibían premios y reconocimiento. El carácter especulativo de los textos de Bayón, que señala Salvador Arizondo, seguía la tradición de Pierre Francastel (1900-1970), su segundo maestro.

El aparato teórico al que adscribía Bayón tenía como figura central a este sociólogo francés<sup>181</sup> y se imbricaba con la escuela de los *Annales*, conocida con el nombre de la revista que editaban en la *École Pratique d'Hautes Études*. Como explicaba el mismo Bayón, Le Goff y Duby renovaban una historiografía centrada en la historia fáctica mediante la introducción de la noción de ‘mentalidad’, que entendían como mediación entre factores

---

<sup>179</sup> Citado en Salvador Arizondo, *art. cit.*, p. 22-23. Esta cita no forma parte del prólogo a la primera edición de *Aventura plástica*, publicada en 1974, sino de una segunda edición ampliada de 1991.

<sup>180</sup> Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 3.

<sup>181</sup> En 1949, el año que Bayón se instaló en París como becario para estudiar con Francastel, Romero Brest publicó en el noveno número de *Ver y Estimar* su artículo “Encuentro con la sociología del arte”, enviado desde Francia. Todo ese número estaba dedicado a la sociología del arte. Las inquietudes sobre los aportes de la sociología del arte estaban presentes en Buenos Aires al menos desde comienzos de los '40 con la creación del Instituto de Sociología en 1940, así como de la activación de la industria editorial por parte de los exiliados españoles, y del espacio dedicado a la sociología. Diana Wechsler, “Hacia la delimitación de una crítica sociológica del arte en la Argentina”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (dir.), *Arte de posguerra. ... op. cit.*, pp. 221-240.

sociales, económicos y políticos y las producciones culturales o materiales de una comunidad dada<sup>182</sup>. Ernst Gombrich, con su concepción del *mental set* no lejano a la cuestión de las mentalidades<sup>183</sup>, y el abordaje de la arquitectura por parte de Giulio Carlo Argan también fueron modelos para Bayón, autores que combinaba e incluso subsumía a una concepción francasteliana del arte<sup>184</sup>. Para Bayón, Francastel retomaba la historia social del arte allí donde Arnold Hauser había llegado<sup>185</sup>, pero lo hacía con la intención de delinear la especificidad de las imágenes, de poner en evidencia el sentido en el que el arte era revelador –y no, como en la tradición marxista, sólo un efecto– de realidades colectivas o ‘formas simbólicas’. El arte creaba visiones del mundo contemporáneas a él, constituía una esfera de la producción humana no reducible a un mero reflejo de ciertas condiciones sociales. Desde esta óptica, el artista traducía a un lenguaje particular, el visual, una cosmovisión de la sociedad en que vivía, pero a la vez creaba una “idea espacio-temporal” de esa misma sociedad. Así, el “pensamiento plástico” –en palabras de Francastel– no se limitaba a reutilizar materiales elaborados, sino que era uno de los modos mediante los cuales el ser humano daba forma al universo<sup>186</sup>. De este modo, el arte aparece en el esquema francasteliano como una actividad prefiguradora, concepción que guarda relación con el proyecto de las vanguardias, en el sentido de crear futuro.

Para Francastel, el arte informaba “mejor de los modos de pensamiento de un grupo social que de los acontecimientos y del marco material de la vida de un artista y de su medio”<sup>187</sup>. La obra estaba en lo imaginario, esto es en el sistema de imágenes de una época. El alto grado de generalidad de las formulaciones de Francastel hacía que su enfoque sociológico tuviera ciertos límites en la producción de nuevos conocimientos. Natalie Heinich sostiene este autor constituye una figura central en Francia de una historia del arte ‘sociologizante’ más que de una sociología del arte<sup>188</sup>. Si bien él se presentaba a sí mismo como sociólogo –señala Heinich–, esta calificación sólo es pertinente desde la historia del

---

<sup>182</sup> La escuela de los *Annales* había sido iniciada en los años '30 por Lucien Febvre y March Bloch. A partir de la década del '60, la noción de ‘mentalidad’ se impuso en la historiografía francesa. Roger Chartier, “Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas” (1982), en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 13-44.

<sup>183</sup> Sobre Gombrich, véase Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, en *Mitos emblemas e indicios*. Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 39-93.

<sup>184</sup> La explicitación de las preferencias teóricas de Bayón aparece en el prólogo de *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

<sup>185</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (1951). Madrid, Guadarrama, 1957. En *Arte y técnica* (1956), Francastel se pronunció contra la teoría del reflejo del marxismo más ortodoxo.

<sup>186</sup> Pierre Francastel, *La realidad figurativa* (1965). Buenos Aires, Emecé, 1970, pp. 14-15. Bayón reseñó este libro en *Revista de Occidente*, n. 40, julio de 1966.

<sup>187</sup> Pierre Francastel, *La realidad figurativa, op. cit.*, p. 30.

<sup>188</sup> Natalie Heinich, *La sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 24.

arte, cuyas fronteras efectivamente amplió; desde el punto de vista de la sociología, su propuesta no sólo carecía de la metodología y las referencias conceptuales de esta disciplina (lo que también sucedía con las principales corrientes de esta primera generación –aclara la autora–), sino también de una concepción estratificada de la sociedad, entendida no como un todo sino como una articulación de diferentes grupos, clases o medios.

Bayón fue un seguidor de Francastel y sus análisis tendieron a ser más ensayísticos que científicos, sin embargo su labor como crítico lo puso en contacto con problemas vinculados a las instituciones culturales, la crítica y el mercado de arte. Si bien no desarrolló un pensamiento sistemático en torno a la cuestión de los consumos culturales o el medio artístico, éstas fueron cuestiones que poblaron sus reflexiones sobre el arte latinoamericano y su recepción en París. La extranjería le permitía (o le imponía) un punto de vista menos universal (o menos abstracto) que el de Francastel. En este sentido, el título “Arte y sociedad: cinco argentinos de París”<sup>189</sup>, que Bayón utilizó para un artículo de 1967, cita y a la vez desencaja el paralelo entre pintura y sociedad (así, en singular) formulado por el sociólogo francés. Si bien las producciones visuales daban cuenta de una cierta concepción de mundo y los latinoamericanos no debían esperar a ser invitados para intervenir en el curso de la cultura occidental y contribuir a dar forma al imaginario de su época, en su dimensión práctica el arte no podía pensarse del mismo modo en París que en Buenos Aires.

De allí que un artículo publicado en *Sur* en 1965, comenzara por relativizar el entusiasmo “un poco ingenuo o agradecido” de Restany respecto de Buenos Aires como un nuevo centro mundial de las artes visuales. En música –decía Bayón– el Teatro Colón formaba parte del circuito internacional, pero con la plástica era diferente.

No hay duda de que, en los últimos diez años, Buenos Aires se ha revelado como una de las grandes ciudades del mundo en que ‘pasa algo’, plásticamente hablando. Pero no nos confundamos, se trata sobre todo de una efervescencia interna, los artistas del mundo no sueñan –por cierto– con exponer en Buenos Aires por el sencillo motivo de que Buenos Aires no es todavía un mercado mundial importante.<sup>190</sup>

La “obsesión por lo nuevo” que veía la capital argentina y que la analogaba una vez más a Nueva York, no estaba encabezada por el público al que consideraba “apático por naturaleza”, sino por unos pocos críticos que apoyaban artistas muy jóvenes quienes,

---

<sup>189</sup>DB, “Arte y sociedad: cinco argentinos de París” *Cahiers des Amériques Latines* n. 1, Série Arts & Littératures, Paris, 1967, pp. 103-112.

<sup>190</sup> DB, “Lo ‘nuevo’ y la responsabilidad del crítico”, *Sur*, separata sin referencias, [1965].

repentinamente, obtenían premios y alcanzaban cotizaciones altas<sup>191</sup>. El análisis de Bayón ponía foco en el andamiaje del medio artístico: crítica, público y mercado de arte. En este sentido y aunque su enfoque no era ni marxista ni clasista, de algún modo su trabajo también estaba cerca del desarrollado por Bourdieu en esos años.

#### 4. Exposiciones en Buenos Aires

En 1963, el servicio cultural de la Embajada de Francia en Argentina patrocinó el Premio Braque que, a lo largo de sus ediciones se constituyó, junto con el Premio Di Tella, en el certamen porteño más importante del año. Al igual que el premio nacional del concurso organizado por el ITDT, las recompensas del Premio Braque consistieron en becas de estudio en el extranjero que hasta 1969 (año de la última edición) engrosaron las filas de los ‘argentinos de París’, aun a pesar de que el pasaje de regreso formaba parte de la beca<sup>192</sup>.

La primera edición se inauguró el 5 de noviembre de 1963. El catálogo llevaba un texto en francés sin traducir del agregado cultural de la embajada francesa, Jack Ligot, quien formaba parte del jurado junto con Libero Badii, Edith Désalveux (profesora de historia del arte en la Alianza Francesa), Robert Perroud (Consejero cultural Embajada de Francia), Raúl Russo, Parpagnoli y Romero Brest<sup>193</sup>. Con tono engolado, Ligot se refería a Georges Braque, en cuyo homenaje se nombraba el premio, como “titán, genio, coloso” y como un pintor que abrevaba en la propia tradición para lanzarse a crear “con una audacia loca”<sup>194</sup>. Dos años más tarde, quien presentaba el premio con otro texto en francés en el catálogo era Robert Perroud, Consejero cultural de la Embajada de Francia y también miembro del jurado. Perroud hacía notar que Ligot lo había iniciado en el conocimiento del arte argentino, cuya variedad y valor lo había sorprendido. A partir de familiarizarse con una serie de artistas y autores, nació en ellos la idea de “suscitar lazos fuertes y estrechos entre este vigoroso mundo artístico, nuevo

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> Se ofrecían dos becas, una para pintura y otra para escultura que consistían en seis meses de estadía en París más pasaje de ida y vuelta. La embajada francesa no conserva documentación alguna sobre el Premio Braque. Los ganadores fueron: 1963: pintura, Carlos Pacheco; escultura, Claudio Girola. 1964: pintura, Osvaldo Borda; escultura, Mabel Rubli. 1965: pintura, 1° Nelson Blanco, 2° Honorio Morales; dibujo, 1° Emilio Renart; 2° Nicolás García Urriburu. 1966: pintura, 1° Armando Durante, 2° Delia Cancela y Pablo Mesejean; escultura, 1° María Simón, 2° Juan Carlos Stoppani. 1967: pintura, 1° Gabriel Messil, 2° Pablo Menicucci; grabado, 1° Alfredo de Vicenio 2° Daniel Zelaya. 1968: escultura, 1° Rogelio Polesello, 2° Jorge Carballa; dibujo, 1° Carmelo Carrá, 2° Miguel Fresan. 1969: Juan Carlos García Palou y Ricardo Laham.

<sup>193</sup> Ese año participaron: Carlos Cáceres, Jorge Dermijian, Kenneth Kemble, Jorge Edgardo Lezama, Lea Lublin, Rómulo Macció, Horacio Blas Mazza, Carlos Augusto Pacheco, César Pedro Paternosto y Alejandro Puente, junto con los escultores Claudio Girola, Susana Lehmann, Adolfo Pérez Esquivel, Alfredo Portillos y Enrique Romano.

<sup>194</sup> Jack Ligot, texto sin título, en *Premio Braque 1963*. Buenos Aires, MAMBA, 1963. La muestra estuvo abierta hasta el 16 de noviembre en la sede del MAMBA de la avenida Corrientes 1430 8° piso.



para nosotros, y la prestigiosa Escuela de París”<sup>195</sup> por medio del Premio Georges Braque. Si en esos años los centros de vanguardia y los mercados de arte habían orientado el interés de los artistas argentinos hacia Nueva York, Tokio, Milán, Amsterdam o Londres –insistía Perroud– este fenómeno no borraba “una historia de veinte siglos” ni cambiaba el emplazamiento de la capital francesa en el panorama internacional. Por esta razón –argumentaba–, la iniciativa había resultado exitosa y se inauguraba ya la tercera edición del certamen.

El Premio Braque formó parte de un programa más amplio. En octubre de 1964, el presidente Charles De Gaulle visitó Buenos Aires como parte de un viaje oficial por Sudamérica<sup>196</sup>. En esta ocasión se firmó un convenio de cooperación cultural, científica y técnica que contemplaba el fomento de las instituciones culturales y científicas y estadías para perfeccionamiento profesional y docente. Entre las iniciativas propiciadas por este acuerdo estaba la fundación del Liceo Jean Mermoz, cuya piedra fundamental fue colocada por el mismo De Gaulle durante su corta estadía<sup>197</sup>. Además, el gobierno francés ofrecía 250 becas para realizar estudios de grado y posgrado en diversas especialidades científicas<sup>198</sup>.

Las visitas oficiales prepararon el terreno para implementar una nueva política para Latinoamérica con eje en la cooperación técnica, que se colara entre la Alianza para el Progreso y la Revolución cubana. Según Jacques Chonchol y Guy Martinière, este proyecto aparecía explicado por Gilles Gozard en *Demain l'Amérique Latine* (1964), uno de los

---

<sup>195</sup> Robert Perroud, texto sin título, en *Premio Braque 1965*. Buenos Aires, MAMBA, 1965. Del 9 al 27 de abril de 1965. Ese año el jurado estuvo compuesto por Antonio Berni, André Coyne (de la Misión Universitaria francesa en Argentina), Edith Desalveux, Manuel Mujica Láinez, Samuel Oliver, Hugo Parpagnoli, Samuel Paz y el mismo Perroud. Participaron, entre los pintores: Julio Barragán, Luis F Benedit., Nelson Blanco, Héctor Borla, María D'Avola, Germaine Debecq, Juan Carlos Distéfano, Julio Durá, Armando Durante, Mario Gurfein, Roberto Jacoby, David Lamelas, Cesar López Osornio, Héctor Medici, Honorio Moprales, Mari Orensanz., Alicia Orlando, César Paternosto, Martha Peluffo, Rogelio Plesello, Alejandro Puente, Bertha Rappaportt, Humberto Rivas y Jorge Roberto Tapia. En categoría dibujo: Carlos Alonso, Rodolfo Azaro, Justo Delfo Barboza, Marta Belmes, Juan Carlos Benítez, Alberto Cedrón, Ernesto Deira, León Ferrari, Ricardo Garabito, Nicolás García Urriburu, Marta Gaspar, Rebeca Guitézón, Jorge Luna Ercilla, Noé Nojehowiz, Emilio Renart y Nicolás Rubio.

<sup>196</sup> A lo largo de su gira de 26 días, De Gaulle visitó Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil. Llegó a la Argentina el 3 de octubre.

<sup>197</sup> El colegio secundario se abrió en 1970 y aun hoy otorga títulos de enseñanza media bilingüe y prepara a los estudiantes para el examen de obtención del *Baccalauréat*, el equivalente francés de nuestro bachillerato. Según la información brindada por los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Convenio de Cooperación Cultural, Científica y Técnica se firmó el 3 de octubre de 1964 y tuvo vigencia hasta el 4 de enero de 1967. Otras cuestiones consideradas en ocasión de la visita de De Gaulle estuvieron relacionadas con el comercio de productos agropecuarios en el marco de los acuerdos del GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*, 1948). A lo largo de esos años se firmaron otros acuerdos bilaterales: Acuerdo Cinematográfico (Buenos Aires, 17 de enero de 1963). Acuerdo por canje de notas sobre creación de la Fundación Cultural Franco-Argentina "Jean Mermoz" y del Liceo del mismo nombre (Buenos Aires, 21 de marzo de 1969). Comunicado Conjunto Franco-Argentino (Buenos Aires, 26 de marzo de 1972). Reseña de las Decisiones de la Comisión Mixta de Cooperación Cultural, Científica y Técnica (París, 19 de abril de 1974).

<sup>198</sup> Hernández Rosselot, s/t, medio sin identificar, [1965]. AMAMBA.

múltiples libros de divulgación sobre la región que se publicaron en Francia durante los años '60<sup>199</sup>. Gozard sostenía que uno de los principales problemas para el desarrollo latinoamericano residía en su vínculo con los Estados Unidos y que la cooperación con Europa podía, en este sentido, ofrecer salidas al subdesarrollo. Agregaba que esa cooperación era viable puesto que, a la tradicional admiración sudamericana por la cultura francesa, se sumaba el asombro ante su recuperación económica después de la Segunda Guerra Mundial. Dentro del conjunto de las naciones del continente, la Argentina constituía el “país piloto” debido a que su población era “casi exclusivamente de origen europeo”<sup>200</sup>. El plan latinoamericano impulsado a lo largo del viaje de De Gaulle se veía con optimismo en Francia. Según interpretaba Suzanne Balous, la “tercera vía latina” entre capitalismo y socialismo, que proponía una alternativa a la división del mundo entre los dos grandes bloques, había sido bien recibida en América Latina.

Reticentes tanto hacia la hegemonía de los Estados Unidos como de la amenaza comunista – subrayaba Balous–, los latinoamericanos han acogido con entusiasmo todo lo que representaba el Presidente de la República Francesa: el espíritu de independencia nacional, la cooperación sobre la base de la igualdad, el equilibrio entre liberalismo y estatismo, el apego al humanismo y a la latinidad<sup>201</sup>.

En el caso argentino, la acogida del presidente francés estuvo matizada por cuestiones propias del panorama político local. De Gaulle llegó al país pocos meses después de que se formara una comisión pro-regreso de Perón, quien se encontraba exiliado en Madrid desde 1955. Según indica Horacio Tarcus, “el sindicalismo peronista, acatando instrucciones de su líder de que lo acogieran como si regresara él mismo, lo recibió con volantes y cánticos: ‘Perón-De Gaulle, un solo corazón’ o ‘Perón-De Gaulle, Tercera Posición’. La visita del francés podía servir a Perón para proyectar su fantasmática figura sobre la vida política argentina. De Gaulle no dejó de advertir la maniobra y le habría señalado a su comitiva la ‘ridícula’ pretensión de Perón de ‘colgarse en la cola de su avión’”<sup>202</sup>.

Poco después de la visita del presidente francés a Buenos Aires, Héctor Murena – colaborador habitual de la revista *Sur*– le contaba a Bayón que Victoria Ocampo se había

---

<sup>199</sup> Jacques Chonchol y Guy Martinière, *op. cit.*

<sup>200</sup> Gilles Gozard, *Demain l'Amérique Latine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1964. Véase una crítica contemporánea al libro de Gozard en Gustave Behyaud, “Un libre hâtif sur l'Amérique Latine”, *Annales* a. 21 n. 8, novembre-décembre 1966, pp. 1362-1363. Disponible en [www.persee.fr](http://www.persee.fr). Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo 6.

<sup>201</sup> Suzanne Balous, *L'action culturelle de la France dans le monde*, Paris, Presses universitaires de France, 1970. Citado en Jacques Chonchol y Guy Martinière, *op. cit.*, p. 149.

<sup>202</sup> Horacio Tarcus, “En busca del Mayo argentino”, *Ñ. Revista de cultura*, 17 de mayo de 2008.

sentido agraviada porque el gobierno nacional no la había convocado para que se ocupara de recibir al presidente francés: “Victoria, furiosa, escribió a Malraux una carta quejándose de que Illia no la consultase respecto a lo que había que hacer con motivo de la visita de De Gaulle!”<sup>203</sup>. Durante su visita a la Argentina de 1959, Malraux había apelado a una reactualización del panlatinismo como una suerte de sostén ante la inminente disolución del orden colonial francés. “Si los Estados Unidos proclamaban la fuerza del capital y la Unión Soviética la del comunismo, ellos sostenían las ‘fuerzas del espíritu’”, afirma Andrea Giunta<sup>204</sup>. En aquella ocasión, Malraux había dedicado parte de su tiempo en Buenos Aires a la comprensión de la cultura argentina. Además de almorzar con Victoria Ocampo en su casona de San Isidro, había visitado el MAMBA por invitación de Rafael Squirru. En 1964, luego de cinco años de administración, la visita de De Gaulle concretaba una política exterior que enlazaba cultura, ciencia y negocios en el contexto de una modernización de Francia que la prensa local celebraba. *Primera Plana*, por ejemplo, sostenía que en esos cinco años De Gaulle había devuelto a Francia su “rango de potencia mundial”, y que el proceso de *americanización* del estilo de vida francés, que se aceleraba en los edificios de departamentos construidos en los suburbios de París y habitados por jóvenes empresarios y empleados del sector privado, no era objetada por la juventud: “La mayoría de la juventud francesa, sea cual fuere su origen social, mira con optimismo el futuro [...]. De Gaulle puede faltar un día, pero Francia ya no puede volver atrás. Ha cambiado, es otra Francia, la única para la cual hay sitio en el mundo moderno”<sup>205</sup>.

La nueva cooperación técnica y económica con América Latina iba de la mano de una colaboración científica y cultural que incluía la difusión de la lengua francesa<sup>206</sup>. Un reporte para el Ministerio de Relaciones Exteriores francés afirmaba que “los dos dominios, cultural y técnico, se descubren pues, en la mayor parte de los casos, inseparables”<sup>207</sup>. El paralelo entre inversiones y cultura francesas aparece incluso en los discursos de los tempranos '70 de

---

<sup>203</sup> Carta de Héctor Murena a DB, 9/10/1964. ADB-IA.

<sup>204</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...* *op. cit.*, p. 116.

<sup>205</sup> “Francia. Una eclosión de juventud y trabajo”, *Primera Plana* n. 67, 18/2/1964, p. 21.

<sup>206</sup> Entre 1961 y 1967 el número de profesores franceses en América latina pasó de 261 a 554. Los profesores latinoamericanos de francés ascendieron de 2700 a más de 3000 en el mismo período. La cantidad de becas destinadas a estudiantes se elevó de 241 a 794. Se abrieron tres liceos franceses en Guatemala, Costa Rica y Buenos Aires. La cooperación técnica se tradujo en el envío de 611 expertos franceses en 1966 contra los 378 del año precedente. Las becas de cooperación técnica fueron de 176 en 1961 a 1109 en 1967. La exportación de libros franceses y el abono a publicaciones científicas francesas también creció significativamente. Los programas radiofónicos tuvieron un lugar privilegiado: se enviaban grabados en cintas magnéticas y se difundían en América Latina. A su vez, la Dirección General de Relaciones Culturales, Científicas y Técnicas producía cinco programas de televisión que se difundían en versión español y portugués. Jacques Chonchol y Guy Martinière, *op. cit.*

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 152.

directores de instituciones clave como la *Alliance Française*<sup>208</sup> y la *Maison de l'Amérique Latine*<sup>209</sup>. Las expresiones de fraternidad latina se entremezclaban con las críticas a la política de los Estados Unidos hacia la región, y la lengua francesa aparecía como “el polen francés” que había fecundado la cultura sudamericana<sup>210</sup>. Un espíritu similar parece haber animado la creación del Premio Braque: mantener vivos los lazos culturales con una metrópoli novomundana como Buenos Aires ofreciendo una “tercera vía” para el desarrollo artístico, una alternativa a la avanzada norteamericana. El nuevo perfil modernizado de Francia iba asociado a un intercambio artístico menos personalista y más mediado por instituciones y programas.

Para los artistas el certamen representaba no sólo la oportunidad de vivir un tiempo en París y probar suerte en el mercado europeo, sino también de contar con un estipendio mensual que les permitiera dedicarse tiempo completo a la producción artística. A fines de 1964, Nicolás García Uriburu le escribía a Bayón que planeaba presentarse al Premio Braque, cuya recompensa eran 750 francos durante seis meses más el pasaje de ida y vuelta a Francia<sup>211</sup>. Un tiempo después, luego de haber obtenido uno de los premios del certamen, la impresión de García Uriburu había cambiado: “La beca es una mierda de 480 NF”. En una nueva misiva, el artista le preguntaba al crítico residente en Francia por los precios de *chambres de bonne*, habitaciones ubicadas en las buhardillas de los viejos edificios parisinos utilizadas antiguamente para el personal de servicio doméstico, que no solían estar siquiera calefaccionadas y se alquilaban a precios económicos<sup>212</sup>. A diferencia de la primera edición,

---

<sup>208</sup> La Alliance había sido creada en 1883 para ganar más “amigos de Francia” y la red latinoamericana de esta institución de enseñanza del francés tuvo una expansión notable durante los años ‘60: 25.000 alumnos en Argentina, 35.000 en Brasil, 6000 en Uruguay, otros 6000 en Perú. Marurice Bruézière, *L'Alliance Française: histoire d'une institution 1883-1993*. Paris, 1993.

<sup>209</sup> Esta fue una de las primeras instituciones de cooperación creadas en la posguerra. A partir del impulso del gobierno francés, se fundaron la *Maison de l'Amérique Latine* (1945), la Cámara de comercio Francia-América Latina (1946), el Grupo parlamentario de amistad Francia-América Latina (1947), el *Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine* de la Universidad de París (1952) y la Unión Latina (1954).

<sup>210</sup> En 1972, el secretario general de la Alliance Française afirmaba: “Nos investissements avaient pris, quelques années après la fin de la guerre, un élan nouveau que ce voyage a contribué à rendre plus vigoureux. Nos grandes affaires ont ouvert des chantiers de travaux publics, bâti des usines de sidérurgie, des produits chimiques, de textiles, de voitures automobiles, creusé et aménagé des ports, construit des stations d'épuration et de distribution des eaux, creusé des métros [...] Le ‘culturel’ comme on dit, tenait nos sans peine la porte ouverte au ‘technique’ qui se faisait attendre; aujourd’hui, mais dans une mesure qui reste trop faible encore, le ‘technique’ nous paie de retour: une France entreprenante vient enfin épauler l’action des professeurs et des écrivains, en s’appuyant d’ailleurs sur elle!”. Marc Blancpain, “Le ‘pollen’ français”, *La Nouvelle revue des deux Mondes* n. 11 *Regards sur l'Amérique Latine*, novembre 1972, pp. 281-282. “le pollen français” era una expresión del poeta y primer presidente senegalés Leopold Sédar Senghor, y se refería a la lengua francesa como catalizador que permite a los hombres conocerse a sí mismos e inspira a las naciones la audacia de la libertad. Véase también en la misma revista el artículo del presidente de la Maison de l'Amérique Latine: Robert de Billy, “La maison de l'Amérique latine”, pp. 289-294.

<sup>211</sup> Carta de Nicolás García Uriburu a DB, 1/12/1964. ADB-IA.

<sup>212</sup> Carta de Nicolás García Uriburu a DB, 15/8/1965. ADB-IA.

la de 1965 contempló dos categorías, pintura y dibujo, y ofreció dos primeros premios sin límite de edad de, en efecto, 750 francos mensuales, y dos segundos premios para artistas menores de 35 años que consistían en estipendios de 480 nuevos francos durante nueve meses. García Urriburu ganó el segundo premio de dibujo con tres obras: *Ranas, Frutas y pájaros* y *Gato, pájaro y flor*. [II. 13] A pesar de que el monto de las recompensas para menores de 35 años resultara escaso, éstas constituyeron un estímulo para artistas jóvenes y dieron al del Premio Braque un perfil más juvenil que la prensa remarcó.

Art's 'New Wave' was out in full force and the National Museum of Fine Arts was bubbling with youthful excitement. The occasion was the presentation of the 1966 Georges Braque prizes by the French Ambassador, M. Christian de Margerie.

Young men with long hair and beards and young women in very short skirts and black stockings stood side by side. [...]

This all goes to prove that the Georges Braque Prize, to quote Samuel Oliver, director of museums and libraries, 'is a prize awarded to modern youth, to those who create with faith, joy and originality and do away with dramatization and sentimentalism, allowing the pure spirit of investigation to come forward instead'<sup>213</sup>

El Premio Braque de 1966, al que se refería el articulista del *Buenos Aires Herald*, repitió el esquema de recompensas de la edición anterior con los mismos montos, esta vez para pintura y escultura en lugar de dibujo. En pintura, los ganadores fueron Armando Durante para la categoría sin límite de edad y Cancela y Mesejean entre los menores de 35 años. Y si, como vimos en el capítulo 1, una vez en París esta dupla de artistas pop decía aburrirse, Durante se reencontró con sus amigos del GRAV –García-Rossi, Le Parc y Sobrino– a quienes había conocido a mediados de los '50 en la Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano<sup>214</sup>. [II. 14] La obra que presentó en esta ocasión, *Luz, color en movimiento mecánico inestable (con intervención del espectador)* según el catálogo y *Pintura* según las listas conservadas en el MNBA, consistía en una caja provista de un mecanismo que daba movimiento a una serie de luces coloreadas proyectadas desde dentro sobre una

<sup>213</sup> M.C.M., "French Ambassador presents prizes to modern artists", *Buenos Aires Herald*, 15/7/1966. AMNBA.

<sup>214</sup> Nacido 1934 y egresado de la Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano, durante los años de estudio Durante había creado la Agrupación Reformista junto con Le Parc, Sobrino, García Rossi y Eduardo Rodríguez. En 1955, tras al golpe de estado, las escuelas de bellas artes fueron ocupadas por alumnos. Le Parc se convirtió en uno de los líderes del movimiento estudiantil, participó como presidente del Centro de Estudiantes en las discusiones de la intervención y fue expulsado de la escuela junto con otros dirigentes estudiantiles pero luego pudo terminar sus estudios. Hacia fines de los años '50 buena parte de los artistas mencionados se trasladaron a París y en 1960 conformaron el GRAV. En 1962 Durante participó como invitado de la exposición *L'Inestabilité* del GRAV en la Maison des Beaux Arts, París. Fue finalista del Premio Braque 1965 e invitado al Premio Nacional Instituto Di Tella de ese mismo año. "Armando Durante", *Premio Braque 1966*. Buenos Aires, MNBA, 1966, p. 23. La participación de Durante en la exposición parisina del GRAV de 1962 no aparece documentada en "Chronologie raisonnée des activités du GRAV", en *GRAV 1960-1968*. Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998, pp. 172-179.

superficie translúcida de frente al espectador. [II. 15] El resultado era una suerte de cuadro lumínico inestable semejante a las obras del brasileño Abraham Palatnik: la imagen que se veía proyectada en la pantalla variaba según el movimiento de los focos dispuestos dentro de la caja. El carácter cinético de estos objetos contribuye a que las fotografías, en blanco y negro por otra parte, no den una idea acabada de una obra concebida como experiencia visual más que como imagen. En ocasión de una mesa redonda organizada por el MAMBA en 1965, Durante se explayaba acerca las convicciones sobre las que se fundaba su trabajo:

Mi posición fundamentalmente está basada en la negación total de lo que se puede llamar cuadro, escultura u otro tipo de objeto plástico que nace de la institución, del artista en la posición de artista creador, en la posición de viejas estructuras que desconocen aquello a que nos han llevado tanto la ciencia como todos los aportes que recibe el hombre en la actualidad. O sea, mi posición reclama que debemos plantearnos un problema de revolución (hablando en términos políticos) y no de golpe de estado.

Tenemos que desconocer totalmente lo que viene de atrás. [...] Desconocer lo que puede llamarse la gran teoría de la pintura, la gran teoría del arte que fundamenta cierto núcleo de gente, para plantearnos en cambio el gran problema de la investigación. Partir del punto cero, si se puede llegar al punto cero, de la investigación misma, o sea, tomar todos los materiales y desconocer totalmente la pintura porque no tiene sentido en este momento pintar con pomo, para mí. Además, no tiene sentido el cuadro único. Sería fundamental la no obra única, la obra que se pueda reproducir, la obra que se pueda cambiar.<sup>215</sup>

Su discurso se enraizaba en las propuestas del arte concreto respecto del vínculo entre invención y revolución<sup>216</sup>, y sumaba la cuestión de la manufactura seriada de obras. Durante imaginaba la producción de múltiples cinéticos como un modo de disolver la arquitectura institucional de las artes para acercarlas de modo directo a un público más amplio. Su concepción iba en el mismo sentido que la del GRAV en Francia, quienes desde comienzos de la década se proponían ‘desmitificar’ el arte y el artista en tanto creador por medio de una producción de objetos cuya dinámica tendiera a la industrial y cuyos resultados no respondieran a los requisitos tradicionales de unicidad y originalidad.

En ocasión de *La Inestabilidad*, la exhibición del GRAV que ocupó el pabellón anexo del MNBA en julio de 1964, Durante fue una suerte de nexo entre el grupo residente en París y el museo. [II. 16] Colaboró con la organización de la muestra, desde una primera gestión de los pasajes para que Le Parc y Sobrino pudieran viajar con sus familias hasta la compra de

---

<sup>215</sup> *Mesa redonda Nueva actitud de los artistas*. Buenos Aires, MAMBA, 16/7/1965, p. 6. Participaron, además de Durante, Deira, Kemble, Méndez Casariego, Minujin, Noé y Suárez.

<sup>216</sup> Véase María Amalia García, “Proyecto y proyecciones del invencionismo. La Asociación Arte Concreto-Invención”, en *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, mimeo.

una sierra eléctrica para evitar que tuvieran que transportar una desde Francia, pasando por el consejo de que trajeran el plexiglás desde Europa porque en la Argentina era caro y de mala calidad<sup>217</sup>. Esta primera exhibición de arte cinético en las salas porteñas debe haber resultado un espaldarazo para Durante. Entre los exponentes del cinetismo reconocidos en Europa estaban sus antiguos compañeros de estudio, cuyos trabajos atrajeron mayor cantidad de público que las exposiciones más convocantes del ITDT: 50.868 visitantes<sup>218</sup> (recordemos que en 1965 el CAV atrajo cantidades extraordinarias: *La Menesunda*, unos 30.000 y la retrospectiva de Berni, alrededor de 40.000<sup>219</sup>). Según se hacía notar en la prensa “un sábado por la tarde se batió el record de toda la historia de esa sala, en cuanto asistencia de visitantes: más de 16.000 personas”<sup>220</sup>. La exhibición recibió el apoyo de *Air France*, que tomó a su cargo el transporte de las obras a Brasil y Buenos Aires para exhibirlas primero en el *Museu de Arte Moderna* de Río de Janeiro durante octubre y noviembre de 1963, luego entre el 2 de julio y el 2 de agosto de 1964 en el MNBA y, finalmente, desde mediados de agosto en la *Fundação Alvares Penteado* de San Pablo<sup>221</sup>.

El GRAV se había sido constituido en 1960 como *Centre de Recherche d'Art Visuel* en el número 9 de la rue de Beautreillis del barrio del Marais en París. El acta de fundación del grupo, firmada por 11 artistas, anunciaba una serie de objetivos: confrontar las investigaciones visuales desarrolladas por separado y producir obras colectivas para “dominar así la actitud tradicional del pintor único y genial, creador de obras inmortales”<sup>222</sup>. Un primer texto teórico de fines de 1960 ponía de manifiesto que llevaban adelante exploraciones de la visualidad por medio de la experimentación metódica con ciertos elementos plásticos: la superficie, el relieve, el volumen, el color, el movimiento; mediante el uso de diversos materiales como plástico, plexiglás, metales, material eléctrico, proyecciones, reflejos, luz

---

<sup>217</sup> Carta de Armando Durante a Julio Le Parc, 18/5/1964. Luego de una serie de tratativas, Aerolíneas Argentinas ofreció los pasajes para ambos a cambio de una obra para la agencia de la calle Perú entre Av de Mayo y Rivadavia. Carta de Samuel Oliver a Le Parc 7/5/1964. En otra carta Oliver le informaba a Le Parc que el FNA le había cortado el crédito para el pago de exposiciones temporarias y que sólo colaboraba con dinero para adquisición de obras, de modo que dependía del dinero de Amigos del Museo. Carta de Samuel Oliver a Le Parc 24/2/1964, ya citada. Archivo Le Parc.

<sup>218</sup> Documento administrativo sin título, fechado “19 de julio de 1964”. AMNBA.

<sup>219</sup> La cifra sólo fue superada por la exposición de grabados de Picasso en el ITDT, que convocó más de 110.000 visitantes. *Memoria y balance 1965/66*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1966.

<sup>220</sup> S.G., “Julio Le Parc, argentino. Triunfador en Venecia: ‘Aquí se vive por reflejos’”, *Gente*, 1/8/1967. ACAV-ITDT.

<sup>221</sup> En Río de Janeiro la muestra había convocado más de 30.000 personas. Hernández Rosselot, “La Inestabilidad en el Museo de Bellas Artes”, *La Razón* 4/7/1964. Luego de ser exhibidas en Río de Janeiro, las obras regresaron a Francia para ser enviadas nuevamente a Sudamérica. “Chronologie raisonnée des activités du GRAV”, *art. cit.*, pp. 130-131.

<sup>222</sup> CRAV, “Acte de fondation”, “Chronologie raisonnée des activités du GRAV”, *art. cit.*, p. 58. Fue redactada en el mes de julio y firmada por Hugo Demarco, Francisco García Miranda, François y Vera Molnar, Sergio Moyano Servantes y los seis integrantes que sostuvieron la actividad grupal hasta 1968.

negra, etc; y la implementación de ciertos métodos vinculados al control del fenómeno visual, la aplicación de la probabilidad y el azar.<sup>223</sup> Desde abril de 1961 los integrantes del grupo se habían estabilizado en seis: los argentinos García-Rossi, Le Parc y Sobrino y los franceses François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral, hijo del pionero de la producción geométrica seriada Victor Vasarely. Las investigaciones habían tomado un rumbo más lúdico desde 1963, cuando montaron el primer laberinto recorrible en ocasión de la Bienal de París. Progresivamente el grupo se volcaba a estimular la participación del espectador mediante obras interactivas construidas con dispositivos simples, iniciativa que llevaron a su mayor expresión con la experiencia *Une journée dans la rue* realizada en abril de 1966 en las calles de París<sup>224</sup>.

El catálogo incluye una lista de 140 obras, entre pinturas, gouaches, cajas lumínicas, estructuras diversas de plexiglás, metal y madera, realizadas por cada uno de los integrantes que, si bien trabajaban en grupo, tenían un estilo individual reconocible<sup>225</sup>. En una reseña para la prensa, Amílcar E. Ganuza clasificó los objetos exhibidos en el MNBA en tres grupos: “a) aquellos en los que la imagen constituida por el objeto varía si el observador deambula en torno del mismo; b) aquéllos en que hay que imprimir el movimiento o la variabilidad mediante la puesta en marcha de un circuito mecánico o eléctrico, tocando un timbre o una perilla, o dando vueltas una manija; y c) aquellos en que basta un aire mecedor (soplado) o descorrer las manos por los péndulos a la manera de un arpa muda”<sup>226</sup>. En el centro del pabellón anexo del museo colgaban, suspendidos del techo, una buena cantidad de rectángulos de chapa de acero inoxidable pulida. El conjunto conformaba una suerte de laberinto recorrible que, a su vez, era sensible al movimiento de los visitantes puesto que las placas metálicas colgaban de un hilo de nylon<sup>227</sup>. [II. 17]

---

<sup>223</sup> CRAV, “Essai d’appréiation de nos recherches”, “Chronologie raisonnée des activités du GRAV”, *art. cit.*, p. 59.

<sup>224</sup> Nos referiremos a esta obra en el capítulo 3.

<sup>225</sup> En torno a la exposición se programaron una serie de actividades: 7 de julio, la conferencia “Luz y movimiento en el espacio” a cargo de Osvaldo López Chuchurra. 14 de julio, una mesa redonda sobre el GRAV con la participación de César Janello, Julio Le Parc, Ignacio Pirovano, Jorge Romero Brest y Francisco Sobrino. 21 de julio, la escucha de la obra electroacústica *Kontakt* (1959-60) de Kart Heinz Stockhausen con la colaboración del Estudio de fonología musical de la UBA. 23 de julio, conferencia de Simón Feldman sobre ‘Nuevas formas en el cine’. 1 de agosto, diálogo entre Silvia Ambrosini, Julio Le Parc y Francisco Sobrino. “Actividades del mes en el Museo de Bellas Artes”, *La Nación* 1/7/1964.. La Asociación Ver y Estimar también organizó algunos eventos: lunes 20 de julio, encuentro con Julio Le Parc y el GRAV con Nelly Perazzo, Alicia Piccione, Jorge Ceria y Rafael Iglesia. Sábado 18 de agosto, Francisco Sobrino: ‘Concepción y realización de los objetos del grupo Recherche d’Art Visuel’. Gacetilla actividades de julio a octubre. AMNBA.

<sup>226</sup> Amílcar E. Ganuza, “Imagen dinámica y arte visual”, *La Tarde*, 25/8/1964. AMNBA.

<sup>227</sup> Basilio Uribe, “La Inestabilidad”, *Criterio*, 23/7/1964. AMNBA. Posiblemente se trate de un trabajo de Le Parc, similar al que presentó en el ITDT en ocasión de la exposición retrospectiva de 1967.



“Aire fresco y cristalino y orden es lo que espero de la ‘Recherche’”<sup>228</sup>, le había manifestado Samuel Oliver a Le Parc al comienzo de los preparativos de la exhibición. El arte cinético renovaba el aire no sólo en el Plata sino también en Europa. Por lo menos así lo percibía el crítico francés Guy Habasque, de quien se traducía un texto en el catálogo del MNBA.

Un arte verdaderamente nuevo, (y no un retorno al Arte Nuevo como aquél que traicionó la evolución reciente de numerosos pintores informales) se forja en silencio, un arte que no es más un grito de angustia o de rebelión, sino la expresión misma de nuestra época, un arte que acepta los aportes fundamentales de la civilización actual, un arte que sin inspirarse está de acuerdo con los descubrimientos científicos más recientes, en una palabra, que trata de manifestar de manera estética, las actividades positivas del hombre moderno. [...] En una época en que la mayoría de los jóvenes artistas remontan el tiempo en la búsqueda de una originalidad que les faltaba (después del automatismo surrealista y el dadaísmo, ahora en el ‘modern style’) esta actitud de seriedad y de investigación, reconforta felizmente y nos da mucha mayor confianza en el porvenir.<sup>229</sup>

El cinetismo contaba con agrupaciones en diversos puntos del globo (Grupo Zero en Alemania, Grupo T y Grupo N en Italia, entre otros) y comenzaba un proceso de consagración que culminó con el Gran Premio de pintura para Le Parc en la Bienal de Venecia, episodio del que nos ocuparemos en el capítulo que sigue. En 1964, el cinetista venezolano Jesús Rafael Soto, también radicado en París, ganó el Gran premio en la II Bienal Americana de Arte organizada por las industrias Kaiser en la provincia de Córdoba<sup>230</sup> y obtuvo uno de los premios que la Fundación David E. Bright ofrecía en la Bienal de Venecia. En París, la exhibición *Nouvelle Tendance* reunió en el *Musée d’Arts Décoratif* unos 50 artistas de once países, entre los cuales se encontraba el GRAV<sup>231</sup>. De modo que, si la exposición de 1958 de Victor Vasarely realizada en el MNBA había sido un estímulo medular para la emigración del grupo de jóvenes artistas interesados en la abstracción

---

<sup>228</sup> Carta de Samuel Oliver a Le Parc 24/2/1964. Archivo Le Parc.

<sup>229</sup> Gay Habasque, fragmento del texto escrito para *L’Inestabilité* (1962), en *La Inestabilidad*. Buenos Aires, MNBA, 1964, s/p.

<sup>230</sup> Umbro Apollonio, secretario general y responsable del archivo histórico de arte contemporáneo de la Bienal de Venecia, fue el presidente del jurado de la II Bienal Americana de Arte y apoyó que se acordara el premio máximo a Soto, premio que para Apollonio compensaba que el artista venezolano sólo hubiera conseguido una recompensa secundaria en la Bienal de Venecia de 1964. Véase Andrea Giunta, “Capítulo 6. Estrategias de internacionalización”, en *Vanguardia, internacionalismo y política. op. cit.*, pp. 237-303.

<sup>231</sup> *Nouvelle Tendance: propositions visuelles du mouvement international*. Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1964. avril-mai 1964. El primer encuentro de lo que se llamó *Nouvelle Tendance* tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron los grupos Zero, T y N y algunos críticos como Matko Mestrovic. La primera exposición de *Nouvelle Tendance* había sido organizada por Mestrovic en 1961 en Zagreb (*Nove Tendencije*). Frank Popper, *Naissance de l’art cinétique*. Paris, Gauthier-Villards, 1967, p. 96.

geométrica y su producción múltiple<sup>232</sup>, seis años más tarde varios de ellos regresaban a las mismas salas convertidos en artistas cinéticos de circulación internacional. La composición del GRAV, integrado por en partes iguales por argentinos y franceses, y sus logros más recientes daban cuenta del grado de inclusión de los cinetistas originarios del Plata en el medio cultural europeo.

En un intento de poner al tanto al público local sobre estas manifestaciones, Horacio Safons publicó tres artículos en números sucesivos de la revista *Estudios*. Allí transcribió diversos textos producidos por el GRAV como el manifiesto “Basta de mistificaciones” presentado en Bienal de París de 1963, en el que se referían al divorcio entre el gran público y la creación artística y proponían el laberinto como dispositivo para incitar la respuesta del espectador bajo el lema “Prohibido no participar, prohibido no tocar, prohibido no romper”<sup>233</sup>. En el último de estos artículos Safons reflexionaba sobre el cinetismo como alternativa en una escena local hegemonizada por ese conjunto de artistas pop en los cuales Restany había fijado su mirada.

El nuevo arte, nada tendrá que ver con la gesticulación de los niños terribles [como Emilio Renart]. Pop art, por decir algo, no es el camino, no basta la gesticulación para alcanzar la *abertura*, nuestro arte actual corre peligro de quedarse en eso, en la gesticulación y en el pesimismo, está en un proceso de desgaste que sólo la actitud de investigación (Groupe de Recherche), sin excluir la embriaguez, puede colocar en buena senda. [...] Los colchones de Minujín sólo pueden tener valor en la medida en que sean una exposición física concretada en formas balbuceantes, es decir una limitación consciente, un fracaso genuino, una palabra suelta en busca de la frase definitiva, un tanteo en pos de la apertura. Pero será mentira y cerrará el camino en cuanto se pretenda como logro, como lenguaje y frase terminada [...] El artista debe colocar junto a sus pinceles el microscopio y acelerar su mente. Hay que captar la onda que producirá la apertura y producirá por ella en vorágine creadora, la tradición espiritual del hombre para esparcirla por el Universo, en una multiplicación infinita de horizontes.<sup>234</sup>

En Buenos Aires la manufactura de estos “nuevos instrumentos” –en palabras de Durante– no tuvo el desarrollo que logró en París debido, probablemente, a que el mercado de arte europeo era capaz (hasta cierto punto) de absorber la producción de series de entre 10 y algunos cientos de estos objetos artísticos heterodoxos<sup>235</sup>. El cinetismo no tuvo una

---

<sup>232</sup> Vasarely. Buenos Aires, MNBA, 1958. Así lo declara el mismo Le Parc. La exposición pudo verse también en Montevideo y San Pablo.

<sup>233</sup> Horacio Safons, “Groupe de Recherche d’Art Visuelle”, *Estudios* n. 556, agosto 1964, pp. 460-462; “Groupe de Recherche d’Art Visuelle II”, *Estudios* n. 557, septiembre 1964, pp. 549-551 ; “Groupe de Recherche d’Art Visuelle III”, *Estudios* n. 559, octubre 1964, pp. 634-635.

<sup>234</sup> Horacio Safons, “Groupe de Recherche d’Art Visuelle III”, *Estudios* n. 559, octubre 1964, pp. 634-635.

<sup>235</sup> Sobre el mercado de múltiples en París, véase el capítulo 3.

presencia sostenida en el Plata<sup>236</sup>. En 1972, volvió a verse arte cinético en las salas del MNBA como parte de *París y el arte contemporáneo*. [Il. 18, 19] Compuesta por 96 obras de 51 artistas, fue auspiciada por la Dirección de Relaciones Culturales, Científicas y Técnicas del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia y acompañada por Jacques Lassaigue, comisario de la exhibición y director del MAMVP<sup>237</sup>. Según indicaba el título, no se trataba de arte francés sino de la ciudad-luz como lugar para el arte del siglo XX. Tal como lo ha señalado Laurance Bertrand Dorleac y hemos puntualizado en el capítulo anterior, la *École de Paris* se ampliaba desbordando cuestiones estilísticas a todo aquello que se produjera en esa ciudad. París había sido (y aun era, postulaba la exposición) el lugar de encuentro por antonomasia de intelectuales de los orígenes más diversos. Un artículo de *La Opinión* llamaba la atención sobre el hecho de que la mayoría de los artistas no eran franceses.

Picasso, Miró son españoles, como Le Parc, Soto, Matta, Tomasello y Cruz Diez de origen latinoamericano. Alechinsky nació en Bruselas, Sonia Delaunay y Poliakoff son rusos, Hartung es alemán y Music italiano, igualmente Magnelli, Riopelle es tan canadiense como Vasarely húngaro. Zao Wou Ki nace en Pekín y Maryaran en Polonia. Todos extranjeros, entre muchos otros, que integraron la escuela de París. [...] Pero hay otra cosa que es preciso remarcar; y es la presencia de artistas latinoamericanos en París. Se trata de creadores de primera línea, es un poco el fruto que se recoge de tanto pintor viajero europeo y especialmente latinos, que en los albores de nuestra independencia nos enseñaron las técnicas y los nuevos lenguajes en boga. Al cabo de algo más de un siglo y medio, hemos terminado por exportar artistas que por su propio valor ocupan un sitio preponderante en la sobreexistente escuela de París. Que no ha sucumbido a los esporádicos ‘cuartelazos pictóricos’ de Sud y Norte América, como algunos ‘chauvinistas’ suponen.<sup>238</sup>

La exhibición se abría con *Étude pour les constructeurs* de Fernand Léger, dos obras de Pablo Picasso y otras tantas de Joan Miró. Incorporaba una pintura de Alberto Giacometti y el surrealismo de André Masson y Roberto Matta. Una sección dedicada a la abstracción incorporaba a los exponentes de la *École de Paris* de posguerra –Pierre Soulage, Hans Hartung, Roger Bissière, Alfred Manessier, Maria Helena Vieira da Silva, Jean Le Moal,

<sup>236</sup> Piezas de este tipo pudieron verse eventualmente en el Salón Nacional de 1968, que inauguró la sección Investigaciones Visuales, o en exposiciones como *Argentina en el mundo* (1965) u *Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender* (1968), organizadas por el ITDT. Pero estas últimas mostraban al público local la actividad de artistas argentinos en el exterior.

<sup>237</sup> Lassaigue había sido presidente de la Asociación Internacional de Críticos entre 1966 y 1969 y director de la Bienal de París entre 1966 y 1970. Hugo Monzón, “Valiosa exposición parisiense en el Museo de Bellas Artes”, *La Opinión*, 22/4/1972, p. 22. S/a, “París y el arte contemporáneo en el Museo de Bellas Artes”, *La Prensa*, 9/4/1972, p. 19. Entre enero de 1971 y mayo de 1972 el MAMVP estuvo cerrado al público por trabajos de remodelación.

<sup>238</sup> Recorte sin título, *La Razón* 29/5/1972. AMAMBA. Se programó también un ciclo de cine francés que acompañó la exposición: documentales sobre artistas y films de François Trouffaut, Eric Rohmer, René Clair, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Jean Mitry, etc. “Ciclo de cine francés en el Museo de Bellas Artes”, *La Prensa*, 14/4/1972.

etc.– junto con la pintura texturada de Jean Fautrier y el constructivismo de Vasarely y un conjunto de artistas más jóvenes y exclusivamente latinoamericanos: Cruz-Diez, Demarco, Le Parc y Tomasello. Los *Nouveaux Réalistes*, aquel puente de Restany había tendido hacia Nueva York, estaban representados por Arman con dos *Accumulations Renault*, que el artista había producido por iniciativa de la firma francesa de automóviles con piezas diversas de la carrocería y el motor. La exposición cerraba con un conjunto de obras que tenían a la capital francesa como tema: *Le 14 juillet* de Raoul Dufy, *Notre Dame* de Albert Marquet o una de las tantas Torres Eiffel delineadas por Robert Delaunay [II. 20, 21].

Esta muestra venía a saldar una deficiencia que Lassaigue había detectado casi 10 años atrás: la falta de exhibiciones francesas importantes en el Plata<sup>239</sup>. Ofrecía un panorama de cierta amplitud que reafirmaba el lugar protagónico de París en el arte del siglo XX. El principal objetivo de Bayón –la integración del aporte sudamericano a la historia del arte– parecía cumplido: los cinetistas se veían integrados al gran arte desplegado en la capital francesa y contribuían a sustentar su tradición cosmopolita y renovadora. Arte cinético y Torre Eiffel, lado a lado. O, para seguir el hilo de las reflexiones de Bayón y de Barthes sobre este monumento a la modernidad, el cinetismo visto desde la Torre Eiffel. Sin embargo, la apropiación de estas producciones por parte de las instituciones oficiales francesas (o el tributo que éste debió pagar para integrarse a la capital) implicó que las piezas cinéticas estuvieran colgadas junto con aquella abstracción lírica contra la que estos artistas conformaron su discurso vanguardista hacia fines de los años '50<sup>240</sup>. El cinetismo, que se había planteado como la renovación artística y a la vez como la clausura del campo artístico como sistema de mediaciones entre obras y público, formaba parte del arte de museos.

Algunas notas de Le Parc tomadas entre 1959 y 1961 dan cuenta de las primeras impresiones que tuvo el artista del medio artístico parisino, con el que tantos soñaban desde la distancia.

Paris est un cimetière de peintres.  
Malgré eux, le mythe a perdu son piédestal.  
Il y a longtemps qu'on a découvert l'Amérique.

---

<sup>239</sup> Había estado abierta un mes desde el 4 marzo de 1972 en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Luego pudo verse en el MNBA durante un mes a partir del 10 de abril, y en mayo se trasladó al Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. *París y el arte contemporáneo*. Buenos Aires, MNBA, 1972. Textos de Samuel Paz y Jacques Lassaigue.

<sup>240</sup> El jefe de la sección Artes Plásticas del Servicio de Intercambios Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia era Gastón Diehl, quien junto con Francastel y Dorival habían armado el discurso que sostenía la Escuela de París oficial de posguerra, formalista y picasiana. Serge Guilbaut, "Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Guerra mundial", en *Sobre la desaparición de ciertas obras.... op. cit.*, pp. 87-145.

Il n'y a aucune Europe à redécouvrir.  
Les Conquistadors sont morts avec leurs barbes.  
Dans les poches des directeurs des musées,  
des critiques d'art, des propriétaires de galeries,  
il n'y a plus de place pour les révolutions [...]  
Art- formalisme = Mathieu, pompier académique.  
Le tachisme et le constructivisme peuvent se donner la main.  
La résurrection du constructivisme est un rêve  
de vieillards et d'utopistes.  
Perpétuer le tachisme ou l'art informel est la juste  
ambition de ceux qui commencent à se sentir vieux.  
Et que se passe-t-il alors ? [...]  
Une clarté aide et une constance d'acier et la brèche  
est ouverte.  
Pas plus d'un instant pour ôter notre chapeau  
et saluer.  
Nos existons et notre œuvre commence à exister.<sup>241</sup>

En el discurso juvenilista de Le Parc, París era un cementerio de pintores y el tachismo de Mathieu resultaba tan arcaico como el constructivismo de entreguerras. Los cinetistas llegaban a la tradicional capital de las artes para sacudir el polvo acumulado sobre estilos e instituciones. A comienzos de los años '70, sus objetos móviles y múltiples se congelaban en la historia del arte reciente y, tal como veremos en el capítulo 6, Le Parc buscaba alternativas para lograr eficacia y actualidad en medio de la politización de América Latina y del lugar que ocupaba la región en el imaginario revolucionario. Entre un episodio y otro, el arte cinético tuvo su mayor auge en Europa y una de sus capitales fue París.

---

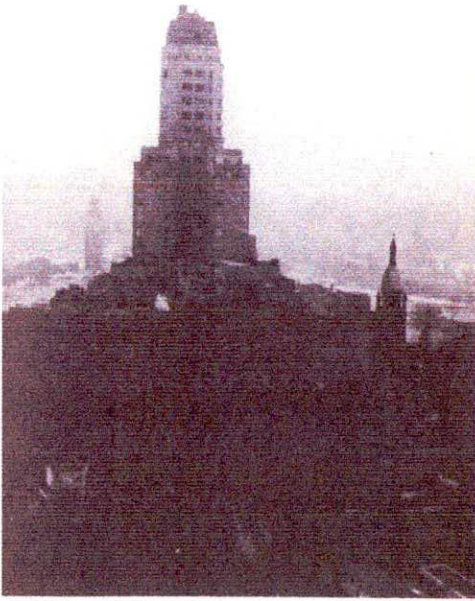
<sup>241</sup> Julio Le Parc, "Artistes platiens?", en Jean-Louis Pradel, *Julio Le Parc*. Milán, Edizioni d'Arte Severgnini, 1995, p. 258.



## Buenos Aires y el nuevo humanismo

Pierre Restany

Buenos Aires está sujeta de una gran mutación  
P. R.



Una verdadera metrópolis.

Las dimensiones de una libertad.

Buenos Aires, una verdadera metrópolis.  
17 de Julio Humberto Rivas  
1965, óleo sobre tela.

Buenos Aires me fascina. En Brasil y en Europa numerosos amigos se sorprendieron ante mi reacción: «¿Y Río, y San Pablo? Sin embargo es bien sencillo. A mí me gustan las grandes ciudades: en su seno se elaboran la psicología colectiva y los valores espirituales del mañana, pero las verdaderas grandes ciudades, las verdaderas metrópolis. Buenos Aires es una de ellas, no es el caso de San Pablo ni de Río de Janeiro: la primera, enajenada por la actividad, trepidante de dinamismo, es una Chicago que todavía no ha encontrado su Nueva York; la segunda, lánguida, ahijada sabrosa, es una imitación Nueva York.

Una metrópolis no es simplemente una acumulación cuantitativa de casas y de gente. Raras son las grandes ciudades que «representan», es decir que tienen un alma, una personalidad, un cuerpo propio y que —en la multiplicidad de sus componentes— terminan por imponer el sentido de su unidad. No se trata de una impresión sentimental o turística, sino de una dimensión especial, suplementaria y superior del fenómeno urbano. Las metrópolis, como las civilizaciones, son mortales, y los azarres de la historia —a veces muy pronto— les hacen perder su aura: Madrid, Viena, Berlín, sin hablar de Atenas o de Roma que sólo conservan su eternidad en las páginas de álbumes o en las tarjetas postales. Sin hablar tampoco de todas las otras, definitivamente desaparecidas.

Al borde de un Segundo Renacimiento podemos reflexionar y meditar útilmente sobre los ciclos evolutivos de la humanidad. ¿Cuántas decadencias larvadas en nuestros Tiempos Modernos, donde las civilizaciones ya no cono-

El arte fantástico de todos los tiempos 119

IL 1. Pierre Restany, “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, *Planeta* n. 5, Buenos Aires, julio 1965. Al lado: fotografía de Buenos Aires por Humberto Rivas; vista del edificio du Kavanagh.

es de una emigración desarraigante: elevar Buenos Aires a su verdadera potencia espiritual, hacer de ella junto con Nueva York y Londres, París y Moscú, Pekín y Tokio, el gigante activo, el hogar resplandeciente del nuevo humanismo.

PIERRE RESTANY

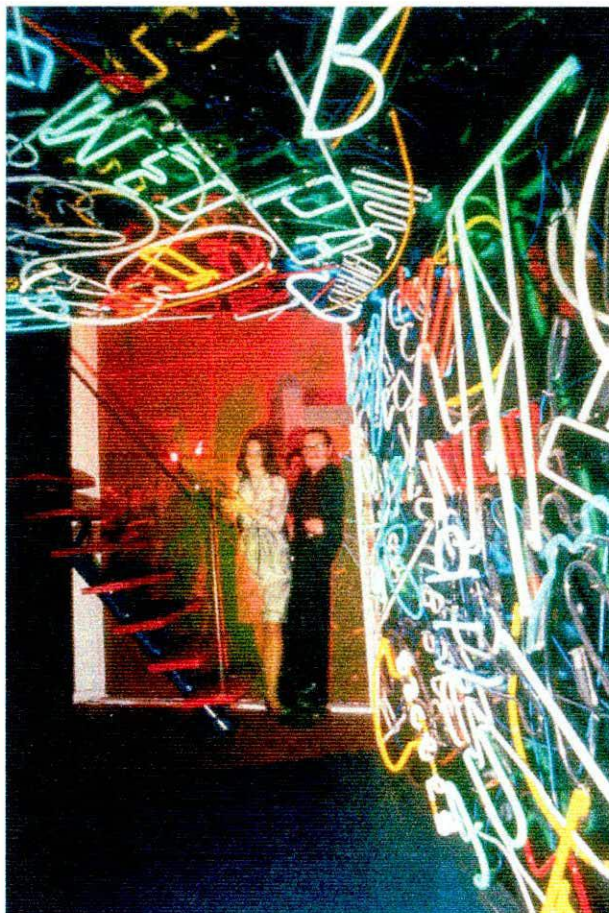


El arte fantástico de todos los tiempos 129

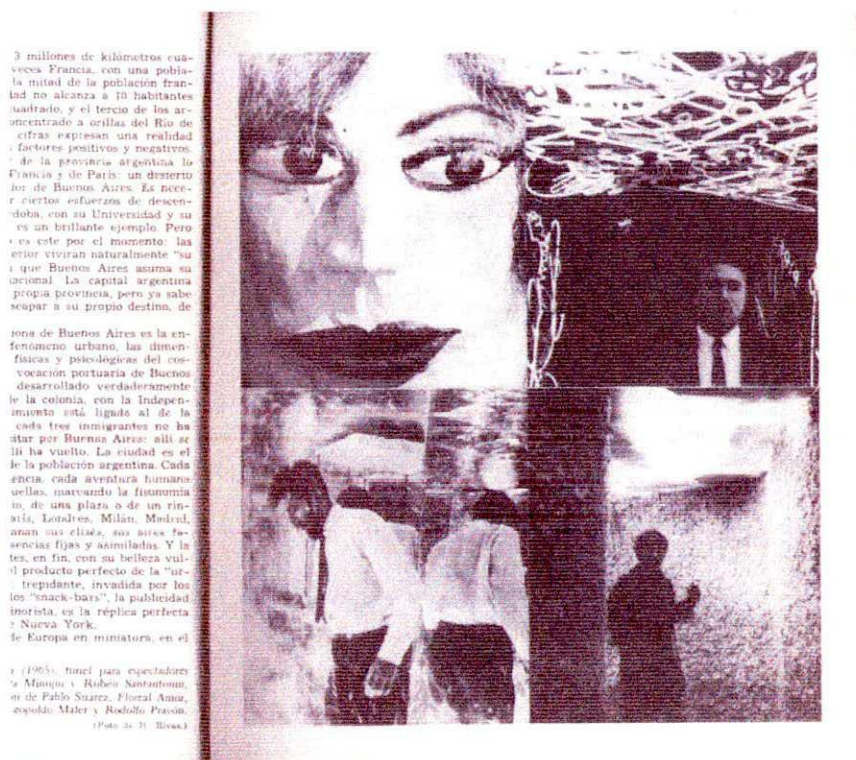


IL 2. Foto de Pierre Restany. *Planeta* n. 5, Buenos Aires, julio 1965;  
IL 3. Antonio Seguí, *Portrait de Restany* (1965), óleo sobre tela, 130 x 97 cm..



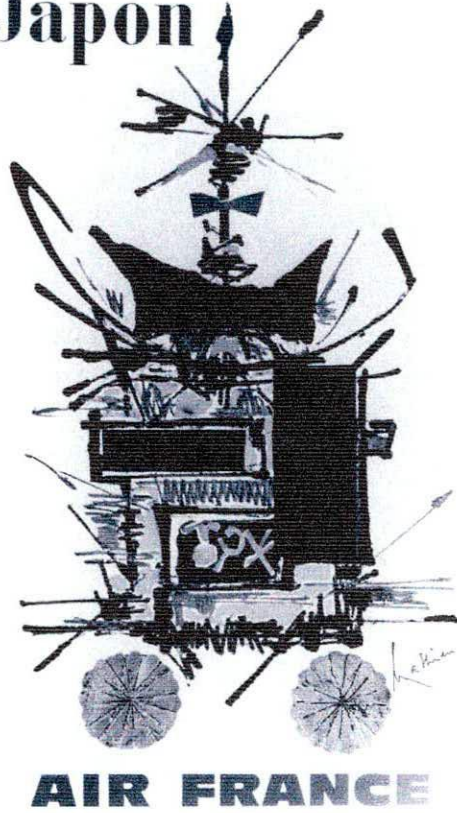


IL 4. Marta Minujín y Rubén Santantonín, *La Menesunda*, Instituto Torcuato Di Tella, 1965. Vista parcial de la instalación. Archivo Marta Minujín.



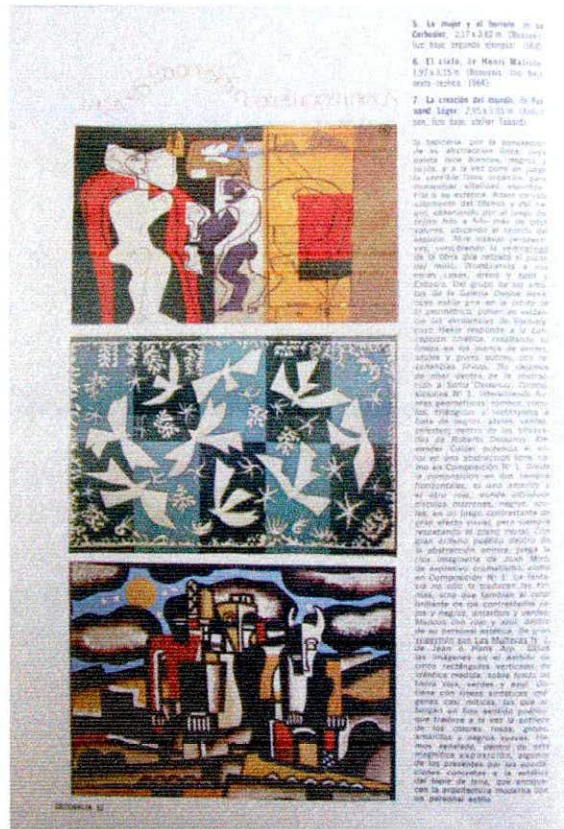
IL 5. *La Menesunda*, en *Planeta* n. 5, Buenos Aires, julio 1965.

# Japon



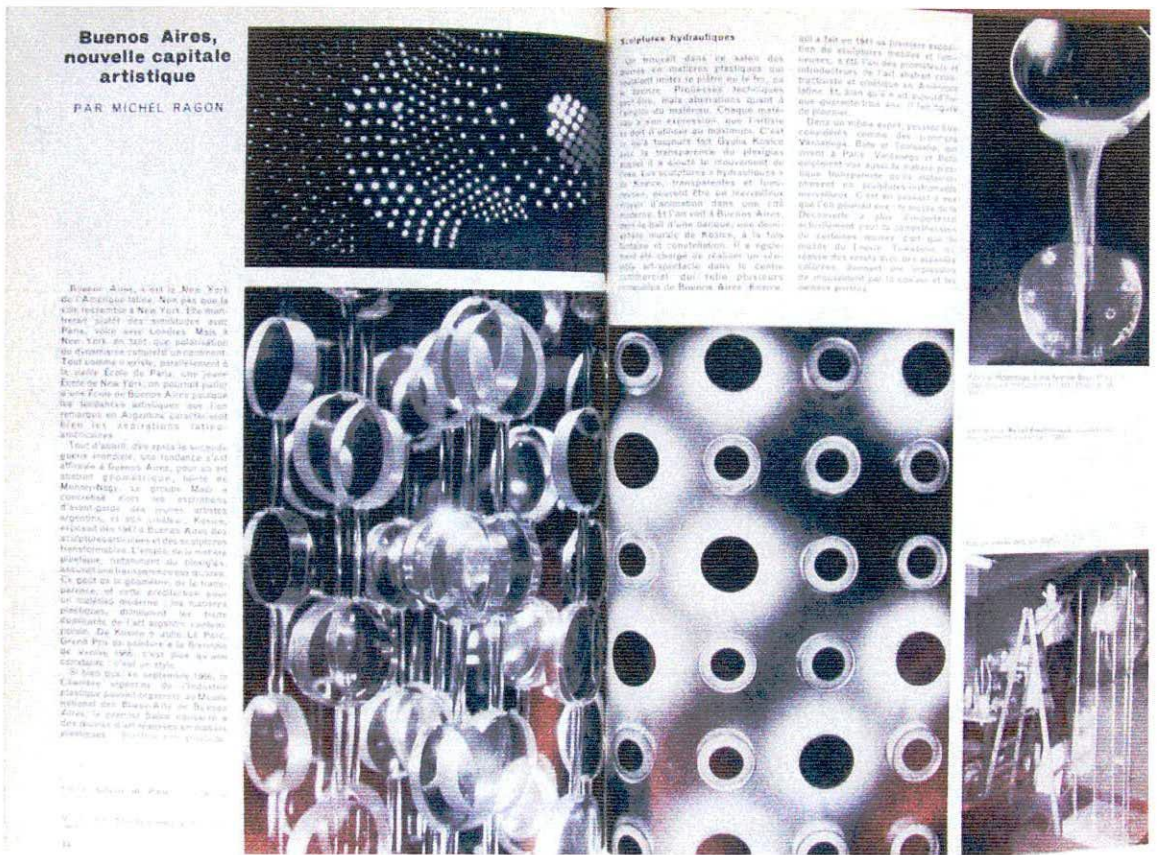
**AIR FRANCE**

IL 6. Georges Mathieu, afiche *Japon* (1968), impresión offset, 60 x 100 cm.



IL 7. Vicente P Caride, "Tapices franceses contemporáneos", *Decoralia* octubre de 1969.





II. 8. Michel Ragon, "Buenos Aires, nouvelle capital artistique", *Jardin des Arts* n. 149, avril 1967, pp. 14-23.



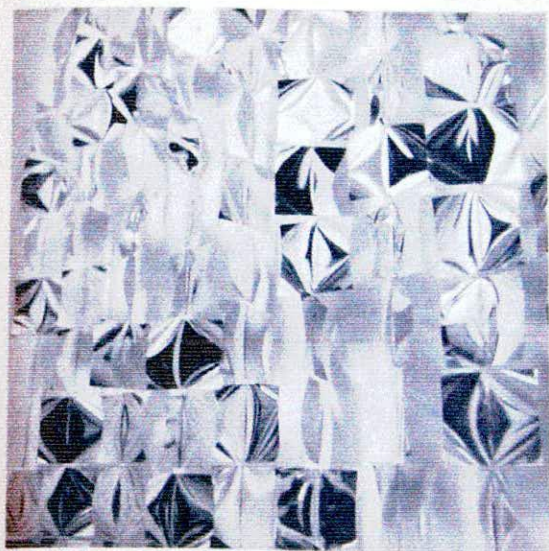
II. 9. Alain Jacquet, *Déjeuner sur l'herbe* (1964-65), serigrafia sobre tela, 175 x 197 cm.



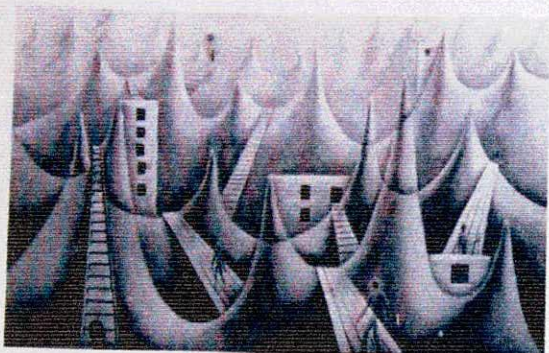




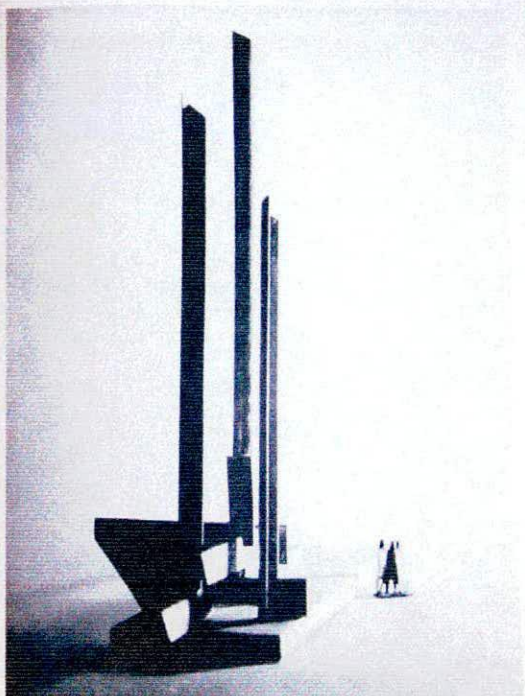
Antonio Seguí. Tres personas sentadas. Cat. 66.



Julio Le Parc. Instalación sobre un soporte. Cat. 113.

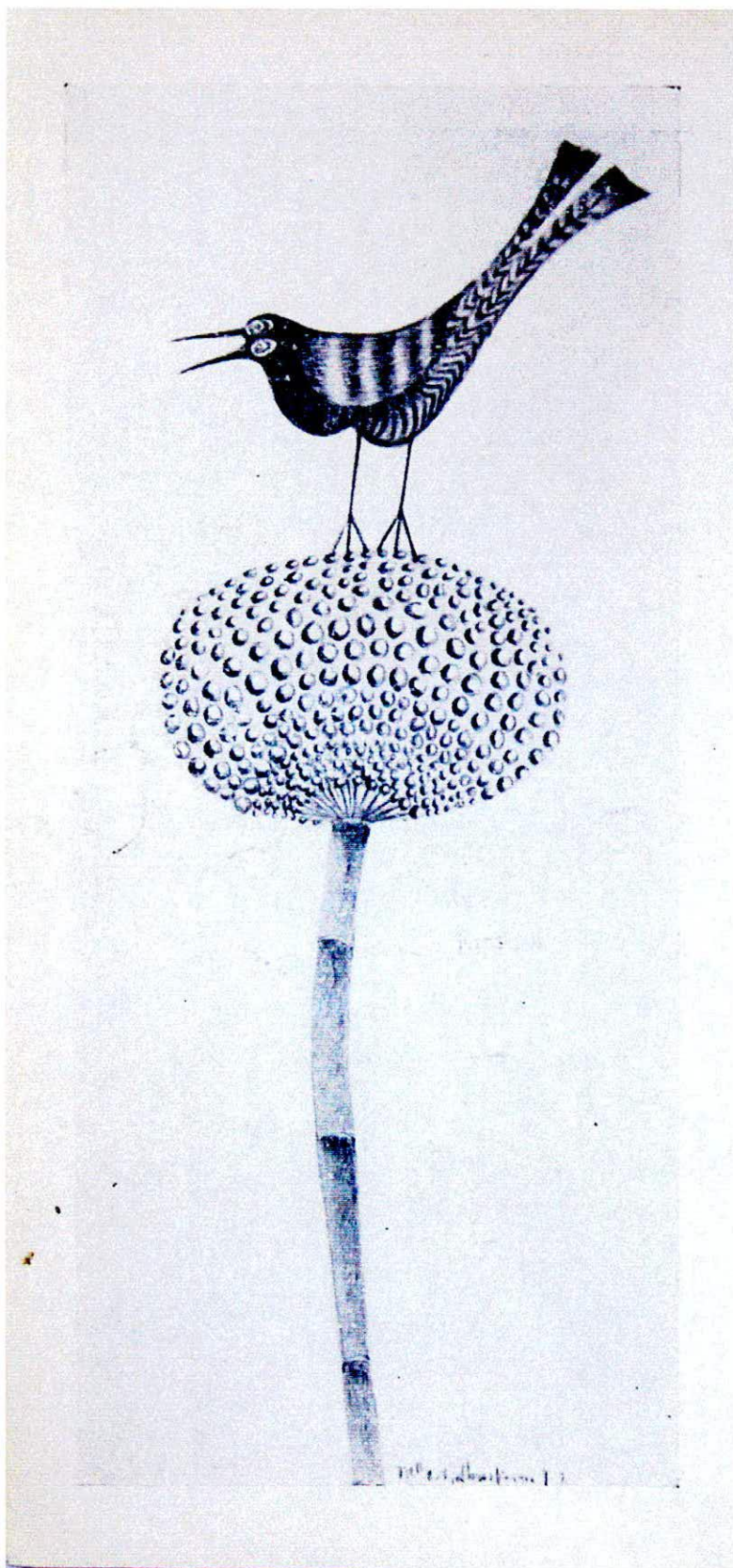


Xul Solar. Barreras melódicas. Cat. 79.



Marino di Teana. Struttura spaziale. Cat. 98.





IL 13 Nicolás García Urriburu, *Ranas, Frutas y pájaros y Gato, pájaro y flor.*  
*Premio Braque 1965. Buenos Aires, MAMBA, 1965.*



IL 14. Integrantes del GRAV con Armando Durante (c. 1962) Archivo Le Parc.

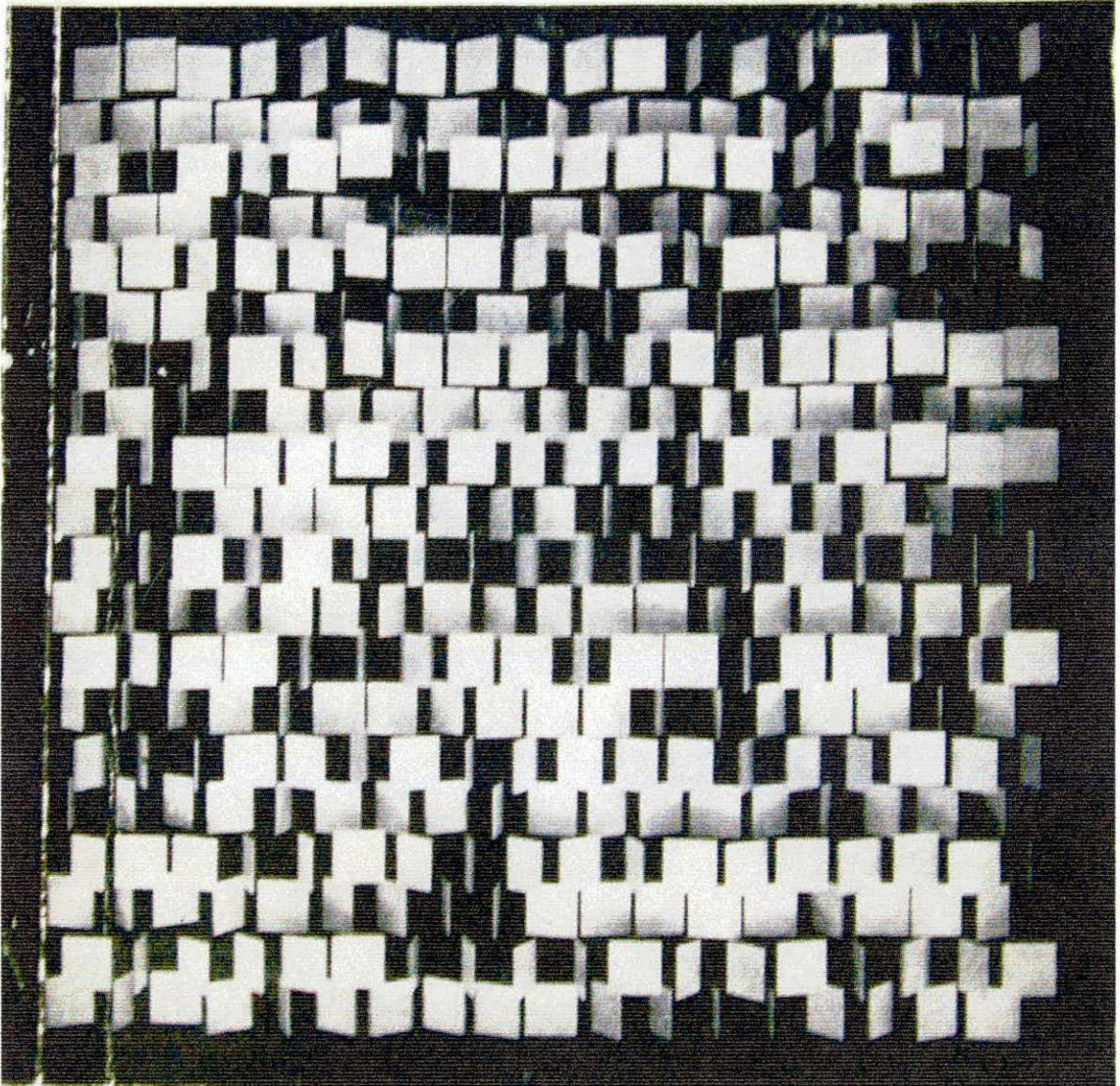


IL 15. Armando Durante en *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*.  
Buenos Aires, MNBA, 1968, p. 25.



001,43  
Nº 1000 A.  
P. 430  
1964, 7, 2

# La Inestabilidad





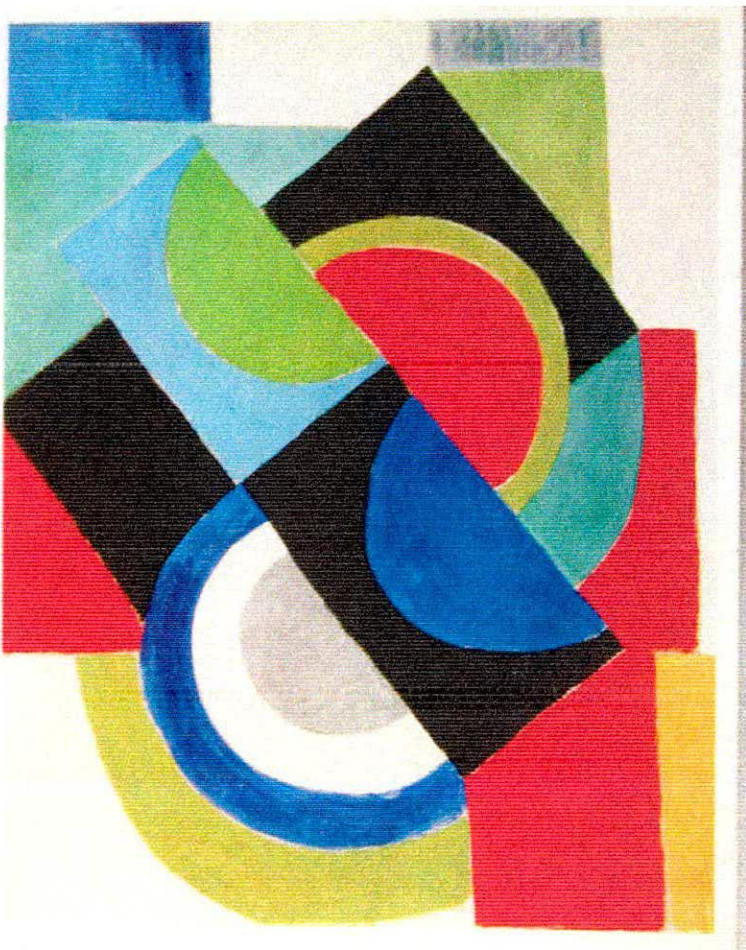


IL 18. Vistas de la exposición *La Inestabilidad*, MNBA, 1964. Archivo Le Parc.



06143  
Buenos Aires  
1972

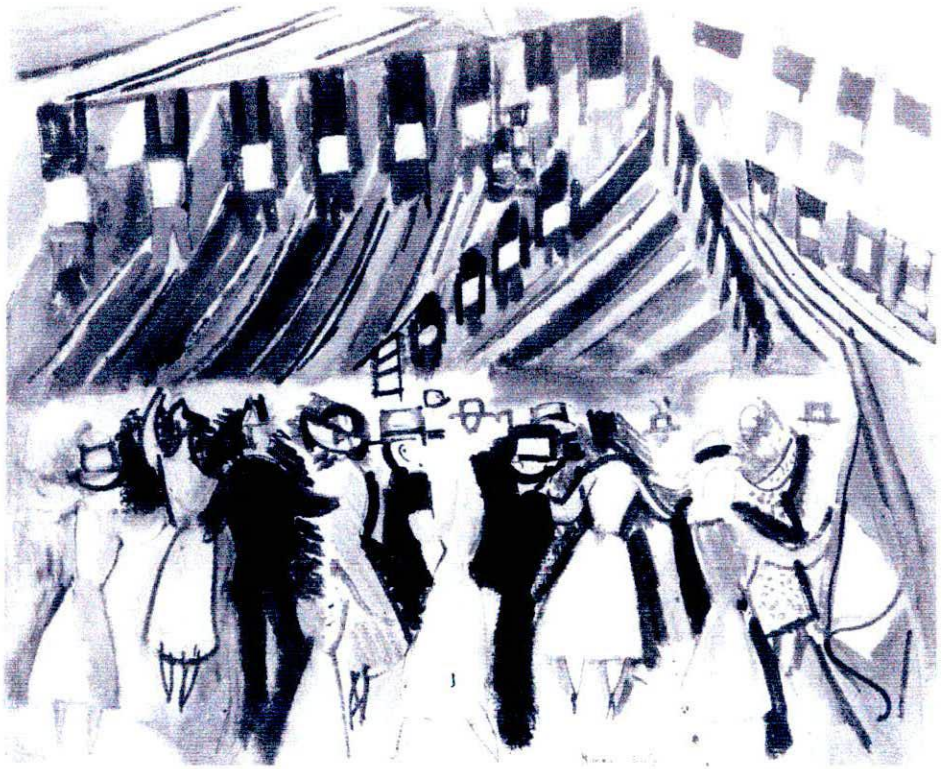
Paris y el arte contemporáneo - Museo Nacional de Bellas Artes



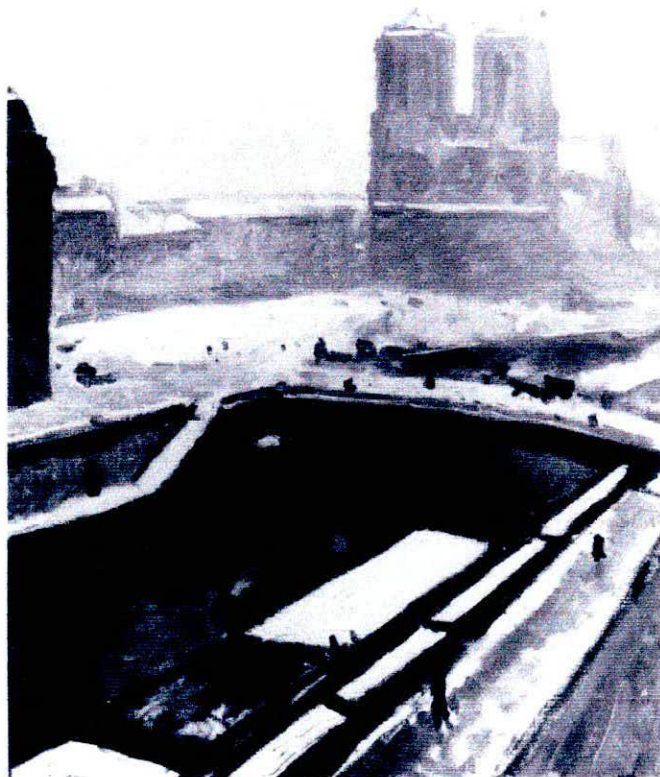
13411

IL ~~10~~ 20 Paris y el arte contemporáneo. Buenos Aires, MNBA, 1972. Portada; Vistas de la exposición Paris y el arte contemporáneo. Archivos MNBA.





IL 21. Raoul Dufy, *Le 14 juillet*, óleo sobre tela, 55 x 66 cm. Archivos MNBA.



IL 22. Albert Marquet, *Notre Dame*. óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Archivos MNBA.

### Capítulo 3. El cinetismo y la consagración de Julio Le Parc en la Bienal de Venecia: ¿un 'arte sin fronteras'?

Lichtenstein, dont les comics monumentaux sont aussi ennuyeux que vides, et qui est l'un des quatre participants de la délégation américaine, passait pour le favori du prix de peinture. Savamment orchestré, le coup de 64 faillit réussir de nouveau: l'écrasement de l'Europe, et particulièrement de l'École de Paris, par les dollars-pop. [...] De cette confusion sortit un outsider, l'Argentin Julio Le Parc qui vit et travaille à Paris depuis 1958; [...] Ainsi l'op coiffait le pop au poteau et aucun Américain ne figurait parmi les lauréats, l'École de Paris triomphait. US go home.

Pierre Cabanne, "Venise: l'Europe chasse l'Amérique", 1966<sup>1</sup>

Almost as popular [as the Japanese artist Ay-O], the assortment of surprises and games shown by Julio Le Parc (Italian Government prize for painting) engage the visitor in more detached pastimes, such as observing black and white and silver mechanisms in motion, or putting on a series of eyeglasses which give unexpected visual angles and effects. Le Parc, who represents Argentina, lives in Paris and is a member of the *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. His nationality counts more as a matter of record than of esthetic tradition. No other current trend has so much vitality or appeal as that of the Kineticists, and they represent the high point of this Biennale.

Milton Gendel, "Venice: Miniskirts or Miniart?", 1966<sup>2</sup>

En 1966 Julio Le Parc representó a la Argentina en la 33ª Bienal de Venecia con más de cuarenta obras cinéticas y objetos manipulables. [II. 1] Según indican las reseñas de la prensa internacional, entre los 220 artistas de 37 países que conformaban la exhibición, la sala del argentino estuvo, junto con la *Tactile Chamber* del japonés Ay-O, entre las más visitadas. Contra las predicciones, que señalaban a Roy Lichtenstein como el favorito, Le Parc recibió el Gran premio internacional de pintura, el mismo que Robert Rauschenberg había obtenido en la edición anterior de la bienal veneciana y que había desatado una oleada de anti-americanismo en la crítica europea en general y en la francesa en particular.

Una de las tantas notas periodísticas publicadas en los medios locales sobre este acontecimiento cultural se titulaba "Le Parc: un arte sin fronteras". Para el articulista, las obras de Le Parc merecían ser pensadas por fuera de las fronteras de las naciones e incluso de los bordes de las Bellas Artes por diversas razones: en tanto "luz, color, movimiento e imágenes des-significadas"<sup>3</sup> que activaban la participación de un público amplio y difuminaban las diferencias entre creador y espectador; en tanto exponente de un lenguaje

<sup>1</sup> Pierre Cabanne, "Venise: l'Europe chasse l'Amérique", *Arts*, 22 au 28 juin 1966, p. 18.

<sup>2</sup> Milton Gendel, "Venice: Miniskirts or Miniart?", *ArtNews* vol. 65 n. 5, September 1966, p. 54.

<sup>3</sup> "Julio Le Parc: un arte sin fronteras", medio sin identificar, 3/7/1966. Archivo MNBA.

considerado universal; y puesto que el artista argentino trabajaba desde hacía ocho años en París y que formaba parte de un movimiento internacional. Sin embargo, como indicó Osiris Chiérico en *Confirmado*, el inesperado premio se encabalgó en el mapa internacional de las artes visuales, delineado por la tensión entre París y Nueva York. La consagración del 'arte sin fronteras' de Le Parc estuvo atravesada por divisiones políticas, líneas imaginarias pero no por eso menos intensas.

En este capítulo analizamos el rol de Le Parc en el momento de apogeo europeo del cinetismo y de efervescencia de la manufactura de múltiples en París. Sostenemos que el Gran Premio obtenido en la Bienal de Venecia de 1966 tensó al máximo, por un lado, las interpretaciones del cinetismo en términos de arte nacional y arte universal. Por otro lado, este reconocimiento individual también puso en tensión su consagración artística con su pertenencia colectiva tanto al conglomerado de artistas cinéticos, como a aquél de los artistas sudamericanos de París.

Si la pérdida de supremacía cultural de la capital francesa frente a Nueva York era un tema de discusión (y lamentos) desde la inmediata posguerra, la Bienal había sido una suerte de reducto (de gran visibilidad internacional) en donde la *École de Paris* mantenía su preeminencia: los premios de pintura a artistas no italianos de las ediciones de 1948 a 1962 habían sido asignados a Braque, Matisse, Dufy, Ernst, Villon, Tobey, Fautrier, Hartung y Mennesier<sup>4</sup>. De allí que el Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1964 otorgado a Rauschenberg señalara un punto cúlmine del reconocimiento internacional para el arte norteamericano y dejara a la vista las resistencias que esta avanzada despertaba en el viejo

---

<sup>4</sup> Entre 1948 y 1960, los premios se habían distribuidos de la siguiente manera: 1948: Georges Braque (pintura), Henri Moore (escultura), Giorgio Morandi (pintor italiano), Giacomo Manzú (escultor italiano), Marc Chagall (grabado), Mino Maccari (grabador italiano). 1950: Henri Matisse (pintura), Carlo Carrà (pintor italiano), Ossip Zadkine (escultura), Marcello Mascherini y Luciano Minguzzi (ex-aequo, escultor italiano), Frans Masereel (grabado), Giuseppe Viviani, (grabador italiano). 1952: Raoul Dufy (pintura), Bruno Cassinari y Bruno Saetti (pintor italiano), (ex aequo), Alexander Calder (escultura), Marino Marini (escultor italiano), Emil Nolde (grabado), Tono Zancanaro (grabador italiano). 1954: Max Ernst (pintura), Giuseppe Santomaso (pintor italiano), Jean Arp (escultura), Pericle Fazzini (escultor italiano), Joan Miró (grabado), Cesco Magnolato y Paolo Manaresi, ex aequo (grabador italiano). 1956: Jacques Villon (pintura), Afro (Basaldella) (pintor italiano), Lynn Chadwick (escultura), Emilio Greco (escultor italiano), Shiko Munakata (grabado), Aldemir Martins (dibujo); Antonio Music (grabado), Carlo Mattioli y Anna Salvatore ex aequo (dibujo italiano). 1958: Osvaldo Licini (pintor italiano), Mark Tobey (pintura), Umberto Mastroianni (escultor italiano), Eduardo Chillida (escultura), Fayga Ostrower (grabado), Luigi Spacal (grabador italiano). 1960: Jean Fautrier (pintura), Hans Hartung, Emilio Vedova, Pietro Consagra. 1962: Alberto Giacometti (escultura), Alfred Mannesier (pintura), Gusseppe Campogrosi y Ennio Morlotti (pintor italiano), Aldo Caló y Umberto Milano (escultor italiano).

continente<sup>5</sup>. En este contexto, el premio a un ‘argentino de París’ en la edición siguiente de la bienal trajo aparejada una serie de reposicionamientos.

Para algunos críticos franceses, significó recuperar un espacio de visibilidad internacional (y el honor). Para la crítica estadounidense fue casi ofensivo: un ignoto artista argentino le robaba el premio al artista estrella de la galería neoyorkina Leo Castelli. Para los actores culturales locales, constituyó la coronación de los esfuerzos realizados en pos de la internacionalización de un arte argentino que, en muchos casos, se desarrollaba en la diáspora. Luego de haber logrado el Gran Premio en escultura para Alicia Penalba en la Bienal de San Pablo de 1961, y el Premio de Grabado y Dibujo para Antonio Berni en la Bienal de de 1962, el Gran Premio de Pintura de 1966, el reconocimiento de mayor prestigio internacional para las artes visuales, parecía indicar que la apuesta por el arte argentino se redoblaba. Y así como Berni tuvo una exposición antológica en el IDTD en 1965, Le Parc tuvo la suya en 1967, que resultó la más visitada en la historia del Centro de Artes Visuales<sup>6</sup>.

El envío de Le Parc a la Bienal compendia sus investigaciones visuales y aquellas concernientes a la participación del espectador. El hecho de que se otorgara el Gran premio de pintura a un artista que no pintaba constituyó para Restany un signo de continuidad de la apertura que la Bienal había mostrado en la edición anterior al premiar a un pintor joven y renovador como Rauschenberg. Como señala Francesca Franco, este episodio disparó discusiones con relación al sistema de premios que terminaron con la abolición de los mismos algunos años más tarde. En este sentido, 1966 aparece para la autora como un momento clave en que las autoridades de la Bienal se volcaron a revisar las categorías tradicionales con las que el certamen aún se manejaba<sup>7</sup>.

Al mismo tiempo, para Le Parc el premio veneciano tuvo ribetes problemáticos. El reconocimiento individual dejaba en un segundo plano al trabajo colectivo en el contexto del Groupe de Recherche d'Art Visuel y a la crítica institucional que, en términos de *desmitificación del arte*, pretendía plantear este arte participativo de formas inestables y de autor no siempre identificable. A fin de problematizar la cuestión de la exploración de los bordes del campo artístico tal como lo definió Pierre Bourdieu ese mismo año, se hará

---

<sup>5</sup> Véase Laurie J. Monahan, “Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale”, en Serge Guilbaut, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, Montreal 1945-1964*. Cambridge, MIT Press, 1992, pp. 369-416.

<sup>6</sup> Los archivos del IDTD conservan una gran cantidad de artículos de prensa sobre el premio veneciano y sobre la exposición de Le Parc de 1967.

<sup>7</sup> Los Grandes Premios fueron abolidos como resultado del creciente disenso y los disturbios que tuvieron lugar en la edición de 1968, y este gesto se entendió como un signo de democratización cultural. Francesca Franco, “Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001”, Association of Art Historians (AAH) Annual Conference, Tate Britain and Tate Modern, London, 2008, mimeo.

también un contrapunto entre la experiencia *Une Journée dans la rue* realizada por el GRAV en las calles de París el 19 de abril de 1966, poco antes de la bienal, y la recepción masiva de la exposición de Le Parc organizada al año siguiente en el ITDT.

### 1. Un envío argentino despachado desde París.

La decisión de que Le Parc fuera el único representante argentino en la 33ª Bienal de Venecia estuvo a cargo de Julio Payró (Director del FNA), Hugo Parpagnoli (director del MAMBA) y Samuel Paz (director adjunto del CAV, ITDT), quienes –según relata Osiris Chiérico– lo resolvieron una vez vencido el plazo para participar del certamen<sup>8</sup>. Miguel Ocampo, que para ese entonces había dejado su puesto en la embajada argentina de París y se desempeñaba como Consejero cultural en la Cancillería argentina, sostiene que desde la diplomacia se trabajó con seis meses de anticipación y fue justamente por esto que, a diferencia de lo que solía suceder con los envíos internacionales, se llegó a tiempo con un montaje acompañado de un catálogo de calidad<sup>9</sup>. Sólo así –afirma Ocampo– Le Parc pudo ser tenido en cuenta para la disquisición de los premios. Más allá de las diferencias entre Ocampo y Chiérico (enviado por la revista *Confirmado* a cubrir el evento veneciano) en la apreciación de la gestión oficial del envío, ambos coinciden en que se trataba de una decisión tomada “con un preciso sentido de la realidad y de la oportunidad, con una justa apreciación de los valores (y hasta de las interesadas presiones) que iban a jugar en el seno del jury internacional”<sup>10</sup>.

La reconstrucción de los pormenores del envío deja ver que, lejos de haber sido un camino llano hacia el triunfo, la gestión tuvo el ritmo que le dieron los contratiempos. Leopoldo Torres Agüero, pintor residente en París, fue designado comisario pero los fondos asignados para su desempeño se demoraron. Según relata Chiérico,

---

<sup>8</sup> La consulta de los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores no proveyó documentación sobre estas cuestiones. La correspondencia conservada en diversos archivos, la investigación hemerográfica y la entrevista con Ocampo nos permitió salvar esta dificultad.

<sup>9</sup> Entrevista con la autora 18/1/2009. En los créditos del catálogo Ocampo figura como responsable de la coordinación, junto con Roland Clemens y María Isabel Blanco de Conte. *XXXIII Biennale di Venezia, Italia. 1966-Le Parc-Argentina*. Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1966.

<sup>10</sup> Osiris Chiérico, “Informe informal sobre la XXXIII Bienal de Venecia”, *Caballote*, septiembre 1966. Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en adelante MAMBA. Una vez anunciados los premios, Hugo Parpagnoli le escribe a Le Parc para felicitarlo y le aclara que su participación en el jurado de selección había sido fácil, pues había habido unanimidad respecto de su postulación como representante argentino. Carta de Hugo Parpagnoli a Julio Le Parc 28/6/1966. Archivo Le Parc.

Sólo un préstamo personal del ex embajador argentino –el radical Adolfo Galatoire- a Torres Agüero (5 mil francos, por los que el pintor firmó el correspondiente recibo) permitió a la delegación argentina afrontar los gastos de pasajes, alojamiento y traslado de las obras. Arturo Illia y su canciller Miguel Ángel Zavala Ortiz, se apresuraron a enviar a Le Parc telegramas de felicitación, cuando recibió el premio. Sin embargo, hasta el día del derrocamiento de ese gobierno, ninguno de ellos había tomado medidas concretas para reintegrar el dinero gastado por el embajador, Torres Agüero y el propio Le Parc.<sup>11</sup>

Fuera del problema presupuestario, a falta de un pabellón argentino en el predio de la Bienal, se realizaron las acostumbradas tratativas para conseguir un espacio adecuado donde exponer una cantidad representativa de obras de Le Parc. Torres Agüero comentaba a la prensa que, al no contar con la colaboración del agregado cultural argentino en Italia, Carlos Keller Sarmiento, para interceder ante las autoridades de la Bienal, fue gracias al secretario general del evento veneciano, Umbro Apollonio, que se habían conseguido 110 metros cuadrados dentro del pabellón italiano para albergar el envío argentino<sup>12</sup>.

La gestión de un espacio de cierta envergadura había tenido sus reveses. En una carta fechada 13 de mayo de 1966 enviada desde Venecia sólo un mes antes de la actuación del jurado<sup>13</sup>, Torres Agüero le comunicaba a Le Parc que las últimas novedades no eran buenas<sup>14</sup>. Ese mismo día había ido a ver las salas a la Bienal: de los veinte países que solicitaban lugar a los organizadores venecianos, sólo diez habían sido aceptados, entre ellos la Argentina, a pesar de haberlo requerido a última hora. Pero la sala asignada –de la que Torres Agüero le enviaba un esquema dibujado– debía compartirse con Perú, otro de los países que corría con la desventaja de no tener pabellón propio. Esos 40 metros cuadrados disponibles no llegaban a la mitad de la superficie que Le Parc y Torres Agüero tenían prevista, de modo que sólo cabría una parte de las obras que el artista estaba preparando en París. Torres Agüero preveía volver al día siguiente para intentar conseguir más espacio pero no era muy optimista al respecto, pues Apollonio le había informado que todas las salas disponibles habían sido distribuidas más de tres meses antes y que poco podía hacer para ofrecerle más metraje.

---

<sup>11</sup> Osiris Chiérico, “El arte argentino triunfa en Venecia. Un informe exclusivo desde Italia”, *Confirmado*, 7/7/1966, pp. 36-37. Ocampo afirma que Galatoire seguramente estaba informado de que iban a llegarle los fondos y solucionó el problema adelantándolos “sin imaginar que justo en esos días se iba a cruzar Onganía en su vida haciéndolo dejar de apuro la Embajada”. Entrevista con la autora, 18/1/2009.

<sup>12</sup> El testimonio de Torres Agüero coincide con la información ofrecida por la revista *Analisis* del 18/7/1966 según la cual los 100 metros cuadrados que utiliza Le Parc fueron cedidos por el comisariato italiano en su propio pabellón. Archivos CAV-ITDT.

<sup>13</sup> El jurado se reunió entre el 13 al 17 de junio. *La Biennale di Venezia* Anno XVI n. 60, dicembre 1966.

Agradezco este material a Francesca Franco.

<sup>14</sup> Carta de ‘Leo’ Torres Agüero a Le Parc 23/5/1966. Archivo Le Parc.



Como Le Parc ya tenía los preparativos muy avanzados, decidió despachar el envío completo. A último momento, la representación de Perú fue destinada a otra sala y se pudo montar su conjunto de acuerdo a lo planeado<sup>15</sup>. Jesús Rafael Soto no tuvo la misma suerte: compartía el pabellón venezolano con Alejandro Otero y Victor Valera. Según recuerda Le Parc, Soto argumentaba que la falta de espacio para desplegar una selección más frondosa de su obra le había jugado en contra<sup>16</sup>.

Norberto Gómez, quien asistió a Le Parc en la construcción de las piezas para la bienal, coincide con Ocampo en que el hecho de que las obras fueran enviadas desde París, y no desde la Argentina, hizo posible que llegaran a tiempo para la actuación del jurado y, en consecuencia, pudieran ser consideradas para la premiación<sup>17</sup>. De este modo, el Gran Premio de Le Parc, que retrospectivamente suele considerarse como una consecuencia exclusiva de la calidad de su obra, tuvo como condición de posibilidad en una situación de cierta precariedad, tanto el esfuerzo por parte de los diversos responsables argentinos del envío como la buena voluntad de Apollonio<sup>18</sup>.

¿En qué consistió el envío? ¿De qué modo se organizó el montaje? La Bienal inauguró el 18 de junio de 1966, momento en que se anunciaron los premios, y pudo visitarse hasta el 16 de octubre. [II. 2, 3] Como vimos, la sala argentina se encontraba dentro del pabellón italiano de los *Giardini*, donde también podían verse las retrospectivas de Giorgio Morandi y Umberto Boccioni, o el envío de Lucio Fontana, ganador del premio de pintura italiano<sup>19</sup>. De perímetro octogonal, la sala tenía salida a los jardines, lo que facilitaba el trazado de un recorrido unidireccional, al modo de los laberintos que el GRAV había presentado en ocasiones anteriores<sup>20</sup>, desde el interior del pabellón hacia el exterior. Una gran proporción

---

<sup>15</sup> Carlos Díaz Sosa, "Conversación con Julio Le Parc", *El Nacional*. Caracas, 27/2/1967.

<sup>16</sup> Entrevista a Le Parc realizada por la autora 3/5/2008. Soto presentó una obra cinética mural del tamaño de la sala titulada *Great Panoramic Vibrant Wall*. El comisario venezolano fue Inocente Palacios por el Instituto nacional de cultura y Bellas Artes, Caracas.

<sup>17</sup> Entrevistas a Miguel Ocampo y Norberto Gómez realizada por la autora, 11/12/2008 y 14/1/2008 respectivamente. Para el momento de la inauguración, Gómez ya había regresado a Buenos Aires.

<sup>18</sup> La gestión del espacio para el envío argentino a la edición de 1962 también había sido problemática y había requerido la gestión de Romero Brest. Véase Silvia Dolinko, "Capítulo 5: El caso Berni", *El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006, mimeo.

<sup>19</sup> El caso de Fontana guarda cierto paralelo con el de Le Parc, en tanto que ambos se instalaron y adquirieron reconocimiento internacional en Europa. Pero si la historiografía francesa del arte no suele considerar a Le Parc como un artista francés, en Italia atesoran a Fontana. En su estudio sobre la actividad de Fontana en Argentina entre 1940 y 1947, Andrea Giunta demuestra la importancia de este período en el desarrollo que el artista nacido en Rosario continuará en Milán. Véase Andrea Giunta, "Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires", en Enrico Crispolti (coord.), *Lucio Fontana. Obras maestras de la Colección Lucio Fontana de Milán*. Buenos Aires, Fundación Proa, 1999, pp. 72-87.

<sup>20</sup> En la Bienal de París de 1963, primero, y luego en la exposición *Nouvelle Tendence* (París, 1964) y en *The Contemporaries*, Nueva York (1965). Véanse las plantas de los laberintos en *Julio Le Parc. Experiencias 30*



de las obras más recientes de Le Parc, de carácter lúdico, le daba a la sala un tono cercano al de la *Sala de juegos* que el GRAV había presentado en la Bienal de París de 1965. De hecho, buena parte de la crítica señaló, con desdén, el parecido que el recorrido montado por Le Parc guardaba con los triviales parques de diversiones. Ante estas acusaciones, que abundaban en la prensa italiana y aparecían también en algunos medios franceses y norteamericanos<sup>21</sup>, el artista argentino insistía en sus objetivos.

‘No me importa que muchos consideren mis trabajos como simples juegos, como simples entretenimientos. Lo que me importa son los resultados, es decir, la posibilidad de que las formas, los colores, los volúmenes y su magia estén abiertos a todos’, explicó horas después de que el jurado de la más importante de las muestras internacionales de pintura le otorgara el Gran Premio.<sup>22</sup>

El catálogo que editó la Cancillería argentina, diagramado por Rogelio Polesello, no incluyó una lista de obras expuestas, posiblemente porque había sido impreso antes de que el espacio disponible hubiera estado definido y, por lo tanto, que se supiera a ciencia cierta cuántas y cuáles eran las obras a exhibir. De cualquier modo, algunos materiales permiten reconstruir el envío: Denise René editó otro catálogo en el que figuran 42 obras<sup>23</sup> y Le Parc conserva una lista manuscrita de 41 obras y un plano de la sala con indicaciones relacionadas con el desarmado de la exhibición<sup>24</sup>. [II. 4]

La selección conformaba una suerte de antología de las investigaciones desarrolladas por el artista desde comienzos de la década. Coincidió, por lo tanto, con los años de trabajo conjunto en el GRAV. Por un lado, sobre las paredes habían sido fijados algunos ejemplares de las series que conjugaban, de diversas formas, uno de los dispositivos utilizados por Le Parc de más ricos resultados visuales: luz natural o artificial proyectada sobre planchas de acero inoxidable pulido a espejo. *Continuels mobiles*, compuestos por tiras verticales paralelas de pequeñas placas de acero inoxidable suspendidas con tanza de modo que resultaban sensibles a los movimientos del aire (y los visitantes) a su alrededor y producían reflejos en continua variación aleatoria sobre la superficie del fondo; los *Continuels-lumière*

---

años. 1958-1988. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988, pp. 127-128

<sup>21</sup> Véase Pascale Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968*. Palomar Eupalinos, Bari, Italia, 1995, p. 150. Una desconfianza similar aparece en otros artículos de prensa, por ejemplo: Pierre Mazars, “La peinture se meurt, la peinture est morte”, *Le Figaro Littéraire*, 23/6/1966, p. 13. André Fermigier, “Règlement de comptes à Venise”, *Le Nouvel Observateur* 6/7/1966, pp. 36-37. “The talk of the Venice Biennale”, *Times*, 24/6/1966, p. 38-39. Milton Gendel, “Venice: Miniskirts or Miniart?”, *art. cit.*

<sup>22</sup> Osiris Chiérico, “El arte argentino triunfa en Venecia. Un informe exclusivo desde Italia”, *art. cit.*

<sup>23</sup> *XXXIIIe Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*. Paris, Galerie Denise René, 1966. 12 pp.

<sup>24</sup> “Biennale de Venise”, s/f, dos páginas manuscritas. Archivo Le Parc.

y las *Contorsions*, en los que pequeños motores ocultos detrás de un fondo liso imprimían movimiento continuo, ya sea a luces rasantes lanzadas sobre flejes de acero inoxidable dispuestos en círculos, ya sea a flejes que, de acuerdo al cambio en su curvatura, proyectaban brillos y resplandores variables; las *Trames* y los *Déplacements*, que combinaban las mismas cintas de acero espejado con fondos a rayas blancas y negras, cuyos reflejos se veían como tramas cambiantes a partir del desplazamiento del espectador, en algunos casos, y en otros, del movimiento de los flejes mediante motores<sup>25</sup>.

Le Parc presentó también una selección de obras más resueltamente lúdicas y participativas. Algunas pertenecientes a la serie en la que, mediante pulsadores, el espectador mismo aplicaba movimiento vibratorio a chapas de acero inoxidable de diversos tamaños o a pelotitas de ping-pong. En esta línea, otras obras instaban al visitante a comprometer su cuerpo en recorridos que le deparaban sorpresas. Los *Passages*, instalaciones transitables, le proponían que pasara por entre chapas de acero inoxidable colgadas del cielorraso que devolvían sus reflejos deformados, o sobre un suelo inestable conformado por pequeñas plataformas cuadradas montadas sobre resortes. Se agregaban al conjunto los *Miroirs* y los *Lunettes pour une vision autre*, en los que utilizaba la superficie reflectante del acero pulido intervenida de diversos modos a fin de modificar la percepción visual del entorno a través de anteojos o del rostro del visitante que se miraba al espejo.

El montaje de la sala parece haber sido concebido para contribuir a generar atracción en visitantes apabullados por las 3000 obras de la exposición internacional. Las primeras obras con las que se encontraba el público eran las más cercanas al espíritu de parque de diversiones. Desde los pasillos del pabellón italiano podían verse dentro de la sala, al lado de la puerta de entrada, los sets de doce pares de *Anteojos* y seis *Espejos*. Un poco más adelante, hacia el centro de la sala, esperaban dos pares de *Chaussures pour une marche autre* (1965) y una *Siège sur ressort* (1965), todos ellos objetos manipulables.

A juzgar por la cantidad de visitantes de esta sala, una de las más populares de la bienal<sup>26</sup>, las obras y el montaje resultaron efectivos. Al punto de que, de tanto uso, buena parte de los mecanismos que animaban las obras dejaron de funcionar antes del cierre de la exhibición. En una carta desde Venecia, Alberto de Ángeles le advertía a Le Parc que la persona a cargo de repararlas estaba enfermo y que para resolver el asunto había visto a uno

---

<sup>25</sup> Para apreciar las obras en tiempo real, véanse los videos disponibles en [www.julioleparc.org](http://www.julioleparc.org)

<sup>26</sup> Pierre Mazars, "La peinture se meurt, la peinture est morte", *Le Figaro Littéraire*, 23/6/1966, p. 13.

de responsables de la organización, Luigi Scarpa, “capo dell’Ufficio di Segreteria Generale”<sup>27</sup>.

Este me dijo que siendo los trabajos tuyos los que más interesan por ‘el toqueteo’ sería una lástima que hasta octubre queden sin funcionar. (te mandó un telegrama pero no llegó porque estaba mal la dirección). Entonces me dijo que alrededor de las diez horas por día que está abierta la exposición al público es lógico que surjan ese tipo de dificultades. Me dijo que si querés enviar a alguien o de lo contrario comunicarte con él para meter algún veneciano que controle algunas horas por día ese asunto.<sup>28</sup>

La noticia del premio probablemente se tradujo en un incremento en la afluencia de curiosos a la sala, pero no fue la única vez que Le Parc logró una asistencia nutrida. El arte cinético resultaba cada vez más convocante tanto en París como en Buenos Aires. La exhibición porteña del GRAV de 1964 en el MNBA había atraído 50.000 visitantes<sup>29</sup>, cifra que superaba con amplitud los festejados 30.000 visitantes de *La Menesunda* en el ITDT del año siguiente<sup>30</sup>. Dos exposiciones de 1967, una en París y otra en Buenos Aires, atrajeron una cantidad de público formidable que la crítica comentó en algunos casos con entusiasmo y, en otros, con desconfianza: *Lumière et Mouvement*, realizada en el *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*<sup>31</sup>, 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<sup>32</sup>. Si se tiene en cuenta que la asistencia a la Bienal de Venecia de 1966 en su conjunto fue del orden de los 180.000 visitantes<sup>33</sup>, las cifras resultan aun más significativas. A partir de la visibilidad que suscitó el Gran Premio veneciano (y la residencia parisina), Le Parc parecía aproximarse a uno de sus objetivos más ambiciosos, heredado de la vanguardia constructivista<sup>34</sup>: producir un arte visual abstracto que no resultara elitista, integrar arte y vida a partir del abandono de las convenciones representativas de un arte burgués perteneciente al pasado.

---

<sup>27</sup> El puesto exacto era “capo dell’Ufficio Segretariado internacional”.

<sup>28</sup> Carta de Alberto de Angelis a Le Parc fechada “Viernes 8 de 1966” [sic]. Archivo Le Parc.

<sup>29</sup> 50.868 visitantes. Documento administrativo sin título fechado “19 de julio de 1964”. Archivos MNBA.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> En los archivos del MAMVP no se conservan registros de asistencia, pero la prensa comentó ampliamente la enorme convocatoria de la exhibición. Véase el capítulo 3 de esta tesis.

<sup>32</sup> 159.287 visitantes. *Memoria y Balance 1967*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.

<sup>33</sup> Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to Goldfish bowl*. New York, New York Graphic Society LTD, 1968, p.13. Alloway utiliza esta cifra para dar cuenta de la gran magnitud del evento veneciano.

<sup>34</sup> Jean Clay, Guy Brett y Frank Popper, primero, y Elena Oliveras de Bértola luego, rastrearon las primeras experiencias artísticas con movimiento real y dieron cuenta de cómo el cinetismo se encabalga en esta tradición moderna. Véanse Sobre la historia y los antecedentes del arte cinético, véanse: Frank Popper, *Naissance de l’art cinétique*. Paris, Gauthier-Villards, 1967; Guy Brett, *Kinetic art. The language of movement*. London, Studio Vista, 1968; y Elena Bértola [Oliveras], *El arte cinético*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

Hal Foster ha señalado, en contraposición a Peter Bürger, que las neo-vanguardias más que cancelar el proyecto de la vanguardia lo retomaron en términos de cuestionamiento de las instituciones culturales<sup>35</sup>. El teórico norteamericano destaca a artistas como Daniel Buren, Hans Haacke o Marcel Broodthaers, cuyos proyectos de los años '60 desarrollaron una suerte de investigación sistemática de la institución arte, “sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos”<sup>36</sup>. Podría pensarse al cinetismo y en particular las agrupaciones como el GRAV en tanto neo-vanguardia, pues dieron forma a una crítica institucional en términos de *desmitificación* que se centró en la producción colectiva y múltiple, por un lado, y en la exploración de lugares por fuera del sistema de instituciones, como las calles de París en la experiencia *Une journée dans la rue*, que analizaremos más adelante. En este sentido, es importante remarcar que el mismo Haacke reconoce al GRAV y su modo de poner en entredicho las categorías de arte y artista, como una influencia importante durante su estadía en París a comienzos de los '60<sup>37</sup>.

Por otra parte, desde fines de los '50, la 'vida' había cambiado radicalmente. La modernización de Francia –señala Kristin Ross– había traído aparejada una modificación rápida y profunda de la cotidianeidad, que fue descrita por intelectuales y campesinos en términos de mutación brutal de su modo de vida, tanto de su hábitat y su trabajo como en términos de un flujo de nuevos bienes como la heladera, el auto o la televisión<sup>38</sup>. Saúl Yurkievich interpretaba el fenómeno de público del cinetismo de este modo:

Esponáneamente el espectador común se siente atraído por estas muestras que prolongan en el museo o en la galería el ámbito nocturno de una gran ciudad. Tienen algo de parque de diversiones, de gabinete mágico, de laboratorio fantástico, de vuelo interplanetario, de ciencia-ficción. Nos someten a estímulos de captación inmediata, semejantes a los que percibimos dentro del contorno urbano, pero seleccionándolos e intensificándolos. Arte en plena expansión, parece potencialmente inagotable.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Véase Hal Foster, “¿Quién le teme a la neo-vanguardia?”, en *El retorno de lo real* (1996), Madrid, 2001, pp. 3-37.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>37</sup> Entre 1960 y 1961 Haacke había estudiado en París gracias a una beca. Allí conoció la obra de los *Nouveaux Réalistes*, de Takis y fue particularmente impresionado por el GRAV. Véase Walter Grasskamp, “Real time: The work of Hans Haacke”, en *Hans Haacke*. London, Phaidon, 2004, pp. 28-81.

<sup>38</sup> La multiplicación de objetos industriales fue tematizada por distintos filósofos, escritores y cineastas como Baudrillard o Jacques Tati. Véase Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*. MIT Press, 1995.

<sup>39</sup> Saúl Yurkievich, “Julio Le Parc, impulsor de un arte tecnológico”, medio sin identificar. Archivo Le Parc.

A diferencia de otras obras cinéticas como las de Nicolas Schöffer, que se servía de sensores y mecanismos venidos de la cibernética<sup>40</sup>, Le Parc no utilizaba dispositivos tecnológicos complejos. Yurkievich señalaba en este sentido que cualquiera de sus obras podía ser reproducida por un espectador de mediana habilidad y que, de hecho, Le Parc hacía fabricar múltiples de sus obras por terceros<sup>41</sup>.

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. Si, por un lado, como señalaban Umberto Eco y Víctor Vasarely, este arte era proveedor de útiles perceptuales para desarrollar la aptitud sensitiva del observador moderno en las nuevas condiciones tecnológicas y sociales<sup>42</sup>, al mismo tiempo los efectos ópticos y los recursos lúdicos implementados por Le Parc pretendían poner en entredicho la naturalidad de las percepciones cotidianas. Y de este modo, desbordar hacia una crítica no sólo del sistema de las bellas artes y la figura del artista-genio, sino también de una sociedad a la que veía automatizada. A diferencia de la visión central, que privilegia el reconocimiento de objetos, la periférica es una visión de ambiente que permite la orientación espacial. Utilizarla en condiciones extremas de inestabilidad perceptiva –explica Arnauld Pierre– es atacar el sentimiento 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, inversiones, mediante lentes, espejos y tratamiento de los cristales<sup>43</sup>.

Una fotografía de la revista *Análisis* muestra a Le Parc con un par de sus *Anteojos* puestos, unos ‘anteojos retrovisores’ que, en vez de contribuir a afinar la vista hacia adelante como las gafas habituales, sólo dejan ver hacia detrás [II. 5]. Por medio de fotografías como esta, el artista ponía su propia imagen en circulación mediática y soldaba su autoría a uno de los múltiples que nada tenían de la acción de la mano del artista. Además dejaba entrever que también él necesitaba los efectos reveladores de tales objetos. Esta postura auto-crítica fue una constante en Le Parc, quien solía firmar sus escritos asumiéndose como “artista

---

<sup>40</sup> Sobre los vínculos entre arte cinético y cibernética, véase Arnauld Pierre, “L’oeil multiplié. L’extension cybernétique de la conscience perceptive”, en AA.VV, *L’oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*. Strasbourg, Musée d’Art Contemporain de Strasbourg, 2005, pp. 20-29.

<sup>41</sup> Saúl Yurkievich, “Julio Le Parc, impulsor de un arte tecnológico”, *art. cit.*

<sup>42</sup> Arnauld Pierre, “Accélérations optiques. Le régime visuomoteur de l’art optique et cinétique”, en AA.VV, *L’oeil moteur. Art optique et cinétique... cat. cit.*, pp. 34.

<sup>43</sup> Pierre Arnauld, “De l’instabilité. Perception visuelle / corporelle de l’espace dans l’environnement cinétique”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne* n. 78, hiver 2001-2002, pp. 41-69.

consciente de sus propias contradicciones”. La fotografía más sugerente en cuanto a las metáforas asociadas a esta serie de obras tal vez sea aquella que muestra a un religioso de cierta edad, con su sotana, experimentando los mismos *Anteojos* que Le Parc [II. 6]. 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 (e incluso insólito) como sacerdotes católicos italianos.

La cuestión de los múltiples está íntimamente ligada al proyecto cinetista y a la crítica institucional que pretendían montar. A su vez, el premio de Le Parc contribuyó a motorizar la producción seriada de objetos de arte que tuvo su mayor auge alrededor de 1966. Por estos motivos, antes de continuar con el análisis de la premiación veneciana de ese año, haremos una digresión para problematizar la figura del múltiple cinético.

## 2. La multiplicación (y rebelión) de los objetos

La proyección ampliada del cinetismo se intentaba por dos vías. Por un lado, a través de un arte cada vez más abierto a la participación del espectador, que Eco definía en términos de “obras abiertas”, “obras *en movimiento*” caracterizadas por “la invitación a *hacer la obra* con el autor”<sup>44</sup>. La intervención táctil del espectador, explorada desde mediados de los '40<sup>45</sup>, devino para el GRAV una preocupación central que indagó por medio de los laberintos y recorridos en los cuales el visitante deambulaba, manipulaba objetos y estaba sujeto a estímulos ópticos y táctiles de todo tipo.

Pero además se proponía *desmitificar* la idea de obra única, disolver su aura mediante piezas realizadas en series cuya tirada se imaginaba ilimitada [II. 7, 8]. Le Parc aprovechó las entrevistas que le hicieron con motivo del premio veneciano –uno de los centros de gravedad del campo artístico internacional– 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.

Il faut tendre vers le ‘multiple collectif’, la salle de jeu, la manifestation publique, où des groupes de spectateurs soient engagés simultanément, où chacun deviendra à la fois acteur et objet du spectacle. Ces labyrinthes, ces salles de jeu, il faut les placer dans les casernes, les

---

<sup>44</sup> Umberto Eco, *Obra abierta* (1962). Buenos Aires, Planeta, 1992, p. 98. El énfasis es del original.

<sup>45</sup> Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice habían desarrollado esculturas manipulables a mediados de los '40 en Buenos Aires. Hacia 1953 Yaacov Agam realizaba cuadros transformables. Al año siguiente, Cruz-Diez concibió su *Proyecto para un mural exterior manipulable*. Véase Anna Deleuze, “‘Cinétisme du corps’ et participation du spectateur”, en AA.VV, *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975. cat. cit.*, pp. 84-93.

écoles, les H.L.M.<sup>46</sup>, vaincre la solitude des foules et retrouver en quelque sorte les conditions de participation des sociétés primitives.<sup>47</sup>

Si la sociedad moderna sumía al individuo en la multitud y en la rutina, si lo reducía a un engranaje de la gran maquinaria capitalista al punto de hacerlo añorar los tiempos ‘primitivos’, simultáneamente le ofrecía herramientas para combatir una inercia que no tenía que ver con la quietud sino con la velocidad automatizada e irreflexiva. Mediante la combinación adecuada de arte y tecnología –confiaban los cinetistas– podía modificarse la vida modernizada.

El múltiple, tal como lo concebían los artistas cinéticos a mediados de los '60, se empalmaba con la tradición de la gráfica en tanto producción artística multiejemplar. De hecho, al momento de visitar la exposición de Vasarely en Buenos Aires de 1958 que lo motivó a trasladarse a París, antes de incursionar en la producción de múltiples tridimensionales, *Le Parc* exploraba las posibilidades seriales del grabado en la línea del artista húngaro. Como señala Silvia Dolinko, el grabado implica copias múltiples, idénticas y reproducibles, pero no se produce a escala industrial y no constituye estrictamente un “arte de masas”. Esta es una de las paradojas que conforman la producción gráfica y que llevan a Dolinko a sostener la idea del status híbrido del grabado<sup>48</sup>. Del mismo modo, los múltiples cinéticos estuvieron atravesados por las tensiones entre su vocación industrial y su inserción efectiva en la lógica exclusivista del mercado de arte.

Sin embargo, es importante señalar ciertas diferencias entre el múltiple y el grabado, en su materialidad y su circulación. En el caso del grabado, la potencial circulación social ampliada que posibilitaba su multiplicidad se vio contrariada por algunas características materiales de la estampa. La fragilidad del soporte papel, su formato pequeño o la minuciosidad técnica de su realización, motivaron –afirma Dolinko– la reiterada calificación del grabado como *arte de cámara*. Por el contrario, las cualidades formales y materiales de los múltiples cinéticos favorecieron una vasta visibilidad pública. La volumetría, la transformabilidad y el atractivo de materiales novedosos de 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. Los múltiples tenían, en este sentido, algunos puntos en común con los productos

---

<sup>46</sup> Viviendas sociales construidas por el gobierno francés y alquiladas a precios subvencionados.

<sup>47</sup> *Le Parc* en Christiane Duparc, “Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?”, *Le Nouvel Adam*, décembre 1966, Archivo *Le Parc*.

<sup>48</sup> Silvia Dolinko, “Capítulo 1: El lugar problemático del grabado en el relato del arte moderno”, *El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*. *op. cit.*



del diseño industrial. No tanto con el diseño moderno de Ulm y sus preocupaciones sobre el perfecto encastre entre forma y función<sup>49</sup>, como cabría esperar dado el origen común del cinetismo y el diseño industrial, sino con el *styling*. Objetos seriados y atractivos, artilugios visuales sin utilidad cotidiana.

En efecto, el éxito comercial y, sobre todo, de público que tuvo el cinetismo, despertó la desconfianza en cuanto a su complicidad con la “sociedad de consumo”. Las estrategias lúdicas que los múltiples implementaban, los acercaba a la industria del entretenimiento. Como veremos en el capítulo siguiente, hacia fines de los '60, el múltiple cinético fue sospechado de mero objeto de consumo, vistoso e inútil, como tantos otros que se multiplicaban en los escaparates de las tiendas o en las vidrieras de las galerías. La circulación de estos objetos artísticos y su dimensión utópica estuvieron atravesadas por el auge del consumo cultural en el contexto de un inusitado consumo (a secas) por parte de nuevos sectores medios que crecían y daban forma a la rápida modernización de Francia<sup>50</sup>.

La producción de múltiples tenía antecedentes previos al GRAV. Tanto Vasarely como Daniel Spoerri habían explorado la producción seriada de objetos artísticos<sup>51</sup>. De hecho, en 1959 Spoerri 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 –sostiene Marion Hohlfeldt– 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 '60 la situación pareció más propicia para lanzar esta forma artística. Por un lado, el éxito del Op-art, desplegado sobre vestidos y servilletas, abrió el mercado a la extensión hacia el múltiple. Por el otro, 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.

A partir de 1966, Denise René no sólo multiplicó las exposiciones de Le Parc<sup>52</sup>, sino que el 10 de julio, inmediatamente después de la premiación veneciana, abrió con *L'oeuvre*

---

<sup>49</sup> Sobre el problema del diseño moderno véase, por ejemplo, Alejandro Crispiani, “Un mundo continuo”, *Arq*, n. 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59.

<sup>50</sup> Véase, Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*. *Op. cit.* Sobre el crecimiento económico francés y el auge de los sectores medios véase Serge Berstein, *La France de l'expansion. La République gaullienne (1958-1969)*. Paris, Seuil, 1989.

<sup>51</sup> En su Manifiesto amarillo (1955), Vasarely había desarrollado la idea de obra transformable. Por su parte, Spoerri había realizado su primera edición de múltiples en 1959. Marion Hohlfeldt, “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*, pp.143-150.

<sup>52</sup> En abril de 1968 la galerista afirmaba que desde 1966 había organizado veinte exposiciones de su trabajo. Jean Clay, “An interview with Denise René”, *Studio International*, vol 175 n. 899, april 1968, pp. 192-195.

*multipliable de Victor Vasarely* una segunda galería parisina en la Rive Gauche, dedicada con exclusividad a la exhibición y venta de múltiples. La exposición siguiente, inaugurada en octubre, estuvo dedicada a Le Parc y ocupó las dos sedes parisinas de la galería con el título *Multiplies recherches*. Si las críticas recibidas por el envío de Le Parc a la Bienal de Venecia habían sido en su mayoría negativas, esta exposición obtuvo, en cambio, buena cantidad de comentarios positivos<sup>53</sup>. “La crítica francesa ya no puede desconocer la envergadura de este argentino –argumentaba Yurkievich–, está obligada a ocuparse de un artista tan distinto y tan distante de los cultores del óleo”<sup>54</sup>. Para el escritor argentino, también radicado en París, el tradicional medio artístico parisino se desempolvaba gracias a una producción renovada y ágil como la de Le Parc.

Norberto Gómez recuerda que al momento del armado de las piezas para el envío a Venecia la manufactura había sido bien 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”<sup>55</sup>. Instalados en París, los 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 sostiene incluso que el ‘gordo’ Durante y Messil ganaban sumas de dinero nada desdeñables<sup>56</sup>.

Desde 1965 un número creciente de galerías y artistas producían y vendían obra múltiple en un mercado restringido y saturado con rapidez<sup>57</sup>. De allí que René patentara la denominación “múltiple”<sup>58</sup> 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, Hahn ofrecía un panorama del éxito comercial de los múltiples.

A Paris, les multiples se multiplient. En moins d'un an le courant s'est développé, amplifié. Le mot est devenu semblable à un sésame. Les lithographies elles-mêmes se parent du doux

---

<sup>53</sup> *Le Monde* le dedicó un largo artículo en sus páginas centrales. “Julio Le Parc: cinetizar a las masas”, *Confirmado*, 1/12/1966, p. 74. Véase también Egidio Álvaro, “Júlio Le Parc. Grande prêmio da Bienal de Veneza”, *Artes e Letras* a XII n. 622, 2/2/1967. Archivo Le Parc.

<sup>54</sup> Saúl Yurkievich, “El signo de Le Parc”, *El Día*, 5/2/1967. Archivo Le Parc.

<sup>55</sup> Entrevista realizada por la autora, 14/1/2008

<sup>56</sup> Entrevista con Seguí realizada por la autora, 8/5/2008.

<sup>57</sup> 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, Staeck), venta directa (Filliou, Bretch) o en sus revistas (Fluxusshops). Marion Hohlfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d'un genre”, *art. cit.*

<sup>58</sup> Jean Clay, “An interview with Denise René”, *art. cit.* El copyright de la galería era N343383.

nom de Multiples, et on a même vu de gens, lançant un nouveau mode de reproduction, assurer qu'ils allaient bientôt 'multiplier' la Gioconda et Picasso.

Pour justifier ces entreprises, toutes les philosophies sont mises à contribution: les uns veulent bouleverser les structures de la distribution artistique, les autres veulent socialiser l'art. Dans les périodes d'effervescence, la confusion est de rigueur.<sup>59</sup>

Las opciones y los precios eran variados. La Galerie Givaudan, abierta un año antes y especializada progresivamente en múltiples, tomaba el modelo de la industria editorial: edición en gran escala e igual precio para artistas célebres y desconocidos<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup>. En el caso de René, las obras eran ejecutadas bajo la supervisión de los respectivos artistas. 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. "L'art doit garder son 'aura' –sostenía– et rester un produit d'haute qualite qui temoigne d'une reflexion sur le monde"<sup>62</sup>. 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.

A l'heure où l'habituelle nuée des suiveurs tente de confisquer à son profit un concept qu'elle n'a pas élaboré et s'efforce d'envelopper dans un emballage moderne de très vieilles

---

<sup>59</sup> Otto Hahn, "Les multiples à Paris", *Art International* v. 12 n. 1, 20/1/1968, p. 47- 49.

<sup>60</sup> Trabajaba con Takis, Kowalski y Etienne Martin, entre otros artistas.

<sup>61</sup> Sobre el mercado de arte en Francia, véase Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

<sup>62</sup> Otto Hahn, "Les multiples à Paris", *art. cit.*

marchandises tachistes et néo-dada, nous voulons préciser ici, avec clarté, ce que nous entendons par le terme de Multiple.

L'existence des Multiples a été rendue possible par les recherches de l'art géométrique, optique et cinétique qui n'ont cessé de mettre l'accent sur l'importance très secondaire de la main, du geste, de la touche dans l'élaboration de la proposition artistique. [...]

1 – Un Multiple est une proposition artistique conçue pour être multipliée à l'infini, grâce aux possibilités industrielles. Tous les exemplaires d'un Multiple sont identiques et interchangeables. Chacun exprime dans sa totalité la proposition première de l'artiste.

2 – Corollaire: une œuvre conçue comme Multiple élimine la notion matérielle d'original (maquette, etc....) lequel se confond avec les autres exemplaires diffusés.

3 – A l'idée de multiplication des produits vient s'ajouter la notion de métamorphose interne de chacun des exemplaires fabriqués. Chaque Multiple contient en soi-même un principe de diversité limitée (par permutation) ou illimitée (œuvre cinétique "ouverte"). Rigoureusement identiques sur le plan matériel, les Multiples présentent – sous l'action du temps, du mouvement, de la lumière, etc. un aspect toujours changeant et donc toujours différent pour chaque spectateur.

4 – Un Multiple peut n'avoir pour commencer qu'un tirage limité. Sa multiplication peut s'effectuer par paliers, selon les possibilités du marché de l'art. Il est néanmoins considéré comme tel s'il contient dès le départ un principe d'illimitation.

5 – Parce qu'il est dans son projet illimité, le Multiple, qui marque le triomphe de la pensée de l'artiste sur l'ancienne conception fétichiste de l'objet d'art, exclut à terme l'idée de signature. [...]

Le Multiple se situe au carrefour de la création artistique et de la production industrielle. Il sauvegarde la totalité de celle-là tout en bénéficiant des possibilités illimitées de celle-ci. Il est un des points de rencontre de l'art avec les moyens techniques de notre époque.<sup>63</sup>

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. [II. 9]

Ces artistes se regroupaient pour une action anticapitaliste, et aussi... antigalerie. Equipo 57 signait des manifestes qui exprimaient tout à fait cela. De même, le Groupe de recherche d'art visuel dont j'aidais à publier les textes. Après quoi, j'ai constaté que ces écrits étaient des pamphlets contre les galeries et contre moi. [...] Je trouvais ces attaques grotesques, parce que je considérais ma galerie comme une galerie de combat et que je n'étais pas moi-même une marchande désireuse de faire fortune sur le dos des artistes.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Julio Le Parc. "Manifeste du Multiple", en Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi (comp.), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981*. Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, en prensa. Agradezco este material a Cristina Rossi y Silvia Dolinko. 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.

<sup>64</sup> Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*. Paris, Adam Biro, 2001, p. 87. El grupo español *Equipo 57* estaba compuesto por Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarola y Juan Servano.

La erosión del vínculo artista-galerista no era producto sólo de diferencias de principios, sino que también estuvo vinculada a cuestiones comerciales. Contrato de exclusividad de por medio desde 1962, la galería poseía buena parte de la producción de Le Parc a cambio de un pago mensual. De la lista manuscrita de piezas enviadas a la Bienal que conserva el artista, la mayor parte de las obras lumínicas figuran como ‘propriété D.R.’<sup>65</sup>. Paradójicamente, Le Parc –el que más se resistía a la denominación ‘artista’– y varios otros cinetistas eran, hasta cierto punto, trabajadores asalariados de la galerista que, a su vez, defendía las producciones de los cinetistas en tanto ‘arte’<sup>66</sup>.

Más allá de las desavenencias, luego de vivir durante un año y medio con una modesta beca de 300 francos otorgada por el gobierno francés<sup>67</sup>, conseguir una nueva beca del FNA y obtener un primer contrato con Denise René del mismo monto mensual<sup>68</sup>, 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<sup>69</sup>. Esto no significa que la comercialización de los múltiples no presentara inconvenientes. Según René, en Francia el cinetismo atraía más al gran público que a los coleccionistas y eran las ventas de Arp, Albers y Vasarely a coleccionistas italianos, alemanes y norteamericanos, las que le permitían “ayudar a los más jóvenes”<sup>70</sup>. Marion Hohfeldt enfatiza que en muchos casos las piezas resultaban demasiado caras para un público menos especializado y poco exclusivas para los coleccionistas<sup>71</sup>. A su vez, aun 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.

---

<sup>65</sup> Doce de las obras más vendibles.

<sup>66</sup> Desconocemos los términos específicos en cuanto a la propiedad de las obras producidas por los artistas exclusivos de Denise René. Probablemente, cada uno los negociaba en la medida en que su propio renombre se lo permitía. Le Parc se refiere a esta cuestión en términos de un cierto abuso por parte de la galerista. Entrevista con la autora ya citada.

<sup>67</sup> Le Parc llegó a París en 1958 con una beca del gobierno francés por ocho meses que se extendió por ocho meses más. “Como no fumo ni bebo, me alcanzaba raspando”, le comentaba a Juan Carlos Kreimer en “Julio Le Parc: cinetizar a las masas”, *Confirmado* 1/12/1966, p. 74. Según Denise René, Le Parc obtuvo esta beca gracias a la gestión de Vasarely. Le Parc aclara en su cronología que se presentó a concurso y obtuvo una beca del Servicio cultural francés. Catherine Millet, *Conversations avec Denise René. op. cit.*, p. 86. “Nota biográfica”, en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988. op. cit.*, p. 191.

<sup>68</sup> Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*. Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 162.

<sup>69</sup> S.G., “Julio Le Parc, argentino. Triunfador en Venecia: ‘Aquí se vive por reflejos’”, *Gente*, 1/8/1967.

<sup>70</sup> Catherine Millet, *Conversations avec Denise René. op. cit.*, p. 97.

<sup>71</sup> Marion Hohfeldt, “Le multiple entre subversion et instauration. Quelques réflexions sur la spécificité d’un genre”, *op. cit.* 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 múltiples de ediciones de hasta 12 ejemplares a precios mayores. Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, *art. cit.*

Otto Hahn desconfiaba del proyecto de ‘desmitificar el arte’ mediante la producción de objetos seriados que planteaba el GRAV. “Ceux qui sont persuadés que l’art se fait à la main ne verront dans les Multiples que de gadgets prouits industriellement”<sup>72</sup>. El crítico anticipaba las discusiones en torno al cinetismo que tuvieron lugar en ocasión de la convocante exposición *Lumière et Mouvement*, ya mencionada, y que recrudecieron con posterioridad a Mayo de 1968. Como veremos en el próximo capítulo, cuando nos ocupemos de la crisis del imaginario cinético, unos pocos años más tarde las discusiones sobre el cinetismo giraron en torno al múltiple como arte del *loisir* y como *gadget*. Esto es, el problema de la superposición del arte con la cultura del ocio y con la hiper-abundancia de objetos industriales en el contexto de la modernización neo-capitalista de Francia.

### 3. Un premio europeo, un jurado internacional

Según comenta Otto Hahn, al enterarse del Gran Premio de Pintura Le Parc se desmayó<sup>73</sup>. Según los testigos, el festejo fue eufórico. Tal fue la sorpresa:

Yo creí, como creían todos los críticos sin excepción, que el Gran Premio le sería otorgado al norteamericano Roy Lichtenstein. Cuanto más, aspiraba a que me dieran el Premio David E. Bright Foundation, dotado de 500 mil liras.<sup>74</sup>

El Gran Premio de pintura reservado a un artista no italiano era, en cambio, de dos millones de liras, el equivalente a unos 3200 dólares del momento o a alrededor de 300 de sus múltiples vendidos a los precios mencionados más arriba.

En efecto, todos los cronistas, europeos o norteamericanos, se hacían eco de los rumores: nadie más que Lichtenstein podía ganar el premio. [II. 10] Durante el mes de la apertura de la Bienal, cuatro de las revistas en distintos idiomas que exhibían los escaparates de las librerías venecianas llevaban en la tapa reproducciones de sus pinturas<sup>75</sup>. Su galerista, Leo Castelli, había organizado una exposición de Lichtenstein y Warhol paralela a la Bienal

<sup>72</sup> Otto Hahn, “Les multiples à Paris”, *art. cit.*

<sup>73</sup> Otto Hahn, “Les marchands de Venise”, *L'Express*, 27 juin – 3 juillet 1966. Archivo Le Parc.

<sup>74</sup> Osiris Chiérico, “El arte argentino triunfa en Venecia. Un informe exclusivo desde Italia”, *art. cit.* La David E Bright Foundation de Los Angeles ofrecía tres premios de 500.000 liras a un escultor sin límite de edad, y a un pintor y un escultor menores de 45 años, cualquiera fuera su nacionalidad. Ese año fueron otorgados a Gunter Haese (Alemania), Martial Raysse (Francia) y Anthony Caro (Inglaterra). Los premios ofrecidos por el Ente autónomo fueron discernidos del siguiente modo: Robert Jacobsen (Dinamarca), *sculptore ex aequo* con Etienne Martin (Francia) *sculptore*, Lucio Fontana (Italia), *pittore*; Alberto Viani (Italia), *sultore*; Masuo Ikeda (Japon), *incisore*; Ezio Gribaudo (Italia), *incisore*. *33 Biennale de Venezia*, 18 giugno -16 ottobre 1966.

<sup>75</sup> “Merchants of Venice”, *Newsweek*, 27/6/1966, p. 38.

y editado un libro sobre la “vedette pop-US” de ese año<sup>76</sup>. Castelli sostenía que la selección realizada por el comisario del pabellón estadounidense –el joven curador asociado del *Metropolitan Museum of Art*, Henry Geldzahler– había dejado poco espacio a Lichtenstein y ni siquiera había contemplado a Warhol.

Sin embargo, durante los días en que se reunió el jurado los pronósticos ya no fueron tan claros. Según relata Denise René, los siete miembros del jurado –Sergio Bettini, Palma Bucarelli (Italia), Robert Delevoy (Bélgica), Kurt Martin (Alemania), François Mathey (Francia), Miroslav Micko (Checoslovaquia) y Norman Reid (Inglaterra)– no lograban ponerse de acuerdo sobre el premio de pintura y se necesitaron cinco vueltas de escrutinio. Dos días antes de que hubieran terminado sus dilucidaciones, frente a la sonada campaña de Castelli que no llegaba al escándalo de la edición anterior de la Bienal pero resultaba evidente para todos los cronistas<sup>77</sup>, el Comisario del pabellón estadounidense lanzó un comunicado de prensa. Geldzahler subrayaba que no tenía preferencia alguna entre los cuatro representantes que él mismo había seleccionado –Helen Franlenthaler, Ellsworth Kelly, Lichtenstein y Jules Olitski– y denunciaba las maniobras publicitarias y la política de los premios. Por estos motivos, llamaba a la eliminación del sistema de recompensas.

El comisario norteamericano no sólo no tuvo éxito en su pedido sino que poco después, cuando se anunciaron los premios, el ganador del galardón de pintura resultó ser un artista que no pintaba ni contaba entre los favoritos. En un largo artículo sobre la Bienal publicado en la revista *Cimaise*, Pierre Restany arriesgaba la hipótesis de que tal vez esa desafortunada maniobra de desacreditar el sistema de premios (e indirectamente a un jurado cuyos miembros representaban seis países europeos), le había jugado en contra al envío norteamericano. Según Chiérico, el factor decisivo para esta premiación inesperada (y anti-americana) fue Miroslav Micko, profesor del Instituto Pedagógico de Praga, quien “logró arrastrar con él a la mayoría del jurado, incluida a la italiana Palma Buccarelli, superintendente de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, que se había mostrado desde el principio como una decidida partidaria del premio al neoyorquino Roy

---

<sup>76</sup> Pierre Restany, “Venezia 33ª Biennale. L’Homo ludens contre l’Homo faber”, *Domus* n. 441, agosto 1966. Archivo Le Parc. La exposición se realizó en la galería *L’Elefante*. “In view”, *Art and Artists* June 1966, p. 9.

<sup>77</sup> Rauschenberg ganó el Gran premio de 1964 en circunstancias inusuales: su trabajo se exhibía en el anexo y el presidente del jurado se rehusaba a darle un premio a una obra que no participaba oficialmente del certamen, puesto que violaba el reglamento. Los dos Rauschenberg pequeños que Solomon había incluido en el envío oficial no llegaban a ameritar el gran premio. De manera que convinieron mudar otras obras. El día que se anunciaban los premios, un fotógrafo registró este movimiento durante la mañana y estas imágenes fueron desparramadas por la prensa como la prueba del arreglo entre la bienal y USA. Laurie J. Monahan, “Cultural cartography: American designs at the 1964 Venice Biennale”, *art. cit.*



Lichtenstein”<sup>78</sup>. Según Lawrence Alloway, fue el francés François Mathey, director del *Musée National d'Art Décoratif*, quien vetó a Lichtenstein<sup>79</sup>. Miguel Ocampo sostiene que el ministro de cultura francés, André Malraux, presionó para que se premiara a Le Parc<sup>80</sup>. Para el crítico del periódico francés *Combat*, François Pluchart, el jurado seleccionado “arbitrariamente” por las autoridades de la Bienal representaba ese año la tendencia “geométrica y mecánica”<sup>81</sup>, toma de partido que se confirmaba con el resultado. Otto Hahn hacía la siguiente deducción:

Si l'on voulait consacrer un vieux maître ayant atteint sa pleine maturité, il n'y avait que Fontana. Impossible: les Italiens n'ont droit qu'au prix national, pas au grand prix. Chez les plus jeunes, seuls Lichtenstein et Martial Raysse pouvaient valablement figurer au palmarès. Mais la majorité du jury se constitua en front anti-américain.

Le sort tomba sur Julio Le Parc, qui présentait des constructions avec des miroirs qui vibrent, sautent, tremblent. Est-il sérieux d'inscrire Le Parc à un palmarès où figurent les noms Matisse, Braque, Calder, Arp, Ernst, Giacometti, Rauschenberg ? Il est trop tôt pour décider si son œuvre est une vision du monde ou une mécanique amusante. Doublement trop tôt, car Venise n'a jamais couronné Vasarély, Tinguely, Bury, Soto, dont les œuvres cinétiques précèdent celles de Julio Le Parc. Maintenant, il sera gênant de récompenser les maîtres après que l'élève.<sup>82</sup>

Umbro Apollonio, secretario general y responsable del archivo histórico de arte contemporáneo de la Bienal de Venecia, había visitado la Argentina dos años antes como presidente del jurado de la II Bienal Americana de Arte, realizada en Córdoba en 1964. En esa ocasión había apoyado que se acordara el premio máximo a otro artista cinético radicado en París, Jesús Rafael Soto, premio que para Apollonio compensaba que el artista venezolano sólo hubiera conseguido una recompensa secundaria en la Bienal de Venecia de 1964<sup>83</sup>. Según Chierico, Apollonio también era un admirador de la obra de Le Parc<sup>84</sup>, de modo que

---

<sup>78</sup> Osiris Chiérico, “Informe informal sobre la XXXIII Bienal de Venecia”, *art. cit.* Interrogado al año siguiente por la revista *Opus International* sobre la centralidad de París en el panorama artístico internacional contemporáneo, Micko reconocía que París ya no era el único centro cultural pero afirmaba que aun ofrecía al mundo su “mensaje universal, la libertad y el orden, el orden en la libertad”. Denise Miège, “Le siège de Paris II. Enquête auprès des artistes et des critiques”, *Opus International* n. 1, avril 1967, p. 18.

<sup>79</sup> Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968. From salon to Goldfish bowl*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>80</sup> Entrevista a Miguel Ocampo realizada por la autora. 18/1/2009, ya citada. No hemos encontrado documentación que corrobore esta hipótesis.

<sup>81</sup> François Pluchart, “Venise, qu'as-tu fais?”, *Combat*, 30/6/1966.

<sup>82</sup> Otto Hahn, “Les marchands de Venise”, *art. cit.*

<sup>83</sup> En esa ocasión obtuvo uno de los premios de la Fundación David E. Bright. Véase Andrea Giunta, “Capítulo 6. Estrategias de internacionalización”, en *Arte, vanguardia y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 237-303.

<sup>84</sup> El museo de arte constructivo de los años '60 a la actualidad, Museo Cívico de Arte Contemporáneo *Umbro Apollonio*, Veneto, Italia, lleva su nombre en homenaje a su interés por esta tendencia.

podría pensarse que aunque la premiación no era previsible, tampoco fue azarosa como pretendió hacer ver parte de la crítica<sup>85</sup>.

Desde mediados de los '50 —señala Nancy Jachec—, la Bienal de Venecia propugnaba la unificación cultural de una Europa occidental y democrática. Paralelamente a los esfuerzos europeos para la unificación económica, política y militar desde fines de los años '40 hasta mediados de los '50<sup>86</sup>, Italia también había sido promotora de actividades culturales que contribuyeran a la consolidación de la 'Idea de Europa' y de su 'liderazgo espiritual'. En este contexto, Le Parc presentaba una serie de virtudes.

Por un lado, y hasta cierto punto más allá de las intenciones de los cinetistas, se trataba de un arte abstracto 'alegre', 'democrático' y convocante que daba cuenta del optimismo de una Europa ya recuperada de los avatares de la Segunda Guerra y en plena modernización. Martha Sesin interpreta en esta clave las producciones de los cinetistas latinoamericanos de París de mediados de los '50, pero no contempla que el cinetismo no era un movimiento exclusivamente latinoamericano sino internacional y que de los diez artistas reunidos en la exposición *Le Mouvement* de 1955 sólo tres eran latinoamericanos: Soto, Cruz-Diez y Palatnik. Por su parte, Francesca Franco también interpreta la obra participativa de Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966 en términos de democratización. Se trata de una visión parcial que no da cuenta de la complejidad del proyecto artístico de ribetes revulsivos propuesto por el artista y el GRAV ni de las tensiones que implicaban su reconocimiento por parte tanto del jurado de la bienal como de las autoridades francesas<sup>87</sup>.

Hacia 1964 las preocupaciones de Europa occidental y los Estados Unidos giraban hacia las relaciones con el 'mundo en desarrollo'. Arthur Schlesinger Jr, historiador de Harvard y asesor de Kennedy, decía en 1965 que la cruzada por Europa había sido ganada y que el Tercer Mundo era el nuevo campo de batalla entre la democracia y el comunismo<sup>88</sup>. El premio de Le Parc tenía, en este sentido, otra virtud. Podía ser considerado tanto un triunfo francés como uno argentino: contribuía a conservar el honor europeo pero también concedía cierto reconocimiento a las producciones culturales del Tercer Mundo. Luego de la

---

<sup>85</sup> Los archivos de la Bienal de Venecia estuvieron cerrados durante varios años, de modo que no ha sido posible rastrear documentación que, eventualmente, diera cuenta de las discusiones del jurado. De cualquier modo, ni Pascale Budillon Puma ni Francesca Franco mencionan tales discusiones en sus trabajos. Véanse Pascale Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968. op. cit.*; y Francesca Franco, "Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001", *art. cit.*

<sup>86</sup> Con la creación de organismos paneuropeos como la Western European Union y el Council of Europe.

<sup>87</sup> Véanse Martha Sesin, "Playing Paris: Latin American Op and Kinetic Art at Denise René (in 1955)", *College Art Association Meeting (CAA)*, Atlanta, Georgia, February 16-19, 2005, mimeo; y Francesca Franco, "Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001", *art. cit.*. Mi gratitud a las autoras por facilitarme su trabajo.

<sup>88</sup> Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-1964. Italy and the idea of Europe*. Manchester and New York, Manchester University Press, 2007.

experiencia traumática que el premio de Rauschenberg había representado para el medio artístico europeo en la edición anterior, en 1966 el jurado designado por las autoridades de la Bienal no osó repetir el mismo ‘error’. Tal vez fue preferible tomar el riesgo de premiar a un artista menos conocido e, incluso, latinoamericano.

Según recuerda Denise René, el comisario del envío galo, Jacques Lassaigne, se había precipitado a anunciarle la buena nueva: "Francia acaparó todos los premios"<sup>89</sup>. El francés Henri Etienne-Martin compartía el galardón de escultura con el danés Robert Jacobsen, quien trabajaba en París, y Le Parc se llevaba el de pintura. El envío de Francia seleccionado por Lassaigne era estilísticamente muy variado: cubría desde el surrealismo de Victor Brauner hasta el pop del joven Martial Raysse (a quien, según Hahn, Lassaigne había incorporado bajo presión), pasando por el lirismo de las esculturas de formas orgánicas de Etienne-Martin<sup>90</sup>. Para un crítico militante del *aggiornamento* artístico de Francia como Restany, se trataba de una selección tibia y anticuada que no resistía el embate visual de Lishtenstein: "L'une de ses œuvres maitresses, représentant l'agrandissement tramé d'un geste d'action painting, constituait une cruelle satire indirecte du lyrisme abstrait made in Paris de Gérard Schneider"<sup>91</sup>.

En efecto, buena parte de la crítica francesa interpretó el premio a Le Parc como un triunfo francés o, en todo caso, como una victoria anti-americana. Aunque en algunos casos no entusiasmará demasiado su tono lúdico, podía considerarse una victoria de una *École de Paris* actualizada por sobre las avasallantes pinturas de Lichtenstein, que equivalían para críticos como Alain Jouffroy, Pierre Cabanne o Jean Clay, a la celebración más lacónica del *american way of life*. En este sentido, Jouffroy describía la escena del festejo posterior a la premiación con cierta ironía.

[...] il est toujours agréable de voir un peintre inconnu, et qui travaillait obscurément dans un équipe de bricoleurs de génie, se trouver, par la fatalité de contractions capitalistes insurmontables, au faite de la gloire du jour au lendemain, porté en triomphe sur la Piazza San Marco comme un coureur cycliste par ses copains d'Amérique du Sud le soir de la proclamation tandis que les Nord-Américains (comme disent ceux du Sud) trinquent à leur défaite dans la villa vénitienne où ils se sont rassemblés avec leurs femmes, maîtresses, amis, yes-men, snobs fanatiques et tutti quanti, tous d'accord pour se lamenter sur l'injustice du sort [...]

Mais, mieux encore, c'est couronner le nouvel internationalisme de l'avant-garde, indépendamment d'une querelle imbécile entre deux école rivales, le nouvel

---

<sup>89</sup> En el original: "la France raflait tous les prix". Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, op. cit., p. 102.

<sup>90</sup> Los otros tres artistas de la representación francesa habían nacido fuera de Francia: Gérard Scheider (Suiza), Marcel Fiorini (Argelia), Vera Pagava (Georgia).

<sup>91</sup> Pierre Restany, "Venezia 33 Biennale. L'Homo ludens contre l'Homo faber", *art. cit.*

internationalisme, qui n'est pas plus français qu'il n'est américain, mais qui s'est créé, souvent dans les pires conditions, dans la ville la plus détestée du monde, je veux dire la plus animée: Paris.<sup>92</sup>

La comunidad artística argentina y el mismo Le Parc se vieron sorprendidos por el premio y lo festejaron con entusiasmo, precisamente, porque sabían de las pujas internacionales por el poder simbólico y de las jerarquías culturales mundiales. De hecho, el envío argentino había sido concebido con ese mapa en mente. Un artista argentino de París que contaba con una galería francesa de renombre tendría más chances, incluso desde el punto de vista operativo. La mirada paternalista de Jouffroy veía en la premiación una victoria de David sobre Golliat que tiene cierta analogía con el inesperado resultado de la Revolución cubana: un artista latinoamericano vencía, contra todas las predicciones, al *blockbuster* norteamericano. Se trataba, desde su óptica, de una voz nueva –un poco inocente y, hasta cierto punto, colectiva– que contribuía no tanto a diluir una disputa entre Francia y los Estados Unidos, como anunciaba el crítico, sino a corroborar que París aún daba pelea como sede de una vanguardia universal conformada por artistas venidos de todo el globo.

R.V. Gindertael señalaba en este sentido que la permeabilidad de París llegaba a tal punto que tenía efectos colaterales indeseables. La organización nacional de la competencia veneciana excluía de la participación francesa a los extranjeros de la escuela de París. Estos artistas que, o se habían formado en Francia o trabajan en solidaridad con sus colegas franceses y eran apoyados por galerías francesas, sólo podían exponer en Venecia como representantes de sus países de origen, que los habían ignorado hasta que París los consagraba. Se trataba de una injusticia doble: los artistas extranjeros no podían representar a la escuela francesa y debían conformarse con representar a sus países; pero además Francia, que los había acogido en su seno para que pudieran ser alguien, tampoco podía beneficiarse de las recompensas venecianas que obtuvieran. A su vez, los jóvenes artistas franceses se veían afectados por una suerte de competencia desleal. Mientras artistas oriundos de diversos puntos del globo activos en Francia se beneficiaban en Venecia con premios secundarios subvencionados por la David Bright Foundation o por la Unesco, como en el caso de Soto en 1964, eran muy escasos los jóvenes franceses que habían obtenido estas distinciones. A esto se sumaba que la *Biennale Internationale des Jeunes Artistes*, organizada en París desde

---

<sup>92</sup> Alain Jouffroy, "Le grand jeu de la Biennale", *L'œil* n. 139-140, juillet-août 1966, pp. 46-51

1959, admitía en la selección francesa tanto artistas galos como extranjeros residentes en Francia sin distinción<sup>93</sup>.

Para Gindertael, al recompensar a artistas jóvenes, la Bienal de Venecia se asemejaba demasiado a la de París. Pero ésta era, a sus ojos, más progresista, pues alentaba el trabajo mancomunado y la integración de nativos y extranjeros.

La réalité et l'unité de l'Ecole de Paris sont donc reconnues. Sans doute, comme dans toute manifestation internationale officielle, les participants y sont répartis par pays, mais la vocation d'universalité de Paris favorise le développement de la communauté des recherches de la jeunesse. Cette réunion périodique ne se transforme donc pas, comme il en advient à Venise, en affrontement compétitif, d'autant que, si elle comporte des récompenses, les prix dont l'attribution eut exagérément sanctionné des talents naissants ou de simples promesses, sont remplacés par des bourses de séjour ou de travail qui prolongent les contacts et aident aux accomplissements.<sup>94</sup>

Recompensas a un lado, los artistas cinéticos de París, en su mayoría extranjeros y con una alta proporción de argentinos y latinoamericanos, conformaban un grupo activo y visible. En este sentido, demostraban que la capital francesa seguía siendo la ciudad cosmopolita de antaño y tenía algo fundamental que aportar al arte contemporáneo. El crítico francés Jean Clay lo expresaba con toda claridad en un artículo publicado en la revista francesa de actualidades *Réalités*.

On les a ignorés dix ans. L'un était guitariste, l'autre metteur en pages, beaucoup vivaient chichement et sans gloire. Pourtant, dans leurs greniers, ils inventaient un art qui supplante aujourd'hui dans le monde entier le 'pop' et l' 'op' déclinants. Expositions Calder et Takis à Paris, expositions Tinguely, Schöffer, Bury, Soto, Agam, Le Parc à New York, expositions 'la Machine' à Berkeley, 'Lumière et Mouvement' à Berne, Bruxelles et Düsseldorf: le cinétisme est 'dans le vent', il est entré dans le tumulte un vain de la mode, mais il mérite en réalité mieux que cela. D'abord il est la revanche de Paris. On a tant dit que la France était désormais à l'écart des grands mouvements de l'art moderne, qu'on s'étonne de voir que l'art cinétique y est né à peu près tout entier, qu'il s'est développé ici même, et que c'est ici, dans nos murs, qu'une cinquantaine d'artistes venus de tous les coins du monde –d'Amérique latine, de Suisse, de Belgique, d'Israël– ont reconstitué, à vrai dire dans l'indifférence à peu près totale des musées et des collectionneurs, une nouvelle 'Ecole de Paris', une sorte de société secrète qui communiait dans une seule idée: ajouter le temps aux arts de l'espace.<sup>95</sup>

Para Clay, este arte de formas cambiantes concentrado en la mutación continua se proyectaba hacia el pasado y hacia el futuro. Tenía sus orígenes en experiencias aisladas

<sup>93</sup> La Bienal de París había sido fomentada por André Malraux incluso antes de que asumiera como ministro de cultura. Herman Lebovics, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires, Eudeba, 2000. De los 79 artistas que participaron en las cuatro primeras ediciones, 39 eran extranjeros. J. A. França, ""Sur les jeunes artistes franco-parisiennes", *Aujourd'hui* n. 54, septembre 1966, p. 91.

<sup>94</sup> R. V. Gindertael, "Les Biennales à l'heure de la vérité", medio sin identificar. Archivo Le Parc.

<sup>95</sup> Jean Clay, "L'art du mouvement", *Réalités*, juin 1966, p. 88.

realizadas en el seno de la vanguardia como las de Lázló Moholy-Nagy o Marcel Duchamp, contaba con un antecedente modernista como Alexander Calder y con una primera generación de cinetistas reunida por Denise René en la exposición *Le Mouvement* de 1955: Yaacov Agam, Pol Bury, Jesús Rafael Soto, Bruno Munari, Jean Tinguely, Vassilakis Takis, Abraham Palatnik, Frank Malina, Nicolas Schöffer, Carlos Cruz-Diez y Víctor Vasarely (quien desde 1956 se consagraba sólo al Op-art). A ésta había seguido una segunda generación de artistas cinéticos, muchos de los cuales organizaban grupos e insistían sobre la dimensión utópica de las exploraciones visuales y sinestésicas de la inestabilidad: GRAV, N, T, Dynamo, Zéro, Equipo 57, etc.

En el relato de Clay, el cinetismo tenía historia pero era, a la vez, una neo-vanguardia de gran actualidad pues abandonaba la pretensión modernista de ser un escape meditativo del mundo cotidiano. Por medio de las herramientas provistas por la ciencia y la técnica, se zambullía en la exploración de formas atravesadas por el tiempo y por una participación que pretendía multiplicar mediante la manufactura de obras seriadas. La lectura en clave francasteliana de Clay actualizaba el paralelo entre arte y sociedad: “A société stable, art statique; à société en mouvement, art cinétique: elle est bien la conviction de la génération qui depuis les années 1950 a peu à peu imposé au monde un nouveau langage artistique”<sup>96</sup>.

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<sup>97</sup>. Como veremos en el capítulo siguiente, la revista *Robho* que Clay editó entre 1967 y 1971 puso en entredicho la capacidad del cinetismo para expresar su propio tiempo; no porque ciertos artistas cinéticos no revistieran interés, sino porque hacia 1968 el tiempo histórico iba más rápido que el movimiento de esas obras.

Por el momento había consenso aun entre los más críticos de la gestión oficial y la euforia del consumo: el cinetismo contribuía a animar una escena artística parisina que se creía agotada en los gestos de la abstracción lírica. Como vimos en el capítulo 1, la revista *Opus Internacional*, lanzada en abril de 1967, dedicó su primer número a debatir la centralidad (o no) de París en el mapa cultural internacional. Un artículo de Pierre Gaudibert ponía en entredicho el triunfalismo oficial en relación con una ‘grandeza de Francia’ pretendidamente eterna. El panorama descrito por Gaudibert no era muy alentador: anquilosamiento estatal, falta de mecenazgo industrial, crisis del mercado de arte desde 1962,

---

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 93.

malas condiciones de trabajo para los artistas, particularmente los extranjeros, etc.<sup>98</sup>. Aun así, en París había una comunidad artística activa y renovadora. Uno de los signos de la vitalidad cultural de la capital francesa era el GRAV, de quienes la revista publicaba el texto “A la recherche d’un nouveau spectateur”<sup>99</sup>. Entre los artistas que a continuación respondían a la pregunta de si París era aún un ‘centre vivant’, Le Parc señalaba que a diferencia de los Estados Unidos, las instituciones estatales y la crítica francesas eran conservadoras y sólo descubrían la vanguardia cuando venía o regresaba del exterior: “On a découvert le cinétisme lorsqu’il est revenu de New York sous forme de ‘op art’, mais pendant des années on ignore ce qu’exposait Denise René”<sup>100</sup>.

De cualquier modo, Le Parc no fue ignorado por las autoridades francesas luego del Gran Premio en la Bienal de Venecia. En 1967 fue condecorado por el ministro de cultura, André Malraux, como *Chevalier des Ordres et des Lettres*<sup>101</sup>. Esta condecoración iba en el mismo sentido que la Bienal de jóvenes, concebida por Malraux como parte de su proyecto de hacer que París volviera a ser la puerta de entrada del arte moderno<sup>102</sup>. El cinetismo reafirmaba la pervivencia y la transformación de la *École de Paris* y, como artista moderno extranjero, Le Parc era un exponente de los alcances de la universalidad francesa.

Por lo menos así se lo consideró hasta mayo de 1968, cuando el mismo gobierno francés lo expulsó del país, junto con Hugo Demarco, por considerarlo algo así como un inmigrante indeseable<sup>103</sup>. En esa ocasión, otro crítico francés, Michel Ragon, quien ese año estaba a cargo del envío francés a la Bienal de Venecia, encabezó un manifiesto en el que rechazaba todo diálogo con un régimen que, sin ninguna explicación, expulsaba a artistas extranjeros que habían aportado prestigio a Francia<sup>104</sup>.

#### 4. Le Parc: artista argentino y universal.

¿Viste las idioteces que escribe un tal Freiminger en el *Observateur* de esta semana? Se puede no aceptar el premio de Le Parc, pero no ignorar hasta ese punto el Centre de Recherches Visuelles y las tendencias conexas. ¿Por qué no hacés una *mise au point* rajante y

<sup>98</sup> Pierre Gaudibert, “Pourquoi Paris demain ?”, *Opus International* n1, avril 1967, pp. 6-15

<sup>99</sup> GRAV, “A la recherche d’un nouveau spectateur”, *Opus International* n1, avril 1967, pp. 38-39. El texto fue redactado en ocasión de la presentación de uno de los laberintos del GRAV en Nueva York en 1965.

<sup>100</sup> Le Parc en Denise Miège, “La siège de Paris II. Enquête auprès des artistes et des critiques”, *Opus International* n1, avril 1967, p. 18.

<sup>101</sup> Otros artistas argentinos radicados en Francia obtuvieron esta distinción años más tarde. Seguí en 1983 y Alfredo Arias en 2002.

<sup>102</sup> Herman Lebovics, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*, op. cit.

<sup>103</sup> Nos referimos con mayor detalle a este episodio en el capítulo 4.

<sup>104</sup> Otto Hann, “Julio Le Parc: l’indésirable du pont Saint-Claud”, *L’Express*, 17/6/1968. Dossier Le Parc, Archives du Centre Geroges Pompidou.



la mandás? Habría que pararle las patas a ese mozo; si yo fuera crítico de arte lo desafiaba a batirse con honda, *kriss* malayo o lecturas en alta voz de Roberto F. Giusti.<sup>105</sup>

De este modo le comentaba Julio Cortázar a Damián Bayón uno de los artículos publicados en la prensa francesa y le proponía que hiciera justicia. Desde las páginas del periódico *Le Nouvel Observateur* del día anterior, André Fermigier argumentaba con tono burlón que, si el premio de escultura compartido entre Etienne-Martin y Jacobsen había sido una solución de compromiso, el de pintura había sido el colmo del desatino.

Pour la peinture, comme on ne trouvait personne, on a fait ce que faisaient les vizirs à la recherche d'un héritier vaguement légitime et parfaitement insignifiant après l'assassinat du sultan trop encombrant. On a déniché quelque part dans la cave de Denise René un obscur Argentin, Giulio le Parc [sic.], dont l'exaltation a stupéfié tout le monde et m'a paru aussi totalement imméritée que contraire aux status qui, confirmés cette année, disent que l'un de deux Grand Prix doit aller à un peintre.

Et ce Giulio n'a rien d'un peintre, ni d'un sculpteur non plus. C'est un homme à gadgets. On appuie sur des boutons et l'on voit s'allumer des lampes, se caramboler des balles de ping-pong, s'agiter mignardent de petits assemblages de métal. Ça bouge, ça brille et ça fait du bruit. C'est spatiodynamique et cinétique. C'est le fin du fin. C'est la fin des fins. L'ai vu cela lorsque j'avais quatre ans à Luna-Park. Et je ne puis que répéter ce que je disais alors: 'we are not amused'.<sup>106</sup>

Ante el tono agravante de la nota, donde el mismo nombre de *Le Parc* estaba mal escrito, Bayón publicó al menos dos artículos sobre el premio y el artista, pero lo hizo en castellano. Si las obras de arte de los argentinos circulaban con visibilidad (aunque no sin incidentes) en los circuitos internacionales, tal como festejaba la prensa local<sup>107</sup>, no pasó lo mismo con los textos publicados por la crítica latinoamericana y argentina. Cuando se hicieron comentarios en periódicos de circulación internacional, como la revista editada en París *Mundo Nuevo* o la revista alemana *Humboldt*, éstos eran medios publicados en castellano y no en lenguas 'internacionales' como el inglés o el francés<sup>108</sup>. Fuera de un descargo de Squirru publicado como carta de lector en *ArtNews*, los esfuerzos argentinos y latinoamericanos por aclarar cuentas a favor de *Le Parc* no llegaron a la prensa norteamericana o francesa. Los argentinos podrían manejar con soltura el lenguaje universal

<sup>105</sup> Carta de Julio Cortázar a Damián Bayón, 7/7/1966. Archivo Damián Bayón, Instituto de América, Santa Fé, España. En adelante, ADB-IA. Publicada en Salvador Ariztondo (comp.), *Damián Bayón. Correspondencia recibida*. Diputación de Granada, 2000, p. 174.

<sup>106</sup> André Fermigier, "Règlement de comptes à Venise", *Le Nouvel Observateur* 6/7/1966, pp. 36-37.

<sup>107</sup> Véase, por ejemplo, "Nuestro arte a nivel internacional", *Análisis* N° 310 20/1/1967, pp. 38-44.

<sup>108</sup> Las notas de Romero Brest publicadas en *Art International* consituyen, en este sentido, una excepción.

de las formas constructivas pero la última palabra la tenían quienes dominaran las lenguas y los medios del centro.

Squirru respondió indignado al artículo de Milton Gendel de la revista norteamericana *ArtNews* de septiembre de 1966, que transcribimos parcialmente al comienzo de este capítulo<sup>109</sup>. Como director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, Squirru era una voz a tener en cuenta por la revista, tal vez no para publicarle un artículo pero al menos para darle la oportunidad de responder mediante una carta a la redacción<sup>110</sup>. Ante la afirmación sarcástica por parte de Gendel de que la tradición artística de la Argentina era inexistente, Squirru señalaba el desconocimiento del articulista norteamericano acerca del historial constructivista del Río de La Plata y esgrimía que tres miembros del GRAV eran argentinos, que Torres-García había formado parte del grupo *Cercle et Carré* durante su estadía parisina y que el premio de Le Parc había llegado luego del de Berni de 1962 y del de Penalba de 1960<sup>111</sup>.

Por su parte, Bayón también intentó, con menos violencia que la sugerida por Cortázar, poner en valor la obra de Le Parc para echar luz sobre la polémica acerca del premio veneciano. Bayón, en realidad, concordaba en líneas generales con la crítica internacional en la falta de interés de aquellos objetos que se aproximaban “al dominio puro del juego y de la mera diversión superficial”, pero no daba a estas experimentaciones demasiada importancia. La belleza del trabajo óptico del argentino daba prueba suficiente de su mérito. Que el público y el jurado se dejaran engañar por espejitos de colores era otro problema.

[...] comparada con la otra mitad oscura de la sala –donde irradiaban los aparatos puramente ópticos– en que todo era pureza e intransigencia plástica, reconozco que esta zona de ‘diversiones’ me interesa mucho menos y considero quizá sirva solamente para ganarse a un público que busca obstinadamente lo sofisticado o lo demasiado elemental. [...]

Y aquí viene, en parte, el malentendido. Algunos de los críticos malhumorados que escribieron en los periódicos europeos hablaron de clima de Luna Park –toda la Bienal lo era, por otra parte– pero, a mi manera de ver, hicieron mal en escandalizarse en el caso de Le Parc. Porque, con ello, la mayoría de esos severos censores demostraba no estar al corriente de toda la trayectoria de su investigación acendrada, ni resultar sensible a la serie fascinante de aparatos ópticos, verdaderas linternas mágicas que nos hipnotizan y nos ayudan a

---

<sup>109</sup> Se trata de Milton Gendel, “Venice: Miniskirts or Miniart?”, *ArtNews* vol 65 n. 5, September 1966, p.54.

<sup>110</sup> Donde sí tuvo un espacio más considerable fue en la revista *Americas*, editada por la OEA, por medio de un artículo que no escribió Squirru, sino Oscar Masotta: “An Argentine in Venice”, *Américas* vol 18 n. 8, august 1966, pp. 19-22.

<sup>111</sup> Rafael Squirru, “Editors letters”, *ArtNews* [octubre] 1966. Archivo Le Parc. Squirru envió una fotocopia de la carta a Le Parc aclarando, en una nota manuscrita dirigida al artista, que era “una carta de respuesta al cerdito que escribió sobre la Bienal”.

comprender y a asumir mejor la verdadera esencia de lo que es ser y comportarse como un hombre 'moderno'.<sup>112</sup>

La victoria de Le Parc era, para Bayón, la de un arte moderno que continuaba las indagaciones acerca de la luz iniciadas por los pintores impresionistas casi un siglo atrás<sup>113</sup>. Le Parc y los cinetistas escribían un nuevo capítulo en la historia cultural europea: "Ante la marea invasora de estos últimos años se puede decir que esta es la Bienal europea. Ya que si Le Parc es sudamericano vive y trabaja desde hace años en París, lo mismo que Etienne Martin y Jacobsen"<sup>114</sup>.

Con el artículo "Julio Le Parc: significaciones iberoamericanistas de su obra", el crítico peruano Juan Acha intentó capitalizar la obra y el reconocimiento de Le Parc en tanto latinoamericano.

En primer lugar la obra de Le Parc, de hecho y sin proponérselo, contradice o por lo menos somete a revisión la tan traída y llevada autenticidad iberoamericana y la artística, cuya invocación conjunta ha permitido a críticos y teóricos nuestros dictar normas de conducta artística de acuerdo a criterios localistas. [...]

Empujados por la actual supervaloración de todo lo concerniente a la mayoría, ya sea de la colectividad o de los artistas, tomamos originalidad colectiva por estética. Sostenemos que lo importante es la existencia de una pintura latinoamericana, y no la de valores internacionales o individuales como los de un Le Parc. Como si estos no fuesen partes constitutivas de todo movimiento artístico de importancia y de tipo nacional o continental. [...] En este sentido Le Parc da lugar a otra significación iberoamericanista: en su obra advertimos ese convencimiento de que el arte, la historia y la identidad colectiva son hechuras del hombre, y que el artista es la máxima expresión de que, 'el hombre no vive si no dirige su vida' (Gehlen). Resultado: la autenticidad artística importa; no la demostración de ser latinoamericano. Y esa autenticidad presupone ejercer el derecho a la diversidad humana; no un cosmopolitismo como se le reprocha.<sup>115</sup>

Como ha señalado Fabiana Serviddio, este crítico peruano respaldaba las nuevas experimentaciones con la abstracción de algunos artistas de su país como Fernando de Szyszlo y se interesaba por algunos movimientos de vanguardia<sup>116</sup>. A diferencia de Marta

---

<sup>112</sup> Damián Bayón, "La imaginación de Le Parc, Gran Premio de la Bienal de Venecia", *Mundo Nuevo* n. 4 octubre 1966, p. 61.

<sup>113</sup> De este modo había inscripto Bayón a los trabajos del GRAV en la tradición moderna en su texto para el catálogo de la exposición del grupo en el MNBA de 1964.

<sup>114</sup> Damián Bayón, "Una sorprendente Bienal de Venecia", *Suplemento literario de Corrientes*, 10/9/1966. Archivo Le Parc.

<sup>115</sup> Juan Acha, "Julio Le Parc: significaciones iberoamericanistas de su obra", *Humboldt*, v. 8, n. 30, 1967, p. 57-61.

<sup>116</sup> La relación estrecha con estos grupos le valió la hostilidad por parte del gobierno que, junto con el malestar político general, lo llevaron a abandonar definitivamente Perú e instalarse en México a comienzos de los '70. Véase Fabiana Serviddio, "Capítulo 2. Ciencia como utopía del arte: Juan Acha", *Entre EE.UU. y América*

Traba, que veía en la obra de Le Parc una porosidad extrema a las influencias de los centros que les permitía arrasar, en tanto las ‘señales’, cualquier posible ‘signo’ de latinoamericanidad, Acha planteaba una identidad regional en otros términos. Opuesto a una concepción normativa de ‘lo latinoamericano’, ponía en valor la obra de Le Parc en términos de innovación, de aventura individual contrapuesta al arte concebido como la representación de una identidad cultural latinoamericana homogeneizante<sup>117</sup>. Al igual que Bayón, Acha defendía la dimensión subjetiva del artista latinoamericano. El arte, donde fuera que tuviese lugar, era aquél al que cada artista daba forma.

Por su parte, Traba hizo diferencias entre los artistas cinéticos, aun si desde su óptica el cinetismo no era representativo de la identidad regional, en tanto se trataba de una abstracción ‘fría’ de matices tecnicistas que no aludía ni a contenidos subjetivos ni a culturas autóctonas del continente.

Mientras Leparc [sic.] y su grupo hacen parques de diversiones, Soto adiestra una visión humana más intensa y capaz de percibir las menores vibraciones de la luz y el color. En el fondo, es una visión clásica y ética; cree en el mejoramiento de la visión, desprecia la pobreza visual parecida tanto por la falta de imaginación como por la vulgaridad, como por la repetición mecánica de estímulos. Su arte tiene aspiraciones y grandeza; se mueve, para ello, entre las coordenadas espirituales, no exclusivamente físicas.<sup>118</sup>

Los ‘parques de diversiones’ del GRAV no eran, para Traba, más que meros transmisores de señales que reducían la mentada participación del espectador a respuestas mecánicas no muy lejanas a las de los perros de Pavlov. Aunque Le Parc trabajara en París y no en Nueva York, su obra traducía casi literalmente la industria cultural, denostada por Traba, al campo de las artes visuales<sup>119</sup>. Por el contrario, para Acha el laberinto era una forma desestabilizante que, como en el Museo del Eco de Mathias Goeritz, ponía en cuestión concepciones excesivamente racionales de las artes. Para el peruano, era necesario confiar en las decisiones que tomaban los artistas. No era viable pensar que recibían influencias de modo pasivo, sino que se acercaban a uno u otro movimiento según sus propios intereses. El

---

*latina: Arte latinoamericano y discurso crítico durante la década del setenta*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras, tesis de doctorado, 2007, mimeo.

<sup>117</sup> Véase “Capítulo 5. Arte latinoamericano y colonialismo cultural: Marta Traba”, en Fabiana Serviddio, *Entre EE.UU y América Latina... op. cit.*, pp.172-219.

<sup>118</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, Siglo XXI, 1973, p. 72.

<sup>119</sup> Traba ya hablaba de ‘la estética del deterioro’ en relación con el ritmo acelerado de las vanguardias internacionalistas desde 1964. Sobre la influencia de la escuela de Frankfurt en el pensamiento de Traba desde mediados de los años ‘60 véase Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970* (1973). Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 9-32.

ejemplo paradigmático de las afinidades electivas eran precisamente los cinetistas venezolanos que, en pleno auge de la abstracción lírica en el París de posguerra, habían elegido desarrollar otro tipo de poética. La aversión de Acha a los aparatos estatales peruano y mexicano, que habían impuesto gustos y una educación visual figurativa –señala Serviddio–, tenía su contraparte en las innovaciones sensitivo-visuales de la abstracción geométrica, que repercutían en los modos de ver y significar, transformándolos sin una política intervencionista centralizada.

En diversos artículos, la crítica argentina intentó hacer hincapié en lo renovador de la propuesta de Le Parc e interpretó el premio veneciano en términos de reconocimiento merecido, tanto por ese artista como por el arte argentino en general. Una fórmula que Jorge Romero Brest resumió en la carta de felicitaciones que envió al artista con motivo del premio: “Su triunfo es triunfo de Usted, del arte argentino y de todos los que trabajamos por él”<sup>120</sup>. En líneas generales, como ha demostrado Andrea Giunta, reinaba el optimismo y se veía al arte argentino *finalmente* integrado a circuitos internacionales en los que se manejaban ‘valores universales’<sup>121</sup>. Para Le Parc mismo, su arte no tenía pertenencia nacional alguna: “Mi arte no es un arte ‘argentino’: es solamente un arte, sin adjetivos. He excluido de él toda subjetividad. Es para todos los hombres”<sup>122</sup>.

Uno de los comentarios más consensuados de la prensa internacional, además del nivel mediocre de esta edición de la Bienal de Venecia, fue la preponderancia de un cierto carácter universal en las producciones visuales que representaban a naciones con historias culturales bien diversas. Las obras participativas del argentino Le Parc y del japonés Ay-O (una sala repleta de compartimientos y orificios donde el espectador introducía la mano o el dedo y tocaba diversas texturas y superficies), por ejemplo, no presentaban evidencia alguna de pertenencias nacionales o regionales y convocaban a un público tan diverso como el que asistía al evento de escala internacional. La crítica lo entendió como una suerte de esperanto visual. Para el articulista de *Newsweek*, este panorama artístico mundial, que combinaba homogeneización con participación lúdica, lindaba con la burla.

As critic Guido Ballo put it, ‘Artists have begun to find their own way of expressing themselves in the international language of modern art.’ The Esperanto was ubiquitous. [...] Old Surrealist master Matta gazed at the citizenry dipping their digits into Ay-O’s crannies and proclaimed: ‘We’ve come to the *buco del culo* – the dead end of art.’ *Ciao, Venezia*.<sup>123</sup>

<sup>120</sup> Carta Jorge Romero Brest a Le Parc 22/6/1966. Archivo Le Parc.

<sup>121</sup> Cfr. Andrea Giunta, *Arte, vanguardia y política. Arte argentino en los años sesenta. op. cit.* Véase por ejemplo “Nuestro arte a nivel internacional”, *Análisis* n. 310, 20/1/1967, p. 38.

<sup>122</sup> “Julio Le Parc: cinetizar a las masas”, *Confirmado*, 1/12/1966, p. 74.

<sup>123</sup> S/a, “Merchants of Venice”, *Newsweek*, 27/6/1966, p. 38.

En realidad, la presencia de un estilo preponderante no era un fenómeno nuevo en la bienal. Durante las ediciones realizadas en los años '50 y hasta 1962, la abstracción lírica había sido hegemónica<sup>124</sup>. Lo que ni el articulista ni Matta toleraban era, no tanto la hegemonía de un estilo en tanto lenguaje universal, sino más bien el quiebre de la tradición moderna que implicaba la apertura al espectador de las propuestas lúdicas. Los 'apocalípticos' (y modernistas) vivieron esta fuga hacia adelante de las obras de arte como un final poco digno para el arte.

Pierre Restany también señaló a "la función lúdica del arte" como denominador común de las búsquedas experimentales presentes en los diversos pabellones nacionales de la bienal. Para el crítico francés, el tono juguetón de buena parte de los envíos y el premio de Le Parc confirmaban el rumbo renovador que la Bienal había tomado en la edición anterior. La victoria de Rauschenberg había interrumpido una larga tradición de reconocimientos a posteriori de artistas en su mayoría ligados a la *École de Paris*. Con la última premiación se mostraba la voluntad de sostener la porosidad de la Bienal hacia el arte más contemporáneo. Desde la óptica de Restany, una nueva vanguardia internacional, enérgica y alegre, se hacía ver en Venecia.

Cette avant-garde est universelle. Elle vient de tous les horizons, de tous les pays: on trouve ses représentants et ses protagonistes en Amérique latine aussi bien qu'en Scandinavie, à Paris, Londres, Rome aussi bien qu'à New York, Los Angeles ou Tokyo. Ces artistes *modernes* ont en commun –bien plus encore que le souci de provoquer la participation active su spectateur– la volonté de lui communiquer une certaine énergie existentielle à l'état brut, ce qu'on pourrait appeler un 'supplément d'âme' ou une *nouvelle joie de vivre*. Les moyens employés à cette fin peuvent être fort divers, depuis les circuits électroniques jusqu'aux simples moteurs électriques, des structures géométriques industrielles aux lumières de néon, des miroirs réfléchissants aux bandes dessinées.<sup>125</sup>

Como veremos en el capítulo 4, para Restany la motivación profunda del arte de su tiempo era una participación cada vez mayor en la realidad contemporánea. Superada la posguerra, recuperada la confianza en el Hombre a través de la ciencia y la técnica, el artista tendía a definirse como el 'ingeniero del ocio'. Las rencillas entre abstracción y figuración arrastradas desde la pre-guerra se superaban por medio de una convocatoria a la alegría que podía hacerse con herramientas óptico-cinéticas o con imágenes tomadas de las historietas.

---

<sup>124</sup> Nancy Jachec, *op. cit.*,

<sup>125</sup> Pierre Restany, "Venezia 33 Biennale. L'Homo ludens contre l'Homo faber", *Domus* n. 441, agosto 1966, pp. 37-38.

El cinetismo era, en efecto, una tendencia internacional compuesta por formaciones intercomunicadas de artistas como los grupos GRAV en Francia, T y 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 50 artistas de once países<sup>126</sup>. 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 extática de la vibración óptica”<sup>127</sup>. Teñido del modelo informacional de la cibernética, el cinetismo nutrió así la utopía vanguardista de una transformación radical de los comportamientos por medio del contacto con las nuevas tecnologías. Se trataba —argumenta Rousseau— de una lengua universal que anticipaba un futuro marcado por la abolición de las fronteras culturales y lingüísticas, pero también por la evolución de los esquemas cognitivos de una humanidad transformada por el contacto de las tecnologías de comunicación.

En un período marcado por una multiplicación exponencial de las imágenes mediada por nuevas tecnologías de las comunicaciones, que Guy Debord entendía críticamente como el signo de los tiempos de la ‘sociedad del espectáculo’<sup>128</sup>, lo visual parecía más apto que lo lingüístico para desdibujar fronteras. Martin Jay señala que una de las características perceptuales de la modernidad es la preeminencia de la visión, organizada históricamente por regímenes escópicos diversos en competencia<sup>129</sup>. Uno de estos regímenes, la ‘visión barroca’, ha sido descrito por Christine Buci-Glucsmann en términos de una celebración del plus extático de la imagen, de lo resplandeciente y desorientador<sup>130</sup>. Jay afirma que si bien sería prudente confinar lo barroco al siglo XVII y vincularlo a la Contrarreforma católica o a la manipulación de la cultura popular por parte de un nuevo estado absolutista en ascenso, también es posible verlo como una posibilidad visual, reprimida con frecuencia, a lo largo de toda la era moderna<sup>131</sup>. En efecto, la aceleración visual y los efectos perceptivos del

---

<sup>126</sup> El primer encuentro de lo que se llamó *Nouvelle Tendance* tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron Grupo Zero, Grupo T, Grupo N (estos dos, apoyados por Gillo Dorfles) y algunos críticos como Matko Mestrovic. La primera exposición de *Nouvelle Tendance* la había organizado Mestrovic en 1961 en Zagreb (*Nove Tendencije*). Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*. París, Gauthier-Villards, 1967, p.96.

<sup>127</sup> Pascal Rousseau, “‘Folklore planétaire’. Le sujet cybernétique dans l’art optique des années 1960”, en AA.VV, *L’œil moteur... cat. cit.*, p. 142.

<sup>128</sup> “Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l’affirmation de l’apparence et l’affirmation de toute vie humaine, c’est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie; comme une *négation* de la vie qui *est devenue* visible”. Guy Debord, *La société du spectacle* (1967). París, Folio, 1992, p. 19.

<sup>129</sup> Martin Jay, “Scopic regimes of modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and visuality. Discussions in contemporary culture* n. 2. Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23.

<sup>130</sup> *Ibid*, pp. 16-17.

<sup>131</sup> Jay vincula la ‘locura de la visión’ barroca descrita por Buci-Glucsmann con el impulso visual de la fotografía surrealista que estudió Rosalind Krauss en “The photographic conditions of surrealism” (1985).



cinetismo pueden entenderse como enraizados en este régimen escópico que había enrarecido, por la vía de la multiplicidad visual, el equilibrio cartesiano y la unidad espacial de la perspectiva renacentista. La retórica barroca ha sido analogada a la estética de la industria cultural por historiadores como José Antonio Maravall<sup>132</sup>, que ven en ambas los peligros de la manipulación de quienes se ven sujetos a ellas. Del mismo modo, hacia 1968 las críticas al proyecto cinético también advirtieron en los múltiples y en los ‘juegos’ los mismos peligros que en la industria cultural.

Si bien las proposiciones más lúdicas de Le Parc y el GRAV no parecieran participar del paradigma cibernético, pues utilizan dispositivos mecánicos y visuales relativamente simples, lo cierto es que dos vertientes del cinetismo compartían no sólo exposiciones, sino también desarrollos teóricos. Rousseau retoma la ‘semana cibernética’ organizada en octubre de 1965 por el Festival SIGMA en Bordeaux que contó con intervenciones de Vasarely, una sala de juegos del GRAV y una conferencia de Abraham Moles, entre otros. El ingeniero y filósofo francés proponía dos vías de desarrollo para el arte nuevo, por momentos contradictorias: por una parte, un lenguaje binario más bien frío en el esquema de una comunicación transparente basada en la alternancia de señales (como los *Cyssp* de Schoffer, esculturas articuladas capaces de desplazamientos y movimientos auto-regulados en función de informaciones recogidas de su contexto inmediato por medio de receptores sonoros y visuales). Por otra parte, y como contrapunto ‘cálido’, una aproximación sensitiva que zambullía al espectador en el vértigo de la sensación en bruto, el vortex óptico (efectos *moiré*, espirales y estroboscópicos) y los juegos de desestabilización. Cualquiera de los dos caminos partía de Europa y llevaba a la comunión extática de un ‘pueblo planetario’. En este contexto, Le Parc era un caso bien representativo.

Como vimos en el primer capítulo, el universalismo moderno estaba íntimamente ligado a la declaración universal de los derechos del hombre (y no de las mujeres ni los colonizados). El clímax del ideal republicano había tenido lugar durante el siglo XIX, la edad de oro del colonialismo francés. Durante la posguerra, con la emergencia de los Estados Unidos como rival cultural, por un lado, y la formación de una nueva Europa por el otro, el universalismo continuó como objeto de disputa entre los republicanos franceses y los defensores del multiculturalismo francés. A su vez, si el estilo oficial francés fue, en esos años, una pintura post-cubista conocida como *Ecole de Paris*, la abstracción geométrica fue percibida por algunos críticos y artistas franceses como Bernard Dorival, André Lhote o

---

<sup>132</sup> José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Pierre Francastel, como una tradición germánica ajena a las raíces galas. La tradición constructiva estaba ligada, en última instancia, a la Bauhaus o el constructivismo ruso<sup>133</sup>. Sin embargo, hacia mediados de los '60 la percepción por parte de las autoridades francesas de la tradición geométrica, en su versión *aggiornada* cinética, había cambiado.

Durante la posguerra, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir habían repudiado desde *Les Lettres Françaises* el universalismo en tanto burgués: una ideología del iluminismo que resultaba inútil para quienes habían quedado fuera de la declaración universal de los derechos del hombre. Para Beauvoir, el acceso de la mujer a estos valores implicaba una conquista. Algunos años más tarde, para Frantz Fanon la idea de universalidad se identificaba con los hombres blancos<sup>134</sup>. Sin embargo, afirma Schor, aunque Francia ha sido diez veces más permeable que Alemania a la inmigración, los extranjeros tendieron a ser asimilados, en el sentido de renunciar a la diferencia cultural en nombre de la singularidad francesa dada por el universalismo<sup>135</sup>. La Revolución Francesa constituía el mito fundacional de la pretensión de Francia a la universalidad y avalaba el derecho a universalizar su cultura nacional. En este sentido, muchos años más tarde Pierre Bourdieu definió el universalismo francés en términos de un imperialismo cultural que había perdido firmeza durante la posguerra, pero que constituía una tradición viva en Francia:

Al tener Francia por cultura nacional una cultura que se pretende universal, los franceses se sienten autorizados (al menos hasta la Segunda Guerra Mundial) a una forma de imperialismo cultural que reviste la apariencia de un proselitismo legítimo de lo universal. Uno se pregunta cómo ha sido posible sentirse universal a este grado, al punto de poder decir con total simplicidad que París es la capital, por definición universal, del mundo cultural. Francia es, pues, una suerte de ideología realizada: ser francés es sentirse en derecho de universalizar su interés particular, ese interés nacional que tiene por particularidad el ser universal<sup>136</sup>.

Alain Badiou realiza, en cambio, una relectura del universalismo en términos de enunciación que propone desarmar la oposición entre universalidad e identidad en vez de decretar el deceso de lo universal en nombre de lo multicultural.

---

<sup>133</sup> Jacques Beaufret, "La reconnaissance des abstractions historiques", en AA.VV., *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*. Genève, Skira, 1987, pp. 134-135.

<sup>134</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*. Paris, Maspéro, 1961.

<sup>135</sup> Schor sostiene que se trata de un problema vigente. El *affaire du foulard*, en el que se discutió si las chicas musulmanas podían o no llevar velo a la escuela republicana francesa, da una idea de los problemas que causa la inmigración a la identidad francesa. Naomi Schor, "The crisis of French Universalism", *art. cit.*

<sup>136</sup> Pierre Bourdieu, "Dos imperialismos de lo universal" (1992), en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 153-158.

La universalidad no es una propiedad de todo el mundo, no es una certeza que se pueda afirmar sobre todo el mundo, sino algo *dirigido a todos*. [...] Lo universal no tiene condición identitaria, pero al mismo tiempo mantiene la existencia de las identidades. [...] El enunciado universal no se dirige a los que son así o asá, no presupone ninguna condición identitaria [...] La proposición universal *afirma* la igualdad, aun constatando la desigualdad. Y cuando se constata la desigualdad, se constata como algo patológico, una inversión de la situación normal. Para quien trabaja en el interior de una proposición universal, la igualdad es la ley del mundo. Exactamente como un artista: un artista no piensa destinar su obra solo a tres personas, a pesar de que esa sea la realidad. Pero nunca puede ser la condición de su creación. La condición es la absoluta convicción de que trabaja en una propuesta dirigida a todos y supone la igual sensibilidad artística del público más allá de toda identidad particular<sup>137</sup>.

Badiou entiende al Dodecafonismo, la Ley de la relatividad de Einstein o al Mayo francés como enunciados universales. Enunciados realizados en contextos específicos pero dirigidos ‘a todo el mundo’. Del mismo modo, los cinetistas, no importa de dónde fueran originarios, concibieron su arte como un enunciado universal<sup>138</sup>.

París, postulado como epicentro de lo universal, fue uno de los lugares donde este arte del movimiento tuvo más eco. De este modo, es posible pensar que la concepción de la cultura francesa que se defendía desde los ministerios de cultura y de relaciones exteriores de Francia tuvo puntos de coincidencia con lo universal tal como lo concebían los artistas cinéticos. La convocatoria de público y la legitimación en certámenes internacionales como la Bienal de Venecia propiciaron un apoyo por parte de las autoridades oficiales francesas, aunque no siempre compartieran el mismo sentido de lo universal que los artistas. En el contexto de las administraciones de Charles De Gaulle y Georges Pompidou, marcadas por la modernización y una política exterior agresiva, el cinetismo podía ofrecer una imagen universal y rejuvenecida de Francia. De hecho, Le Parc fue condecorado por Malraux en 1967 y en 1970 el

---

<sup>137</sup> Alain Badiou, “La potencia de lo abierto: universalismo, diferencia e igualdad”, *Revista Archipiélago*. Centro de cultura contemporánea Arteleku y Universidad Internacional de Andalucía, 2006, p. 4. <http://www.arteleku.net/4.1/artistas/alainbadiou/Lapotenciadeloabierto.pdf>

<sup>138</sup> Ariel Jiménez sostiene que para los cinetistas venezolanos “ser universal era una manera de contrarrestar la ausencia de una tradición precolombina fuerte que tornara viable nuestra afirmación ante España después de la Independencia [...] Pero era incluso una manera de reivindicar nuestra pertenencia en las tradiciones europeas, obviando nuestro pasado colonial, esa ‘mancha’ que nos obstinamos en querer olvidar. No es al azar si la abstracción más voluntarista se arraiga precisamente en países (como Venezuela, Argentina y Brasil) donde las culturas precolombinas no tuvieron el peso que marca la vida toda de México y Perú”. Si bien se trata de una hipótesis de interés, resulta un punto de vista demasiado limitado a Latinoamérica. Soto y Cruz-Diez vivieron buena parte de sus vidas y desarrollaron buena parte de su obra en París. Allí se vincularon y entraron en competencia con artistas de otras nacionalidades que también trabajaban dentro de la tradición abstracto-geométrica. El proyecto utópico del cinetismo venezolano se desarrolló entre América Latina y Europa. O, para ser más precisos, entre Caracas y París. Ariel Jiménez, “Ni aquí, ni allá”, en Mari Carmen Ramírez (cur.), en *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 237-243.

presidente Pompidou hizo encomendar a Yaacov Agam el acondicionamiento de los salones privados del *Palais de l'Élysée*, la residencia presidencial<sup>139</sup>.

Para un hombre blanco, argentino, de apellido francés, que practicaba un arte 'universal', la extranjería revistió cierta complejidad. Como miembro de la comunidad sudamericana de París y del GRAV (a su vez conformado por artistas argentinos y franceses en igual proporción), el lugar de Le Parc como artista basculó, más que en otros casos, entre una identidad individual y otra (o varias) colectiva.

## 5. Tensiones entre consagración individual y pertenencia grupal

Ahora nos llega la noticia de que un meritorio artista argentino gana el primer premio en la Bienal de Venecia en la misma tendencia por la que vengo batallando incansablemente. ¿Qué decir de quien recoge los frutos de tanta siembra? Me siento contento y lesionado a la vez porque ese argentino podría haber sido yo. El jurado argentino de acuerdo al resultado, eligió bien, pero para mí, exclusivamente para mí, ha sido un golpe bajo, una injusticia, una patada en las bolas, máxime cuando dicho artista había participado ya en la Bienal anterior. En nuestro país no reconocer méritos es una mala costumbre que comienza a ser un ritual. ¿Habrá que acomodarse al péndulo de las simpatías y antipatías? ¿Emigrar?<sup>140</sup>

Una vez difundida la noticia del premio, Gyula Kosice le envió a Le Parc los saludos de rigor: "Felicitaciones Premio Bienal"<sup>141</sup>. También le escribió una carta más extensa a Romero Brest, de la cual se extrajo el párrafo citado más arriba. Frente al reconocimiento internacional de Le Parc, Kosice repasaba sus propios logros a lo largo de 22 años de trabajo en el marco de la vanguardia constructiva rioplatense. Su decepción debe haber sido doble porque la pregunta por la emigración era, en realidad, retórica.

Kosice ya había probado suerte en París. Había vivido allí siete años desde comienzos de 1957. Al año siguiente, antes de que Le Parc siquiera hubiese llegado a Francia<sup>142</sup>, Kosice había presentado su primera escultura hidráulica en el *Salon des Réalités Nouvelles* y había participado de la exposición de Arte Madí en Denise René, ocasión en la cual dice haber

---

<sup>139</sup> El palacio presidencial se encuentra sobre la rue du Faubourg Saint-Honoré, en el distrito 8 de París. Los salones se presentaron a la prensa en noviembre de 1972. Agam no sólo decoró este salón con murales de iconografía óptica, puertas transparentes coloreadas y un cielorraso cinético, sino que también participó en la decoración de la explanada de La Défense, otro discutido proyecto de Pompidou. Véase "Éléments de chronologie", en AA.VV, *Georges Pompidou et la modernité*. Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 194-195.

<sup>140</sup> Carta de Gyula Kosice a Jorge Romero Brest 21/6/1966. Caja 23, Sobre 1 doc 476, mecan., 2p. Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía, Universidad de Buenos Aires, en adelante JRB-FFyL, UBA.

<sup>141</sup> Carta de Kosice a Le Parc s/f. Archivo Le Parc.

<sup>142</sup> Le Parc llegó el 4 de noviembre de 1958.

conocido a Michel Ragon y a Pierre Restany<sup>143</sup>. En 1960, cuando Le Parc no había exhibido aún su obra en esa galería, Kosice había logrado allí una exposición individual. Dos años más tarde, el MAMVP había adquirido una de sus esculturas hidráulicas de plexiglas<sup>144</sup>, lo que en el caso de Le Parc tuvo lugar sólo en 1964<sup>145</sup>. Para la Bienal de Venecia de ese año, Le Parc formó parte del ecléctico envío argentino<sup>146</sup> mientras otra galerista de París, Iris Clert, incorporó una de las esferas de plexiglas de Kosice en su *Biennale Flottante* de Venecia, inaugurada en un yate una semana antes del evento oficial<sup>147</sup>. En el libro sobre Kosice que Guy Habasque publicó en 1965, el crítico afirmaba que, instalado en París desde algunos años atrás, el artista se había integrado a “la única corriente de vanguardia válida, la de los *cinetistas*”<sup>148</sup>. Sin embargo, a pesar de todos estos logros, hacia fines de 1965 Kosice estaba de regreso en Buenos Aires<sup>149</sup>.

Si bien Kosice era un pionero en los ensayos con la intervención del espectador y la incorporación del movimiento en las obras, cuestiones con las que había experimentado a mediados de los '40, no había sido el único argentino en desarrollar esta tendencia ni en probar suerte en París. Además de los otros dos integrantes argentinos del GRAV –Horacio García-Rossi y Francisco Sobrino–, Luis Tomasello, Gregorio Vardánega, Marta Boto, Hugo Demarco, Antonio Asís y Armando Durante, se habían trasladado a la capital francesa entre fines de los '50 y mediados de los '60. Tomasello había sido el primero en llegar, en 1957, y Vardánega, mayor que los otros, ya había experimentado con los plásticos a mediados de los '40 como parte de la Asociación Arte Concreto Invención y había expuesto en Denise René en 1948 junto con Georges Vantongerloo, Max Bill y Bruno Munari. Desde 1956, la obra de Vardánega había explorado el cinetismo con cintas móviles de celuloide y con dispositivos para que el espectador modificara las obras<sup>150</sup>.

---

<sup>143</sup> Gyula Kosice, “Itinerario de Michel Ragon” (1982) y “Pierre Restany: la crítica de arte en los umbrales del nuevo humanismo integral” (1984), ambas entrevistas publicadas en *Entrevisiones*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

<sup>144</sup> El museo la pagó 1000 dólares. “La bolsa de las artes plásticas”, *Del arte* n. 7, enero 1962, p. 2.

<sup>145</sup> *Continuel mobile, lumière (A)* (c. 1963). Inventario AMS 521, MAMVP.

<sup>146</sup> Julio Le Parc, Antonio Seguí, Ennio Iommi, Noemí Gerstein, Vicente Forte, Victor Chab. *Argentina - XXXII Bienal de Venecia 1964*. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964.

<sup>147</sup> La exhibición flotante se abrió el 14 de junio de 1964. Participaron también Marcel Van Thienen, René Brô, Harold Stevenson, Lucio Fontana, Robert Geissler, Gaston Chaissac, Yolande Fièvre, Pol Bury, Dallegret, Ad Reinhardt, Leon Golub y Gérard Deschamps. *Iris-Time, l'artventure*. Paris, éditions Denoël, 1975.

<sup>148</sup> Guy Habasque, *Kosice*. Collection Prisme, Paris, 1965, p. VII.

<sup>149</sup> En una nota dirigida a Pierre Restany, a fines de julio de 1965 Kosice le informaba que partía a Buenos Aires y pensaba regresar a París en noviembre. Probablemente no volvió a Francia. Carta de Kosice a Pierre Restany, 31/7/1965. Fonds Restany, Archives de la Critique d'Art.

<sup>150</sup> Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, op. cit., pp. 144 y 161.

La presencia argentina y latinoamericana en el cinetismo era, en efecto, muy significativa. Miguel Alfredo D'Elia hizo notar que en la populosa inauguración de la nueva sede de Denise René, el castellano se mezclaba con el francés por todos lados.

A caso todos los hemos conocido adolescentes en las aulas de las escuelas de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón y, hasta no hace mucho, luchaban aquí denodadamente para no desfallecer. Es muy duro salir a la descubierta en la terrible maratón que ha sido siempre el arte en París. El pelotón, todos lo saben bien, es apretado, la carrera agotadora y sin perspectivas inmediatas. Las becas se terminan y no queda más remedio, si no sale otra cosa, que pintar paredes, como nos dice Tomasello. Y se pintan...

Pero, de pronto, uno hace punta y la situación mejora para todos. Se comienza a vender; compran algunos museos de arte moderno y la magra retribución de la galería se acrecienta considerablemente. Y ya son Zagreb, Nueva York, Londres o Buenos Aires que adquieren 'móviles' de Le Parc, o el Museo Municipal de París, que incorpora los de Marta Boto; las señoras de Pompidou o Rockefeller que eligen obras de Tomasello o instituciones diversas que llevan a sus sedes las torres sonoras de Vardánega o los gigantescos complejos de Sobrino.<sup>151</sup>

La tensión entre la producción colectiva, la pertenencia de grupo y la legitimidad individual que atravesaba tanto la manufactura y comercialización de los múltiples como la comunidad artística argentina de París, llegó a su punto más alto con el premio veneciano de Le Parc. Los integrantes del GRAV también realizaban obra y exposiciones individuales, pero el Gran premio de pintura modificó de modo radical la simetría entre ellos. Del mismo modo, Le Parc surgió como la cara más visible del colectivo de cinetistas argentinos. Para la prensa francesa (con algunas excepciones como Jean Clay), Le Parc emergió de la 'oscuridad' de la producción grupal y se definió como una figura en un plano más destacado. En contrapartida, por medio del premio el cinetismo ganó visibilidad en su conjunto.

La exposición individual del flamante ganador en Venecia que organizó Denise René en sus dos sedes parisinas antes de que la Bienal hubiera finalizado fue prologada por Frank Popper. El texto titulado, precisamente, "Le Parc et le problème du groupe"<sup>152</sup>, engarzaba el trabajo del artista argentino en el marco del GRAV y de la *Nouvelle Tendence*. La prensa local retomó las ideas de Popper e insistió en que se trataba, en realidad, de un triunfo colectivo.

Quizá el éxito de Julio Le Parc, más que un triunfo individual de un artista sea el de una concepción: el público divirtiéndose con las nuevas formas y colores, con las extrañas máquinas. Quizás por eso el crítico francés Frank Popper, en el catálogo que presenta las obras, haya afirmado que, al abrirse la exposición, Le Parc deja automáticamente de ser el

<sup>151</sup> Miguel Alfredo D'Elia, "El mendocino que triunfó en Venecia", *La Nación*, 10/7/1966. Archivo Le Parc.

<sup>152</sup> Frank Popper, "Le Parc et le problème du groupe", *Le Parc*. Paris, Denise René, 1966.

creador. El artista es el público que usa los aparatos, que cambia, mediante botones, la estructura de cada composición. Una frase de Popper resume la idea: 'Le Parc ha muerto! ¡Viva Le Parc!'<sup>153</sup>

El catálogo que Denise René editó en 1966 para la presentación de Le Parc en la Bienal de Venecia incluyó un texto del GRAV que aclaraba los principios con los que el grupo trabajaba y la pertenencia de la producción de Le Parc al conjunto de experiencias realizadas colectivamente desde 1960. Además del problema de la participación del espectador, el texto ponía en cuestión la figura del artista-genio y señalaba la íntima relación que veían entre la suspensión de la subjetividad artística y la posibilidad de reactivar la conexión con un público numeroso, el 'gran público'. El último ensayo que el grupo había realizado en este sentido, aclaraba el texto colectivo, había sido *Une journée dans la rue*, realizado en las calles de París el 19 de abril de 1966<sup>154</sup>.

Como veremos en el apartado que sigue, luego de la experiencia de la *Journée* (y del premio veneciano) Le Parc proyectaba la actividad del GRAV en otros ámbitos fuera del medio artístico. Sin embargo, el grupo no volvió a trabajar fuera de las instituciones culturales. Más allá de la participación de sus integrantes en varias exposiciones<sup>155</sup>, la siguiente intervención importante del GRAV fue el recorrido que montaron para la exposición *Lumière et mouvement* de 1967 en el MAMVP, *Parcours à volumes variables*<sup>156</sup>. En febrero de 1968 realizaron una suerte de retrospectiva en *Museum am Ostwall* en Dortmund, Alemania, y en mayo de ese año formaron parte de *Cinétisme, spectacle environnement*, en el *Théâtre mobile de la Maison de la Culture de Grenoble*, junto con cinetistas italianos y alemanes. En noviembre de 1968, el GRAV elaboró un acta de disolución. Para Le Parc, los eventos de mayo del '68 fueron decisivos. Sin embargo, Denise René afirma que el premio veneciano representó, a la vez, la legitimación del cinetismo y el comienzo del fin del proyecto colectivo del GRAV<sup>157</sup>.

---

<sup>153</sup> "Julio Le Parc: cinetizar a las masas", *Confirmado* 1/12/1966, p. 74.

<sup>154</sup> GRAV, *s/t, XXXIIIe Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*, Paris, Galerie Denise René, 1966. Fechado "Paris, mai 1966".

<sup>155</sup> Algunas de éstas fueron: *Sigma II -Art visuel- Urbanisme-Architecture* (Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1966), *Dix ans d'art vivant/ 1955-1965* (Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 1967), *Kinetica* (Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1968), *Art et Mouvement* (Musée d'Art Contemporain, Montréal, 1968).

"Chronologie raisonnée des activités du GRAV", *GRAV 1960-1968. op. cit.*

<sup>156</sup> La propuesta integraba obras de cada uno de los miembros en un recorrido a lo largo del cual el espectador veía alterada su marcha por diversos cambios volumétricos en el cielorraso o el suelo que lo obligaban a agacharse o saltar.

<sup>157</sup> "Une nouvelle tendance tout entière était consacrée. Tous les autres artistes du GRAV se sont considérés lauréats ou bien on estimé que le prix créait un écart injustifié entre Le Parc et eux; ce qui était un peu vrai. C'est cela qui a commencé à détruire l'unité du groupe". Catherine Millet, *Conversations avec Denise René, op. cit.*, p. 102.



## 6. Foráneos en París: dentro y fuera del campo artístico.

Dos meses antes de la inauguración de la Bienal de Venecia de 1966, mientras Le Parc preparaba el envío, el GRAV había seleccionado una serie de puntos estratégicos del centro de París, donde a lo largo del martes 19 de abril organizaron diversas actividades participativas a las que dieron el título de *Une journée dans la rue*. [II. 11] El circuito comenzaba a las ocho de la mañana en la entrada de la estación de metro Chatélet, una de las más concurridas de la ciudad pues conecta siete líneas de transporte subterráneo, incluidas tres suburbanas. Allí los miembros del grupo distribuyeron “pequeños regalos sorpresa” a los pasantes que, dado el horario matutino, seguramente se dirigían a sus lugares de trabajo.

A las diez de la mañana en la esquina de la elegante avenida Champs Élysées y la rue La Boétie, a medio camino entre la Place de la Concorde y el Arco del Triunfo, la propuesta era que la gente desmontara y montara una “estructura permutacional” con placas cuadradas de plexiglás transparente de 40 centímetros de lado diseñadas por Sobrino que, gracias a unas ranuras en sus esquinas, podían ensamblarse con facilidad.<sup>158</sup> [II. 12, 13, 14, 15]

A las doce del mediodía, en la entrada de la estación de metro Opéra de la plaza frente al imponente teatro de Garnier, esperaban a los peatones las *Structures cinétiques pénétrables* de Yvaral: una serie de estructuras de dos metros de altura con un pie central al cual, como en una sombrilla, iba soldado un aro de poco más de un metro de diámetro, de donde colgaban hasta rozar el suelo una serie de tubos macizos de goma separados por un par de centímetros. El dispositivo era el mismo que Soto experimentó desde 1967 en sus *Penetrables*. El resultado de Yvaral era una serie de cilindros penetrables con capacidad para una o dos personas, conformados por esa suerte de cortina flexible y transparente desde el cual el paisaje cotidiano se veía modificado. A modo de invitación, una mujer vestida a rayas entraba en estas obras.

La cita de las dos de la tarde era en el Jardín des Tuileries, no muy lejos del Museo del Louvre, donde habían instalado un caleidoscopio gigante de Sobrino y grandes globos opacos flotando en una de las fuentes del parque. Realizado de acero inoxidable y de corte triangular, el dispositivo óptico tenía un orificio en cada extremo de modo que la imagen que se multiplicaba y se fragmentaba era la de quien se asomara por el orificio más pequeño.

---

<sup>158</sup> Para la autoría de las diversas piezas utilizadas en esta jornada seguimos lo indicado en “Chronologie raisonnée des activités du GRAV”, en *GRAV 1960-1968*. Grenoble, Centre d’Art Contemporain de Grenoble, 1998, pp. 172-179.

Según relata Restany, en las Tullerías llovía, pero en cuanto paró, el caleidoscopio atrajo a los niños y a un grupo de monjas.

Dos horas después, a media tarde, en la estación Odéon sobre el Boulevard Saint-Germain-des-Près, dispusieron una serie de objetos manipulables y lúdicos de Le Parc, muchos de los cuales fueron luego a la Bienal: los zapatos, la silla y las pelotitas de ping-pong montadas sobre resortes, los anteojos modificados, los pasajes transitables de espejos, etc. Se sumaban unos pequeños caleidoscopios y un espiral manipulable de Stein y unas *Colonnes à marcher* de invención colectiva (una suerte de ‘columnas humanas’ que se caminaban) [Il. 16]. La siguiente intervención de esa jornada de primavera fue a las seis de la tarde, frente al bar *La Coupole* en Montparnasse. Allí montaron un suelo compuesto de las pequeñas plataformas inestables diseñadas por Le Parc, que también fueron a la sala veneciana. Según relata Restany, un grupo de estudiantes ignoró la lluvia y jugó a mantener el equilibrio sobre esa superficie movediza. A las ocho de la noche, frente a la Iglesia de Saint-Germain-des-Près distribuyeron globos inflados a las mujeres y alfileres a los varones. Dos horas más tarde, en el barrio latino, donde abundan las pequeñas salas de cine, repartieron silbatos para los espectadores de films ‘artísticos’. Por último, hacia las once de la noche realizaron una caminata por el Boulevard Saint Michel, desde el Sena hasta los jardines de Luxembourg, a lo largo de la cual dispararon luces de flash electrónico que sorprendían a los paseantes nocturnos.

A lo largo de esta extensa jornada distribuyeron un folleto desplegable que indicaba los horarios, lugares y actividades por medio de un mapa muy sucinto de la ciudad de París y una serie de pequeños y simpáticos dibujos de Le Parc que permitían anticipar aquello que esperaba en cada ‘estación’<sup>159</sup>. Separadas por una línea de puntos, seguían una serie de siete preguntas. El grupo se interesaba en las respuestas de las personas convocadas en la calle en tanto las consideraban parte de ese colectivo llamado ‘gran público’. [Il. 17] Se trataba de una suerte de encuesta de público no demasiado diferente a las que el sociólogo Pierre Bourdieu estaba implementando en estos mismos años, pero realizada fuera de los museos. Como veremos, parte de las preocupaciones de estos artistas resonaban con los problemas que Bourdieu planteaba en sus investigaciones. La encuesta del GRAV solicitaba que quienes contestaran eligieran entre las opciones ‘sí’ o ‘no’, tacharan aquella que no correspondiera y

---

<sup>159</sup> Le Parc conserva los bocetos del desplegable y no es riesgoso atribuirle los dibujos. En esas pequeñas figuras humorísticas se reconoce el mismo trazo que en *Voltée los mitos* (1969), *Identifique sus enemigos* (1970) o aquellos impresos sobre los inflables para golpear de *Frappe les grades* (1970).

cortaran el desplegable por la línea de puntos para luego depositar la encuesta en un sobre que García-Rossi llevaba colgado.

Las primeras tres preguntas eran sobre el arte moderno. Indagaban, en primer lugar, si “tal como se encuentra en los salones y galerías de arte” les resultaba interesante, indiferente, necesario, incompresible, inteligente y/o gratuito. Si lo consideraban “destinado a todo el mundo” o “a especialistas”; si preferían una “exposición de vanguardia” en una galería o esa iniciativa en la calle; y, por último, si creían que había alguna relación entre esas dos situaciones. Las cuatro preguntas siguientes eran sobre la misma *Journée dans la rue*. Las opciones para indicar qué les parecía esa manifestación eran: útil, gratuita, estúpida, inteligente, justificada, oportuna, entretenida, pretenciosa. Para definir el carácter de esa tentativa, las respuestas posibles eran: publicitaria, cultural, experimental, artística, sociológica, política, ninguna. El sexto punto preguntaba si esa iniciativa podría prolongarse y hallarse desarrollada “por ejemplo en el París del año 2000”. Por último se requería al público que informara si había participado de la jornada y en qué lugar, y se solicitaba que dejara sus datos para obtener “datos más precisos” y, eventualmente, mantenerlo al corriente de las actividades del GRAV. La portada del desplegable llevaba el siguiente texto:

La ville, la rue est tramée d'un réseau d'habitudes et d'actes chaque jour retrouvés.

Nous pensons que la somme de ces gestes routiniers put mener à une passivité totale ou créer un besoin général de réaction.

Dans le réseau des faits répétés et retrouvés d'une journée de Paris, nous voulons mettre une série de ponctuations délibérément orchestrées.

La vie des grandes villes pourrait être bombardée de façon massive –non pas avec des bombes- mais avec des situations nouvelles sollicitant une participation et une réponse de ses habitants.

Nous ne pensons pas que notre tentative suffira à briser la routine d'une journée de semaine dans Paris. Elle peut être considérée seulement comme un simple déplacement de situation. Mais malgré sa portée très limitée elle nous aidera à entrer en contact avec un public non prévenu. Nous la voyons comme un essai tendant à dépasser les rapports traditionnels de l'œuvre d'art et du public.

Paris 1964-1966

García Rossi. Le Parc. Morellet. Sobrino. Stein. Yvaral.

Groupe de Recherche d'Art Visuel

La ciudad material estaba atravesada –argumentaban– por una red de hábitos cotidianos que, a fuerza de repetición, podía llevar tanto a una total inercia como a la necesidad de reaccionar. Las distintas intervenciones de la *Journée* buscaban salpicar la ciudad con situaciones desconcertantes que solicitaran la respuesta de sus habitantes, a los que veían sumergidos en el trajín diario. Desde las 10 de la mañana, Restany siguió buena parte de la

experiencia. En Champs Elysées observó que había poca gente a pesar del sol: oficinistas, empleadas domésticas y chicas jóvenes estilo “yé-yé”. Las reacciones eran positivas, aunque aisladas, del tipo: “Tienen razón en salir de las galerías”<sup>160</sup>. Opéra resultó, para Restany, un tanto decepcionante pues poca gente reaccionaba ante los penetrables desde donde se podía “ver temblar el mundo”<sup>161</sup>. Nadie parecía dispuesto a perder el metro, excepto algunos turistas que se detuvieron a tomar unas fotos. La parada de Odéon a las cuatro de la tarde fue el punto de mayor efervescencia. Una cantidad mayor de gente jugó, entusiasmada, con los objetos manipulables distribuidos en la plaza. Este fue el mejor momento de la jornada – afirmaba Restany– aunque en vez de dejarlo evolucionar con naturalidad, lo hubiesen cortado por las “exigencias del horario”<sup>162</sup>. En líneas generales, el balance era positivo.

Malgré la passivité dominante de l’atmosphère, j’ai eu parfois l’impression que le courant passait, que la communication s’établissait pour un bref instant entre des personnes non prévenues, qu’il aurait fallu peu de chose pour déclencher un contact plus profond... Les membres du G.R.A.V. sont allés vers le grand public. Ils ont mené l’expérience sans tricher, avec méthode (peut-être trop) et bonne humeur. Paris n’était pas au rendez-vous. Il serait profondément injuste de lui en vouloir. Ce coup d’essai n’est pas un coup de maître, mais la leçon est profitable: on mesure mieux toute la distance qui sépare encore l’art de la vie.

La *Journée* del GRAV fue, en efecto, extensa y ajustada: dieciséis horas (el doble de las ocho horas legales de jornada laboral) divididas en intervalos regulares de dos horas. Una serie de paréntesis lúdicos organizados rigurosamente que, junto con el tono del cuestionario y el sistema binario de respuestas, recuerda el trabajo metódico de laboratorio o de la encuesta sociológica. Una sistematicidad más retórica que operativa (al fin y al cabo, no había resultados científicos que extraer de esos datos) que, de cierto modo, iba a contrapelo de la idea de alterar la rutina diaria de los habitantes de París.

El GRAV fue parte de ese conjunto de artistas que, durante los años ‘50 y ‘60, buscaron desde distintas tradiciones reconciliar arte y vida para crear una nueva unidad donde los objetos banales fueran introducidos en la producción estética y las acciones artísticas incidieran en el entorno cotidiano para provocar una transformación estética y ética. Marion Hohfeld cita dos ejemplos de estas nuevas formas de interacción con el público: la acción

---

<sup>160</sup> Pierre Restany, “Quand l’art descend dans la rue”, *Arts et loisirs* n 31, 27 avril 1966, pp. 16-17.

<sup>161</sup> Pierre Descargues, “Un groupe de manifestants d’un nouveau genre est descendu lundi dans les rues”, *Tribune de Lausanne*, 24/4/1966. Archivo Le Parc. Este artículo señala diferencias de convocatoria entre la *Rive Droite* y la *Rive Gauche*. Según el articulista, “todo el mundo” había querido entrar con la chica en los Penetrables. Le Parc dijo en una entrevista que esas obras estaban pensadas para una o dos personas, pero entraron hasta diez y casi las rompieron. Marta Dujovne y Marta Gil Solá, “Julio Le Parc: entrevista grabada”, en *Julio Le Parc*. Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967, p. 17.

<sup>162</sup> Pierre Restany, “Quand l’art descend dans la rue”, *art. cit.*

que Yves Klein realizó en el Sena en 1962, *Zona de sensibilidad pictórica inmaterial*, en la que el artista arrojó al río parte del oro que había obtenido a cambio de certificados de propiedad de espacios vacíos que él mismo había expedido, mientras que quien había comprado uno de esos certificados, lo quemaba; y *Cortina de hierro* de Christo, también de 1962, en la que el artista bloqueó una pequeña calle sobre el Sena con barriles de petróleo apilados, como una declaración en contra del Muro de Berlín que dividía la ciudad alemana desde el año anterior<sup>163</sup>. La obra de Christo se imponía de manera monumental en el espacio público y la de Klein, más intimista, tomaba la forma de un rito. A su vez, ambas eran más predicativas que las propuestas del GRAV, pues tematizaban cuestiones políticas como la propiedad privada o la guerra fría. El GRAV ocupaba las calles de París de otro modo.

Por un lado, las obras tenían una escala más humana que las de Christo y una retórica científicista y lúdica que las distanciaba de Klein. Por otro lado, a diferencia de estos dos artistas y, por ejemplo, de los proyectos de Constant para una ciudad utópica, *Nueva Babilonia*<sup>164</sup>, el GRAV utilizó evitó una retórica dirigida a educar o a tematizar problemas políticos y puso el foco en la interactividad corporal y la complicidad con el público. Podría decirse que administró la dimensión utópica de su propuesta con sentido práctico. Para expandir al ‘gran público’ la desnaturalización de la percepción cotidiana, se propuso dejar de lado el arte de vanguardia ‘para especialistas’ e invadir los espacios de ese gran público con objetos múltiples y acciones que no resultaran herméticos, que invitaran a salir de la pasividad sin necesidad de contar con un capital cultural abultado. Si los rituales eran para iniciados y la monumentalidad podía intimidar a los espectadores, la industria cultural y la divulgación científica aportaban materiales para modelar una propuesta que no fuera ‘pretenciosa’.

El cinetismo tuvo cierta coincidencia con el Pop en cuanto a la inmediatez de su aprehensión. Como herederos de la abstracción geométrica, los cinetistas no utilizaron la iconografía de los medios masivos de comunicación que hacía a la pintura de Lichtenstein tan apta para ser reproducida en la tapa de revistas (esa iconografía volvía a su lugar de origen). Pero estos artistas constructivos de los '60 sí se apropiaron de la dinámica del entretenimiento, de la idea de producción seriada industrial y de la lógica binaria propia del paradigma cibernético. Pero fueron las diferencias con el Pop las que resaltaron los mismos cinetistas y los críticos franceses que se interesaban por sus producciones.

---

<sup>163</sup> Marion Hohfeldt, “Le GRAV sous le signe du jeu”, en *GRAV 1960-1968. op. cit.* pp. 25-35.

<sup>164</sup> Véase Simon Ford, *A user's guide. The Situationist International*. London, Black dog publishing, 2005.

Le Pop Art prend ses sujets dans la rue et les installe dans le milieu conventionnel des collections et des musées qu'il prétend ridiculiser. Le Parc et son groupe font le contraire. Ils travaillent en laboratoire, puis ils descendent dans la rue. [...] 'Nous irons dans les foires, ou bien nous suivrons les étapes d'un chanteur connu: on distribuera des tracts pour expliquer nos intentions, pour mettre en évidence le divorce du public et de la peinture, pour souligner le coté fermé, antipopulaire de l'art actuel. On nous prendra pour de forains ? Pour quoi pas ? Ce qui importe, c'est de sortir enfin de l'éternel circuit où l'Art -l'Art exquis, l'Art précieux-meurt lentement de son narcissisme'.<sup>165</sup>

¿De qué extranjería hablaba Le Parc cuando decía no temer que se lo tomara por foráneo? ¿Las experiencias colectivas desarrolladas por fuera de las instituciones del arte lo hacían extranjero al campo artístico? ¿El premio veneciano no constituía, de alguna manera, un certificado de residencia que le permitía realizar excursiones por las afueras? ¿Cuánto podía afectar a este migrante cultural que emergía como individualidad del conjunto de los artistas cinéticos y de los artistas sudamericanos, ser considerado un forastero? ¿Podría pensarse en posibles intersecciones entre ser foráneo al arte y ser extranjero en París a mediados de los '60?

En 1966, Pierre Bourdieu publicó junto con Alain Darbel *L'amour de l'art*, una investigación sobre los públicos de museos en Europa basada en una serie de encuestas realizadas con su equipo de colaboradores<sup>166</sup>. Como ha señalado Néstor García Canclini, estas primeras investigaciones de Bourdieu registraron con rigor lo que todos ya sabían: la asistencia a museos aumentaba a medida que ascendía el nivel económico y escolar. La conclusión era obvia, afirma García Canclini: el acceso a las obras culturales era un privilegio de la clase cultivada<sup>167</sup>. Philippe Poirrier señala que el paradigma de la democratización cultural, en el que el Ministerio de cultura bajo el comando de Malraux había confiado su gestión, se vio contradicho por las primeras indagaciones sobre las prácticas culturales de los franceses, como la de Bourdieu o la encuesta sobre las actividades ligadas al ocio de los franceses realizada por el *Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques* en 1967<sup>168</sup>. Estos estudios indicaban que la mayor parte del público de los museos y de las Casas de la cultura creadas por Malraux era una nueva clase media

---

<sup>165</sup> Christiane Duparc, "Julio Le Parc: voulez-vous jouer avec lui?", *art. cit*

<sup>166</sup> Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*. Paris, Minuit, 1966. Publicada por primera vez en español como *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

<sup>167</sup> La concepción teórica de Bourdieu y su metodología resultaron, por supuesto, renovadoras en el campo de la investigación sociológica de la cultura y plantearon una serie de preguntas nuevas que intentaban explicar cómo la cultura se vuelve fundamental para entender las relaciones y las diferencias sociales. Néstor García Canclini, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990.

<sup>168</sup> Philippe Poirrier, "Les politiques culturelles municipales des années soixante à nos jours. Essai de périodisation", *BBF* 1994 - Paris, t. 39, n. 5. *Dossier Bibliothèques, musées, archives: histoires croisées*.

conformada por empleados del sector privado en expansión. Según *L'amour de l'art*, los agricultores constituían sólo el 1% de los visitantes de museos y los obreros, el 4%. Como esos museos eran económicamente accesibles, explicaban los autores, se trataba de una auto-restricción. Los testimonios de estos visitantes minoritarios indicaban que el museo les resultaba un lugar ajeno. Para quienes no contaban con “las gafas mágicas que sólo provee el capital cultural”<sup>169</sup>, esta institución provocaba temor o la sensación de deber o reverencia, pero rara vez de placer.

En 1966 Bourdieu también publicó su trabajo “Campo intelectual y proyecto creador”<sup>170</sup>, en el que aseveraba que para definir un nuevo objeto para la sociología de la cultura había que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la creación y comunicación de la obra. Según la hipótesis de Bourdieu, este sistema de relaciones entre artistas, editores, marchantes, críticos y público, determinaba las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos. “Un campo existe —explica García Canclini— en la medida en que uno no logra comprender una obra (un libro de economía, una escultura) sin conocer la historia del campo de producción de la obra”<sup>171</sup>.

Una de las condiciones de posibilidad para que Bourdieu conceptualizara un campo artístico tal vez haya sido el hecho de que, contemporáneamente, una serie de artistas y agrupaciones exploraban los bordes de ese campo de fuerzas al que percibían como un reducto demasiado estrecho para los objetivos utópicos de sus actividades. Experiencias como *Une journée dans la rue*, más que expandir los efectos liberadores de las obras del GRAV daban cuenta, con su relativa falta de eco en el público callejero, del espesor de ese tejido que conformaba el ámbito específico de circulación y legitimación del arte: la gente de la calle no pudo ver las obras porque, o bien desconocía la clave para interpretarlas, o se encontraba fuera del contexto apropiado para relacionarse con ellas. Paradójicamente, si dentro de las salas de arte las obras más lúdicas de Le Parc podían parecer foráneas, en los lugares del ‘gran público’ fuera del campo intelectual también lo eran. Como decía Restany, la experiencia mostró cuán grande era aún la distancia entre arte y vida.

Del mismo modo que los resultados de las investigaciones de Bourdieu contradecían el triunfalismo de Malraux en relación con la democratización de ‘la’ cultura francesa, *Une journée* fue un intento de ir en busca de ese gran público que no frecuentaba los museos y

---

<sup>169</sup> Herman Lebovics, *La misión Malraux. op. cit.* p. 185.

<sup>170</sup> Traducido rápidamente al castellano como Pierre Bourdieu, “Campo artístico y proyecto creador”, en Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.

<sup>171</sup> Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, *art. cit.*



galerías. Jean-Claude Passeron recuerda que las investigaciones que realizó en colaboración con Bourdieu en aquellos años se oponían a la ola de “sociología mass-mediática” representada por Edgar Morin, que confiaba en estar ante una mutación cultural en la que las barreras sociales caían gracias a los efectos homogeneizadores de las industrias culturales<sup>172</sup>. Si bien las producciones cinéticas participaban del optimismo tecnicista, las experiencias como *Une journée* pretendían dar con el ‘gran público’ sin la intervención de los medios masivos de comunicación. La calle era un lugar posible para tal encuentro. Sin embargo, el cinetismo resultó más convocante dentro de las salas de arte que en el espacio público.

## 7. Foráneos en Buenos Aires: fuera y dentro del campo artístico.

A mediados de la semana pasada un funcionario del Instituto Di Tella de Buenos Aires presentó a la Municipalidad, para su autorización, un afiche mural que anunciaba la exposición del pintor Julio Le Parc, primer premio de pintura en la última Bienal de Venecia. Entre el representante del Di Tella y el funcionario se produjo entonces el siguiente diálogo:

*Funcionario:* Este afiche no puede ser autorizado porque está escrito en caracteres extraños, en un idioma extranjero.

- Pero... ¡usted está equivocado! ¡Usamos este tipo de letra porque tiene relación con la obra del pintor!

*Funcionario:* Está bien, de acuerdo. Pero de todas maneras no puedo autorizarlo. Está escrito en francés. Ahí dice *Le Parc*, y todo el mundo sabe que, en francés, eso quiere decir el parque.

- ¡Pero es el apellido del pintor!

*Funcionario:* ¡Ah! Bueno, así es otra cosa!

El afiche fue autorizado.<sup>173</sup>

El primero de agosto de 1967 inauguró la retrospectiva de Le Parc en las salas porteñas del CAV, luego de haber superado el malentendido idiomático con las autoridades del gobierno de facto acerca del afiche callejero que anunciaba la exposición [II. 18]. Los preparativos habían comenzado hacia enero de ese año. Parte de la gestión se había concentrado en conseguir los fondos para trasladar una cantidad considerable de obras desde París. Jorge Romero Brest mantuvo reuniones con el director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Hernán Lavalle Cobo, a quien presentó un detalle de los gastos de embalaje, seguro y flete de 49 obras<sup>174</sup>. A continuación, por sugerencia de los

---

<sup>172</sup> Joël Roman, “‘Quel regard sur le populaire ?’ Entretiens avec Jean-Claude Passeron”, *Esprit* n. 283, 2002, pp. 145-161.

<sup>173</sup> “En español”, *Confirmado*, 10/8/1967.

<sup>174</sup> Los acuerdos con Cancillería pueden seguirse en la correspondencia conservada en los archivos CAV-ITDT: Carta de Samuel Paz a Le Parc 21/2/1967. Carta de Romero Brest a Lavalle Cobo, Ministerio de Relaciones

organizadores de la Bienal de San Pablo, Cancillería propuso enviar allí una sala especial de Le Parc fuera de concurso. Esa participación, le decía Romero Brest a Le Parc en un telegrama, facilitaría la financiación de la muestra en Buenos Aires<sup>175</sup>. De modo que aproximadamente la mitad de las obras que se exhibieron en el CAV formaron parte del envío argentino a Brasil de ese año.<sup>176</sup>

La muestra del ITDT ocupó tres grandes salas, una de ellas de paredes negras y en semi-penumbra, con un total de 58 obras de las cuales buena parte había sido exhibida en la Bienal de Venecia el año anterior<sup>177</sup>. [Il. 19, 20] Como ya indicamos, la convocatoria fue inédita. En los veinte días en que estuvo abierta al público, la muestra atrajo 159.287 visitantes, casi siete veces la cantidad de público de cualquiera de las demás exposiciones del ITDT de ese año<sup>178</sup>. Tal es así que Germaine Derbecq analogó la afluencia a las multitudes que visitaban el predio de La Rural un domingo soleado<sup>179</sup>.

En el cortometraje que el ITDT produjo con motivo de la exposición, Le Parc anticipaba la recepción de su obra por parte del público porteño y establecía algunas diferencias con aquél que frecuentaba las exposiciones en París:

Pienso que el público de Buenos Aires, siendo un público menos atado a la tradición artística y cultural, pienso que puede recibir este tipo de experiencias de una manera mucho más libre, mucho más fresca y en estas condiciones tener una relación más directa con los elementos presentados<sup>180</sup>

---

Exteriores y Culto, 19/4/1967. Carta de Romero Brest a Miguel Ocampo, Consejero de Relaciones culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto 6/7/1967. Carta de Romero Brest a Juan Mathé, secretario de la Dirección de Relaciones culturales, 28/7/1967. La lista una lista de 49 obras con dos columnas de precios diferentes, uno correspondiente al precio de venta el otro al valor a declarar en la aduana, 6 páginas mecanografiadas. Los valores eran 7244 francos de seguros y 28.480 francos de embalaje. A esto se agregaba la tasa del dos por mil sobre el valor de la sobras declarado en la aduana. El total ascendía de unos 8000 dólares de ese momento.

<sup>175</sup> Telegrama Romero Brest a Le Parc s/f, mecanografiado para ser enviado. Archivo CAV-ITDT.

<sup>176</sup> La lista del catálogo de Le Parc para el envío a San Pablo incluyó 7 múltiples y 19 obras únicas. *Le Parc – Argentina – IX Bienal de San Pablo*. Ministerio de Relaciones Exteriores, 1967.

<sup>177</sup> *Le Parc*. Buenos Aires, ITDT, 1967. “Entre la estética y el parque de diversiones”, *Así* 24/8/1967. Archivo CAV-ITDT. “Luz – color – sonido”, *El Día* 17/9/1967, p. 6. El artista solicitó que se cubrieran las paredes de una de las salas con una tela negra y le envió a Romero Brest una muestra del material que se había usado en *Lumière et Mouvement*. Insistía en que no era demasiado caro y era fácil de poner y sacar. Su cálculo era de unos 500 metros cuadrados. Carta de Le Parc a Romero Brest 15/6/1967. Archivo CAV-ITDT. El catálogo incluyó el texto de Popper que mencionamos, una entrevista que le hizo la revista *Robho* que analizaremos en el próximo capítulo y el texto del GRAV sobre la cuestión del múltiple.

<sup>178</sup> 22.818 en *Más allá de la geometría*, 27.500 en *Experiencias Di Tella*, 18.040 en Rómulo Macció, 26.299 en el Premio Internacional ITDT, 17.918 en Jorge de la Vega y 7915 en la exposición de Motherwell y Gorki. *Memoria y Balance 1967*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.

<sup>179</sup> Germaine Derbecq, “Le Parc à l’Institut Di Tella”, *Le Quotidien*, 22/9/1967.

<sup>180</sup> Entrevista a Le Parc en *Exposición realizada en el Instituto Torcuato Di Tella con el auspicio de la Asociación Ver y Estimar y el Fondo Nacional de las Artes*. ITDT, 1967. Cortometraje dirigido y producido por Jorge Alberto de León. Agradezco a Mariana Marchesi por este valioso material audiovisual.

Luego de la entrevista a Le Parc en presencia de su esposa e hijos, el video mostraba vistas de la multitud en las salas, editadas al ritmo de música de jazz; en seguida, una serie de tomas de ese mismo público visto a través de las obras: sus reacciones frente a estos artefactos, sus rostros y cuerpos reflejados en las superficies texturadas de acero inoxidable pulido; seguían primerísimos planos de los efectos visuales de las obras en penumbras acompañados con una musicalización más climática; a continuación, sin otro sonido que el producido por las obras en su agitación, una serie de tomas de la sección más lúdica; un último fragmento de los casi quince minutos del cortometraje, mostraba a los visitantes iluminados por las luces estroboscópicas de obras como *Mouvement surprises* (1967), que dejaban al espectador desorientado. La secuencia acelerada de estas imágenes combinadas con la banda de sonido de música pop semejan más una noche de *boite* que una exposición de artes visuales.

A juzgar por este material audiovisual y por las fotografías aparecidas en la prensa, el público porteño respondió del modo en que Le Parc esperaba, con espontaneidad y entusiasmo. Si bien no puede decirse que el arte cinético convocaba a las masas, lo cierto es que sus exhibiciones fueron las más visitadas de la década y atrajeron un público más amplio que las otras variantes de las artes visuales contemporáneas. La estrategia implementada fue producir un arte que, a fuerza de no requerir mayor competencia artística por parte de los espectadores<sup>181</sup>, pudiera llegar a un público no habituado a visitar exposiciones y, a la vez, abandonar el ampuloso nombre de ‘arte’. Ni el ‘silencio religioso’ ni la ‘solemnidad grandiosa’ que Bourdieu señalaba para la ‘ideología estetizante’ de los museos estaban presentes en las exposiciones de Le Parc ni en las del GRAV, cuyo lema desde 1963 era ‘prohibido no tocar’. Romero Brest recordaba en relación a esta exposición que

Todo el mundo habló de su arte, relacionándolo con la tecnología por una parte y con la sociología por otra, sin que abundaran las notas disidentes. Parecía el anuncio de una nueva manera de vivir, por esa insistencia de Le Parc en declaraciones diversas acentuaba la participación del público como fundamento de sus experiencias.<sup>182</sup>

En su definición de “campo artístico” de 1966, Bourdieu explicaba que mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía había creado instancias específicas de selección y consagración (galerías, crítica, museos y premios) en las que los artistas ya no competían por la aprobación religiosa

---

<sup>181</sup> Conceptos desarrollados en Pierre Bourdieu. "Disposition esthétique et compétence artistique", en *Les Temps Modernes*, février 1971, n. 295, p. 1352.

<sup>182</sup> Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 120.

o el encargo cortesano sino por la 'legitimidad cultural'. El campo intelectual tomaba sus formas de acuerdo a un contexto histórico específico –aclaraba el sociólogo francés–, de modo que no podía definirse en términos universales<sup>183</sup>. De cualquier manera, Bourdieu trabajó con lo que conocía: su campo intelectual coincidía, en buena medida, con los límites de París. En esto concordaba con la perspectiva de buena parte de los actores culturales de la periferia: la ciudad-luz equivalía, de algún modo, al campo artístico; era el punto geográfico donde ese entretejido de fuerzas tenía mayor tradición. Como capital de la cultura moderna, París constituía un caso excepcional. De hecho, una de las críticas que se han hecho de estos conceptos acuñados por Bourdieu a mediados de los '60 es, precisamente, que universaliza el caso francés o, dicho de otro modo, que idealiza el campo cultural<sup>184</sup>.

Casi diez años antes, Le Parc había partido hacia Francia atraído por las posibilidades que 'el' campo artístico podía ofrecer. En momentos de su regreso triunfal, el hecho de que Buenos Aires contara con una tradición artística más modesta que la de París constituía una ventaja para el proyecto creador de Le Parc. En sus descripciones, la crítica y las instituciones francesas aparecían conservadoras y poco permeables al arte nuevo. En cambio, una ciudad dinámica y menos 'civilizada' como Buenos Aires ofrecía un panorama alentador. Un poco más cerca de aquella unidad 'primitiva' previa a la autonomización de la esfera cultural, la París de Sudamérica (o la Nueva York Austral, como la bautizó Restany) podía representar el lugar donde la utopía cinetista se realizaba: arte y vida se encontraban en las salas abarrotadas del ITDT.

Sin embargo, la institución que organizó su retrospectiva porteña era el corazón de la vanguardia local y tenía su público, habituado a formas novedosas de las artes como los *happenings*, por ejemplo<sup>185</sup>. Se trataba de una institución privada, solvente, modernizadora y

---

<sup>183</sup> Pierre Bourdieu, "Campo artístico y proyecto creador", *art. cit.*

<sup>184</sup> Son innumerables los estudios que utilizan las herramientas desarrolladas por Bourdieu para analizar las producciones culturales latinoamericanas. Pero los diversos campos intelectuales de Latinoamérica no han podido pensarse desde una autonomización progresiva y lineal paralela al desarrollo de la burguesía, del mismo modo que tampoco las vanguardias se han problematizado de la manera que Peter Bürger lo hizo para Europa a comienzos de los años '70 en su *Teoría de la vanguardia*. Ese punto de vista eurocéntrico ha sido desplazado y reconfigurado para analizar escenas culturales de las 'modernidades paralelas', tal como las denomina Ticio Escobar. Sobre el peso de la perspectiva francocentrista de Bourdieu, véase María Teresa Gramuglio, "La summa de Bourdieu", *Punto de vista* n. 47, diciembre 1993, pp. 38-42. Juan Pecourt señala con claridad los problemas que presenta la noción de "campo cultural" en tanto no contempla instituciones, actores o prácticas que no coinciden la autonomía de un campo paradigmático. Véase Juan Pecourt, "El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu", *Revista Internacional de Sociología (RIS)* vol. LXV n. 47, mayo-agosto, 2007, p. 34. Para una crítica de la descalificación de las neo-vanguardias de Bürger, véase Hal Foster, "¿Quién le teme a la neo-vanguardia?", *art. cit.*

<sup>185</sup> Un estudio sociológico de los artistas y público del ITDT realizado entre 1966 y 1967, en tanto allí se concentraban las manifestaciones de vanguardia de Buenos Aires, concluye que "el núcleo predominante del público se compone de gente joven de cultura universitaria y con inclinaciones artísticas". Esta investigación no

convocante, financiada con fondos provenientes de las fábricas de automotores y electrodomésticos Siam-Di Tella que, además de implementar un sofisticado programa de exposiciones en el CAV, había creado y financiaba el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y el Centro de Experimentación Audiovisual<sup>186</sup>. Ante semejante despliegue, en su primer viaje a Buenos Aires Pierre Restany se había interesado en el ITDT al punto de presentarlo luego a André Malraux como un caso de mecenazgo privado a tomar como modelo para Francia<sup>187</sup>.

El director del CAV era, por otra parte, uno de los gestores culturales argentinos que más se ocupó de tender lazos con el exterior mediante sus propios viajes, la invitación a críticos europeos o norteamericanos a dirimir premios y la organización de exposiciones de artistas extranjeros<sup>188</sup>. De allí que el ITDT y Romero Brest fueran el blanco principal de la crítica institucional de quienes organizaron *Tucumán Arde* un año después de la retrospectiva de Le Parc<sup>189</sup>. Unos años más tarde, la imagen que acompañó el artículo de Roberto Jacoby sobre el CAV publicado en la revista *Los Libros* fue, precisamente, una de las obras de Le Parc. [II. 21]

El Instituto de la calle Florida 936 sería una vidriera donde proyectar hacia el mundo la nueva imagen de la Argentina: un país moderno, dinámico, civilizado, a la altura de los grandes centros culturales del mundo, listo para recibir a las inversiones con las mejores garantías de seguridad. Sería el centro de concentración de artistas, intelectuales, industriales y señoras de industriales, ejecutivos de publicidad y periodistas. [...]

Mientras en la trastienda se formaban equipos de planificadores de la economía nacional, ministros y asesores, las artes visuales y el teatro de 'vanguardia' se encargaban de otorgar un cuerpo visible a las aspiraciones de la burguesía. [...]

Resulta casi tautológico decir que la cultura del Instituto Di Tella es una cultura dependiente. Sin embargo es preciso distinguir dos formas de la dependencia de los modelos extranjeros: una, la copia, la traslación textual; otra, la creación dentro de una problemática que originada desde el exterior se asume como propia. Es el campo de trabajo, el área de problemas el que está desenfocado, por más que dentro de esos límites se realice un trabajo técnico comparable con los más elaborados del mundo. En el Instituto Di Tella coexistieron ambas variantes. [...]

---

incluyó al público de la exposición de Le Parc. Germán Kratochwil, "Arte pop en Buenos Aires", *Mundo Nuevo* n. 26-27, agosto-septiembre de 1968, pp. 106-112.

<sup>186</sup> Dirigidos por Alberto Ginastera y Roberto Villanueva, respectivamente. Sobre el CLAEM véase María Laura Novoa, "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso", *Revista Argentina de Musicología*, n. 8, 2007.

<sup>187</sup> Véase el capítulo 2 de esta tesis.

<sup>188</sup> Véase Andrea Giunta, "Capítulo 6. Estrategias de internacionalización", en *Arte, vanguardia y política. Arte argentino en los años sesenta. op. cit.*, pp. 237-303.

<sup>189</sup> Me refiero a los diversos momentos de lo que Ana Longoni y Mariano Metsman denominan el 'itinerario del '68'. Véase de estos autores, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

Para los plásticos de ‘vanguardia’ que permanecían dentro del circuito institucional quedaban sólo dos caminos: continuar un desarrollo cerrado sobre sí mismos, con una especialización y sofisticación creciente que los desvinculaba totalmente del público real, obligándolos a ligarse al estrecho mercado internacional, vía emigración, o entrar en el circuito del diseño de artículos de consumo parasitario y suntuario, dentro del reducido mercado del ‘ghetto acrílico’.<sup>190</sup>

Intercalada con estos párrafos que interpelaban al ITDT desde el discurso de la dependencia podía verse la fotografía una de las piezas de Le Parc construida con flejes de acero inoxidable sobre fondo a rayas. El aspecto industrial hacía del cinetismo un ejemplo ilustrativo de una de las variantes estéticas en acuerdo con las ‘aspiraciones de la burguesía’. Como veremos en el capítulo que sigue, para 1970, cuando se publicó este artículo, el cinetismo había recibido en Francia fuertes críticas en tanto producción cultural representativa de la sociedad de consumo que, aunque no compartieron la perspectiva anti-imperialista de *Los Libros*, tuvieron ciertos puntos en común con el planteo de Jacoby.

En cuanto a la cuestión del público, es importante destacar que, contrariamente a la imagen de aislamiento que ofrecía Jacoby, el público de Le Parc fue mucho mayor que el de *Tucumán Arde*, la experiencia paradigmática del encuentro de vanguardia estética y vanguardia política en la que el mismo Jacoby estuvo involucrado. Esta práctica socio-estética realizada hacia fines de 1968 había tenido lugar en la CGT de los Argentinos, donde había ido en búsqueda del ‘público verdadero’. Sin embargo, la exposición fue rápidamente clausurada y sus efectos fueron diferidos y, en buena medida, mediados por su difusión en el extranjero por parte de Lucy Lippard y Jean Clay. Como ha señalado Luis Camnitzer, los proyectos de los artistas latinoamericanos de la diáspora “pueden haber sido más cautos, pero al mismo tiempo se ahorraron depresiones post-actividad como ‘el silencio de Tucumán Arde’”<sup>191</sup>.

Entre los artistas cinéticos, Le Parc fue uno de los más sensibles a los cambios políticos y estéticos de fines de los ’60. No sólo comenzó a incorporar imágenes caricaturescas en una obra lúdica que resultaba cada vez más abiertamente crítica con las instituciones culturales y el contexto político<sup>192</sup> sino que, como veremos en el último capítulo de esta tesis, desde 1970 organizó una serie de exposiciones que pretendían mostrar en París imágenes ‘no oficiales’ de América Latina. En este itinerario resultó clave el viaje de cuatro meses que realizó en

---

<sup>190</sup> Roberto Jacoby, “Una vidriera de la burguesía industrial”, *Los Libros* a. 2 n. 12, octubre 1970, pp. 24-25.

<sup>191</sup> Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007, p. 226.

<sup>192</sup> Me refiero a *Voltée los mitos* (1969), *Identifique sus enemigos* (1970) o aquellos impresos sobre los inflables para golpear de *Frappe les grades* (1970).

1967 con motivo de la exposición en el IDTD y que encabalgó con su participación en el Simposio de Intelectuales y Artistas de América realizado en noviembre en Puerto Azul, Venezuela<sup>193</sup>.

De regreso en París, en una carta de diciembre de ese año dirigida al artista italiano Dino Gavina, Le Parc le relataba los éxitos de su viaje a Sudamérica: “C’était un grand succès, par ex. 11.000 personnes par jour à Buenos Aires. Beaucoup de multiples vendus, etc. Ici j’installe un nouveau atelier et une nouvelle maison”<sup>194</sup>. Hacia fines de 1967 Le Parc redactó el texto “Guerrilla cultural” que se publicó al año siguiente en la revista *Robho*<sup>195</sup>. El viaje a Sudamérica y el encuentro en Venezuela junto con la convocatoria de Buenos Aires, constituyeron experiencias clave y anteriores a Mayo del ‘68 que potenciaron su preocupación acerca del rol social del intelectual y lo sensibilizaron con la ‘causa latinoamericana’<sup>196</sup>. El viaje contribuyó, a la vez, al progreso material del artista argentino, quien consiguió a su regreso dejar el atelier compartido con Antonio Berni, en el que vivía con su mujer y sus tres hijos, e instalarse con su familia en un lugar más amplio que le permitía trabajar con mayor comodidad.

Ciertas voces latinoamericanas se ocuparon de situar el arte cinético en la tradición constructivista regional. Para Acha, los cinéticos habían contribuido a solucionar los problemas de lenguaje visual a los que hacían frente las artes plásticas en diversas partes del mundo. El arte geométrico era para el crítico peruano un emblema de la época, había significado un ‘saludable correctivo’ a la tradición individualista del arte y la cultura. Los artistas concretos argentinos de mediados de los ‘40 eran, en este sentido, el punto de partida. La abstracción geométrica contaba hacia mediados de los ‘60 con una tradición en el Río de la Plata y Brasil en particular y en Sudamérica en general. Sin embargo, Arnauld Pierre aún hoy plantea diferencias en términos continentales en el uso de la visión central o la periférica del arte óptico y cinético que recuerdan la ya tradicional rivalidad entre los EEUU y Francia.

L’instance focale qu’et normalement la cible, appareil de visée pour le regard, et qu’elle est encore chez Jasper Johns ou Kenneth Noland, ne l’est donc plus chez les modernistes européens: profondément affectée par la vitesse, la sienne come celle du regard qui l’appréhende, el ne se présente plus que difractée le long de lignes de ruptures et hachée par les effets stroboscopiques de l’alternance bu noir et du blanc, à l’instar des *Cercles fractionnés* (1965) de Julio Le Parc. [...] Dans le même esprit, il serait assez aisé de

---

<sup>193</sup> Le Parc afirma haber visitado Buenos Aires Mendoza, Montevideo, San Pablo, Valencia y Caracas. *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988, op. cit.*, p. 142.

<sup>194</sup> Carta de Le Parc a Dino Gavina 11/12/1967, borrador. Archivo Le Parc.

<sup>195</sup> Julio Le Parc, “¿Guerrilla cultural?”, *Robho* n. 3 printemps 1968, p. 7.

<sup>196</sup> Entrevista a Le Parc de Mathieu Alain y Jean-Paul Giubergia, [c. 1973], 7 páginas dactilografiadas, p. 4. Archivo Le Parc.



démontrer que la polyvisualité engagée par les reliefs contrapuntistiques d'Agam ou les reliefs à lamelles de Cruz-Diez signe le développement d'une survisualité paradoxale, qui met en échec la visée synoptique de la version américaine du modernisme en substituant à l'idée même de point(s) de vue celle d'un *continuum* visumobile pratiquement supérieur, dans ses effets, à la simple somme de ses parties.<sup>197</sup>

Buena parte de los 'modernistas europeos' a los que se refiere Pierre eran sudamericanos que migraron a París con sus propios bagajes artísticos e intereses estéticos. La producción realizada en la capital francesa dialogaba a la vez con una tradición local y otra europea. París resultaba atractiva en tanto posible capital universal de la cultura, pero también en términos de circulación internacional para el tipo de obra con la que venían experimentando en sus lugares de origen. Si un húngaro como Vasarely trabajaba en París con éxito, ¿por qué no un argentino?

Ante el problema que plantean las producciones culturales de la diáspora argentina, Carlos Basualdo afirma que "el arte producido por artistas argentinos que viven dentro o fuera del país seguirá siendo arte argentino en la medida en que continúe interpelando a las producciones del Centro desde un punto de vista marginal, pero también en la medida en que esa conversación alcance una resonancia local"<sup>198</sup>. Se trata de una hipótesis interesante para pensar el arte más contemporáneo. Pero durante los años sesenta, en la medida en que se lograba visibilidad para tales producciones en 'el' campo artístico por antonomasia, podía verse aumentada su resonancia local. A su vez, en el caso del cinetismo, la legitimidad adquirida en París trajo aparejada también una amplificación, no sin sus contradicciones, de los planteos críticos de esas producciones visuales. En este sentido, el 'interculturalismo crítico' que Basualdo define como "situarse críticamente en el centro reteniendo una perspectiva marginal, de manera que la obra sea capaz de significar críticamente en los dos contextos simultáneamente", sólo resultó viable una vez descentrado el circuito moderno de las artes. Como extranjeros en París, durante los años sesenta los cinetistas argentinos jugaron (en el doble sentido de esta palabra) con las reglas del campo artístico que Bourdieu estaba pasando en limpio por esos años. Mientras París fue casi equivalente a campo artístico, conquistar Europa resultó clave.

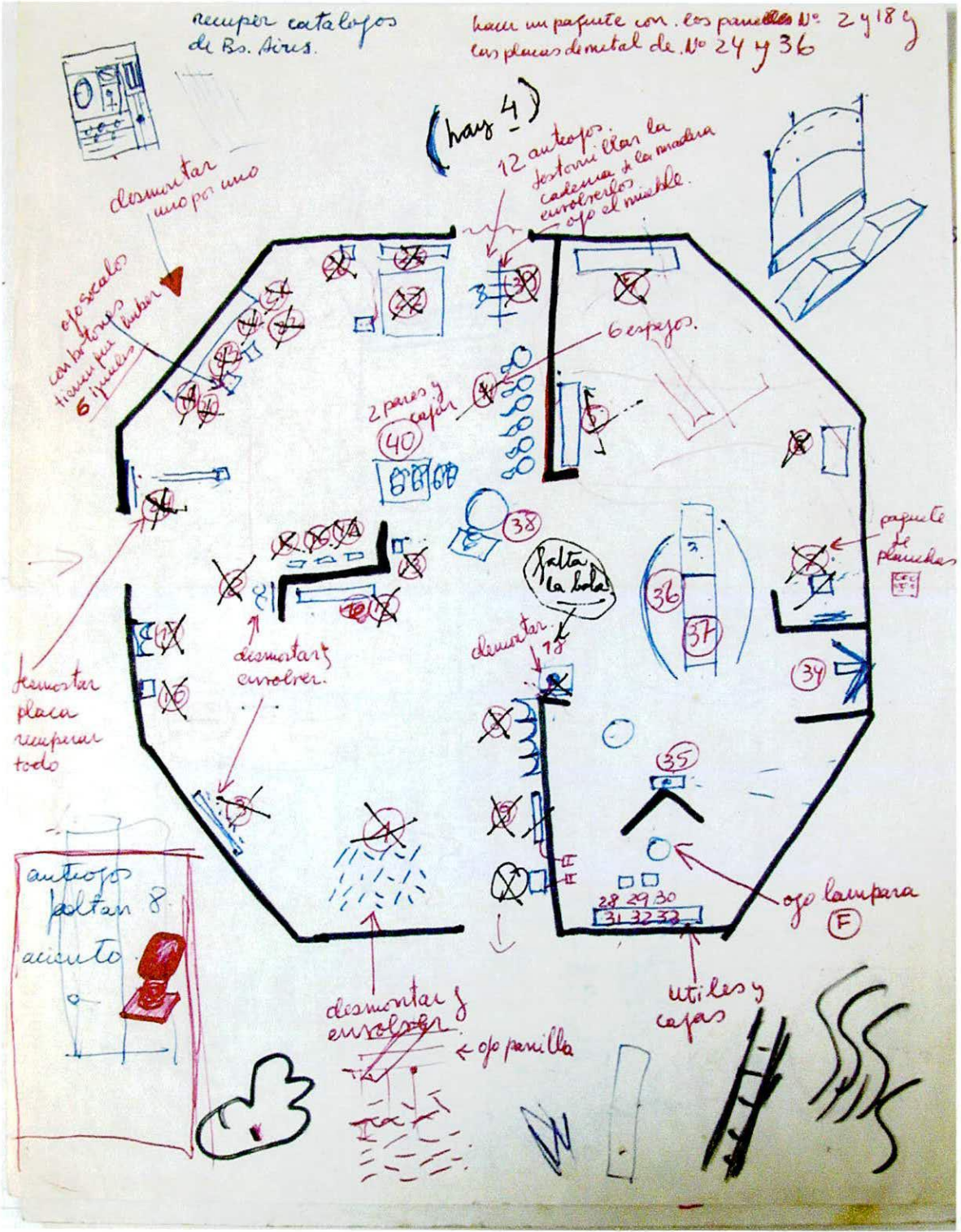
---

<sup>197</sup> Arnauld Pierre, "Accélération optiques. Le régime visumoteur de l'art optique et cinétique", *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975, cat. cit.*, p. 35.

<sup>198</sup> Basualdo, Carlos, "Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos", *Lápiz* n. 158-159, Madrid, diciembre 1999, p. 161.







IL 3. Plano de la sala Bienal de Venecia, 1966. Archivo Le Parc.

## Biennale de Venise

1. Continuel-mobil (démonté)  $120 \times 120 \times 120$  1964 <sup>Colonne Propriété</sup> Denis Rini
2. Continuel-mobil (démonté)  $140 \times 1050 \times 0,15$  1962-66 D. Rini
3. Continuel-mobil noir sur noir (démonté)  $120 \times 120 \times 12$  1962 D
4. Continuel-lumière cylindre  $169 \times 122 \times 35,5$  1962-66 D R
5. Continuel-lumière  $200 \times 122 \times 34$  1963-66 Z R
6. Boite-couleur-lumière  $124 \times 66,5 \times 34,5$  1964 Z R
7. Continuel-lumière avec caches interchangeables  $89 \times 20 \times 20$  (projection) 1962-65 Z R
8. Cercles virtuels  $443 \times 118 \times 35,5$  1965 D Rini
9. Cercles fractions  $94,5 \times 63 \times 20$  1965
10. Formes alternées  $126 \times 23 \times 22$  1964
11. Cercles virtuels  $103 \times 60 \times 36$  1964
12. Trame accidentée  $143 \times 69,5 \times 22$  1964 D Rini
13. Formes virtuelles à situations variées  $40 \times 30 \times 20$  1964 D Rini
14. Trame alternée  $32,5 \times 32,5 \times 31,5$  1965 D. Rini
15. Jeu-course  $173 \times 23 \times 10$  1966
16. Boules à vibrer  $124 \times 38 \times 12$  1963
17. Jeu d'une boule  $86 \times 20 \times 20$  1964
18. Boule sur ressort  $240 \times 50 \times 28$  1963-65
19. 8 Cercles à déplacement horizontal  $122,5 \times 88 \times 20,5$  1965-66
20. Cercle en contorsion  $82,5 \times 65,5 \times 27$  1966
21. Images en vibration  $77 \times 56,5 \times 13,5$  1966
22. Jeu d'une boule-oposées  $103,5 \times 27 \times 26,5$  1964
23. Couleurs en vibration  $49,5 \times 22 \times 16$  1965
24. Miroir en vibration  $215 \times 50 \times 32$  1965

25. Jeu avec deux boules de ping-pong  $121 \times 14$  1965 D R
26. Jeu avec une boule de ping-pong  $151,5 \times 22,5 \times 15$  1965
27. Table-jeu avec 20 boules de ping-pong  $120 \times 120 \times 20$  1965
28. 4 cercles virtuels en perturbation  $83 \times 83 \times 20$  1965
29. Boules en vibration  $86,5 \times 30 \times 16$  1966
30. Formes virtuels  $122 \times 93 \times 30$  1965
31. Carrés en vibration  $120 \times 37 \times 14,5$  1966
32. Cercle en vibration  $72 \times 42 \times 20$  1966
33. Forme en vibration  $68 \times 50 \times 24$  1966
34. Ombres portées instables  $80 \times 54 \times 40$  1965
35. Cercle de lumière  $45 \times 25 \times 30$  1966
36. Passage à miroirs curvés  $186 \times 160 \times 100$  1963-66
37. Passage accidentée  $50 \times 200 \times 15$  1964
38. 6 doubles miroirs  $24 \times 38$  (chaque) 1966
39. 12 lunettes pour une vision autre (avec présentoir)  $140 \times 125 \times 31$  1965
40. Deux paires de chaussures  $50 \times 50 \times 17$  1965
41. Siège à ressort  $40 \times 44 \times 50$  1965





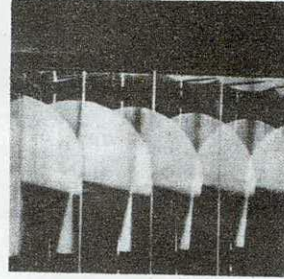
ARGENTINOS EN LA VANGUARDIA: LE PARC, UN SIMBOLO

# NUESTRO ARTE A NIVEL INTERNACIONAL

El Premio que la Bienal de Venecia otorgó a Julio Le Parc proyectó las artes plásticas argentinas a un nivel internacional del que nuestro compatriota resulta un símbolo, pero en el que no es una excepción. Por el contrario, la presencia de una verdadera constelación de artistas argentinos, que se han impuesto en los centros más exigentes del mundo, es una



JULIO LE PARC  
Mendoza-París-Buenos Aires



LA CARACTERÍSTICA que va a destacar el arte argentino de la década del 60 resulta decisiva, no solo por lo que representa para el movimiento plástico local, sino por lo que hace al país entero.

Podemos afirmar que a partir de 1960, el arte argentino comienza a internacionalizarse. Por supuesto que antes de esa fecha muchos de nuestros artistas vivieron y trabajaron en Europa; casi todos nuestros maestros estudiaron en el viejo continente, pero es recién hace pocos años, que los pintores y escultores argentinos comienzan a integrarse en un movimiento internacional, que no se fija en países ni ciudades; que trabaja con valores universales.

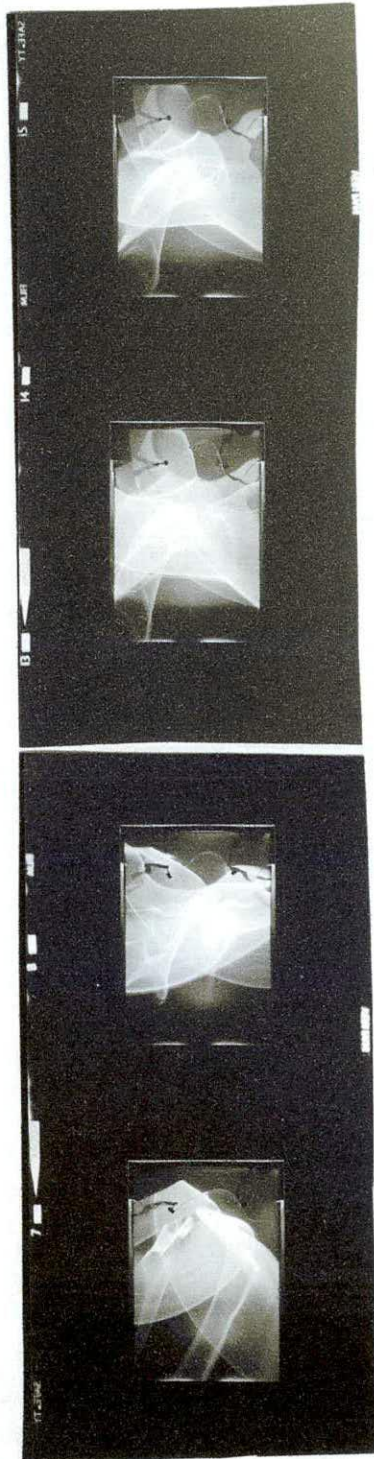
Recién ahora nuestros plásticos se encuentran y dialogan en los museos y galerías del mundo entero, o en

IL 5. Le Parc con *Anteojos para un mirar otro*. Análisis, sin referencias. Archivo ITDT



IL 6. Público de sala Le Parc en Bienal de Venecia. Archivo Denise René.

Múltiple  
Nº 5



Nº 5

"Continuel-lumière"  
Forma en contorsión  
Edición 1966

54 x 50 x 26 cm



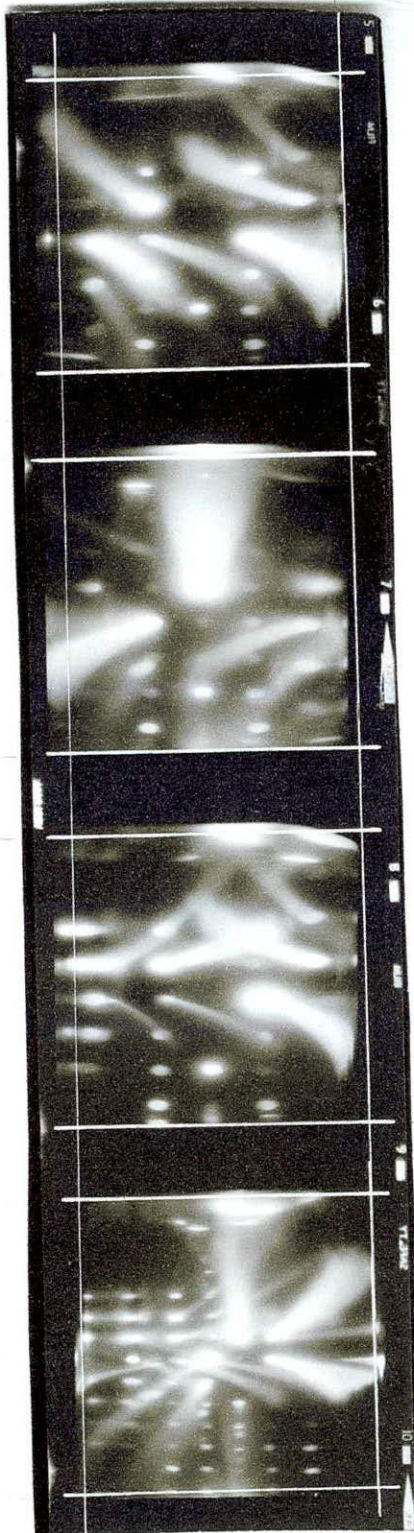
Múltiple N° 10

3  
grabados

6,7 x 6,7

4

no



N° 11

"Luz en movimiento  
visualizada en  
un volumen de agua"  
Edición 1966 a partir  
de la obra 1962

32 x 32 x 42 cm.

JOSE



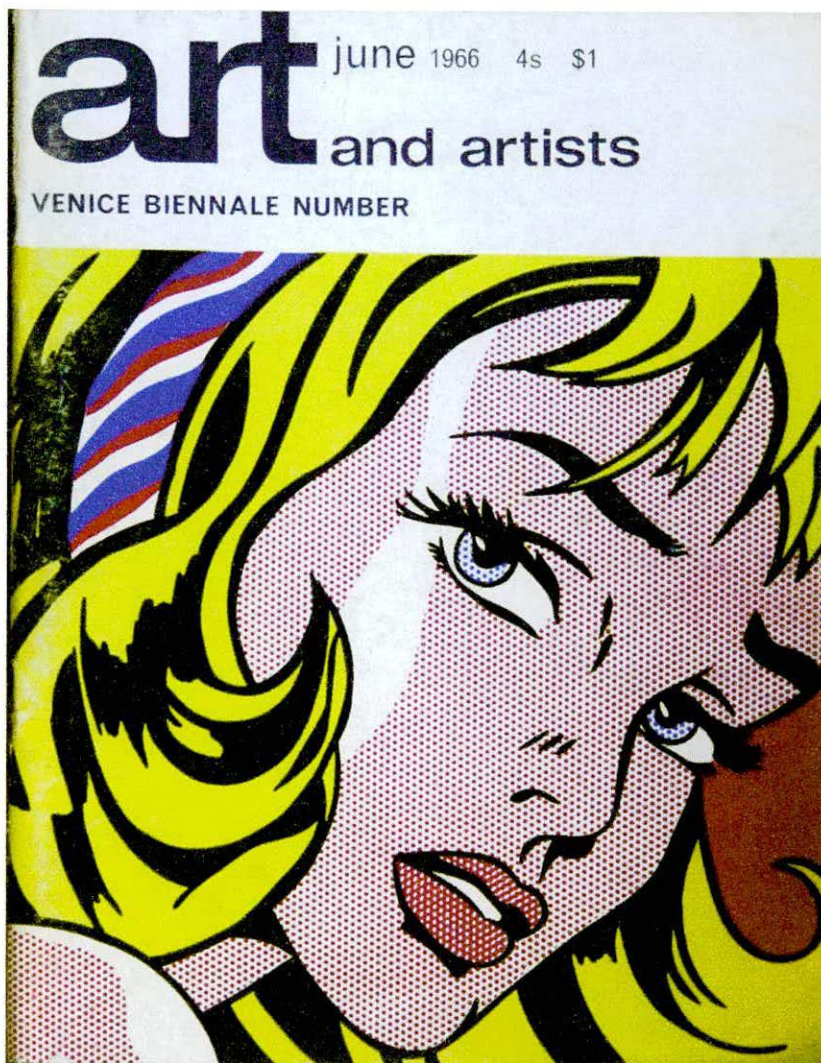
no

IL 8. Julio Le Parc, *Múltiple n. 10. Luz en movimiento visualizada en volumen de agua* (edición 1966), 32 x 32 x 42 cm.





IL 9. Jean Clay, "An interview with Denise René", *Studio International* vol. 175 n. 899, avril 1968, p. 194.



IL 10. *Art and artists*, June 1966. Portada.

## Programme du Mardi 19 Avril 1966



**8 H. CHATELET** - Entrée du Métro  
rond-point central.  
Distribution de petits cadeaux  
surprises aux usagers.



**10 H. CHAMPS-ELYSEES** -  
Coin rue La Boétie -  
Montage et Démontage  
d'une structure  
permutonnière.



**12 H. OPERA** - Entrée du Métro.  
rond point central.  
Objet cinétique habitable,  
abandonné à la curiosité  
des passants

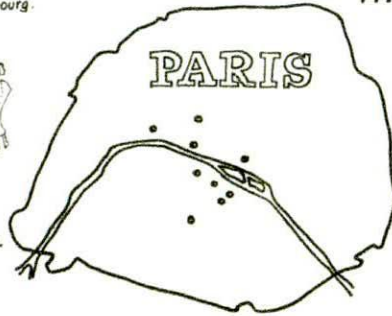
**23 H. BD SAINT-MICHEL**  
De la Seine au Luxembourg.  
Promenade avec  
Flashs électroniques.



**14 H. JARDIN DES TUILERIES**  
Face avenue Général Lemoine.  
Le Kaleïdoscope géant-moyen  
sera abandonné à la curiosité  
des enfants et des adultes,  
de même que des ballons géants  
sur le bassin.

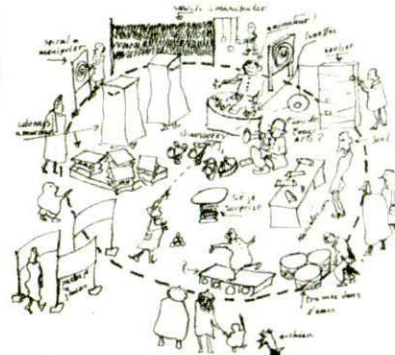


**22 H. QUARTIER LATIN**  
rue Champollion  
Sifflets en cadeau pour  
les spectateurs de cinémas d'art.



**20 H. BD SAINT-GERMAIN**  
Entre la rue de Rennes et  
la rue du Dragon.  
Distribution de ballons d'épingles.

**18 H. MONTPARNASSE**  
Face à la Coupole.  
Les habitants du quartier et les  
passants pourront chercher  
leur équilibre en marchant  
sur des dalles mobiles.



**16 H. ODEON - BD SAINT GERMAIN**  
Présentation Foraine.  
Divers éléments à actionner,  
manipuler, essayer, etc.

# Le Groupe de Recherche d'Art Visuel présente une journée dans la rue

La ville, la rue est tramée d'un réseau d'habitudes  
et d'actes chaque jour retrouvés.

Nous pensons que la somme de ces gestes  
routiniers peut mener à une passivité totale  
ou créer un besoin général de réaction.

Dans le réseau des faits répétés et retrouvés  
d'une journée de Paris, nous voulons  
mettre une série de ponctuations  
délibérément orchestrées.

La vie des grandes villes pourrait être  
bombardée de façon massive - non pas avec  
des bombes - mais avec des situations  
nouvelles sollicitant une participation  
et une réponse de ses habitants.

Nous ne pensons pas que notre tentative  
suffira à briser la routine  
d'une journée de semaine dans Paris.  
Elle peut être considérée seulement  
comme un simple déplacement de situation.  
Mais malgré sa portée très limitée elle  
nous aidera à entrer en contact avec un public  
non prévenu. Nous la voyons comme un  
essai tendant à dépasser les rapports  
traditionnels de l'œuvre d'art et du public.

Paris 1964-1966.

Garcia Rossi. Le Parc. Morellet.

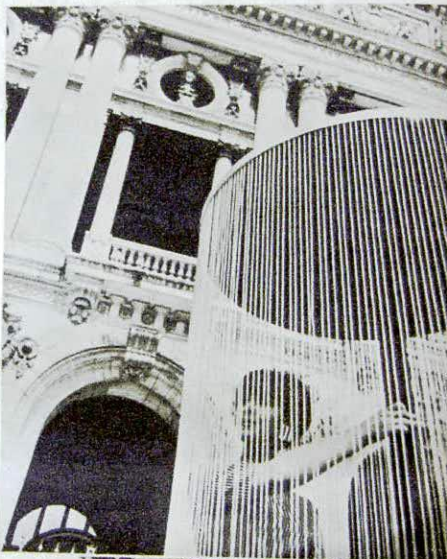
Sobrin. Stein. Yvaral.

Groupe de Recherche d'Art Visuel.



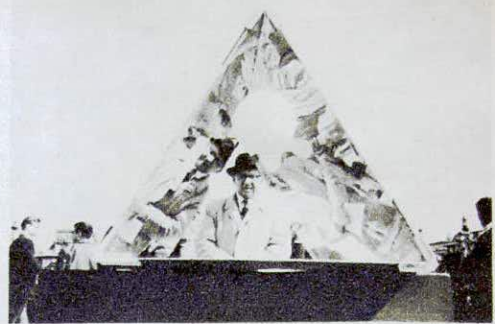
# Beaux Arts quand l'art descend dans la rue

Le mardi 19 avril 1966 marque une date dans l'histoire du groupe de Recherche "Art Visuel G.R.A.V." : le passage à l'action directe. Un conseil des étudiants du groupe a traversé ses travaux d'atelier, a exploré les méthodes de la recherche opérationnelle de son élève et a initié une démarche collective, au vue d'instaurer un nouveau rapport de communication entre l'œuvre d'art et le public.



10 a. Place de l'Étoile, sous le regard des grands monuments parisiens, la mise de l'art en scène s'annonce par une œuvre d'art éphémère, les œuvres mobiles, le personnel pour un moment et s'installe le long d'un axe principal.

11 a. Pendant le passage des œuvres mobiles, les visiteurs sont invités à regarder et à participer à l'œuvre. Une installation éphémère et éphémère de l'art en scène.



12 a. Jour de l'Étoile. La sculpture éphémère pour un regard sur la société de l'œuvre d'art dans une œuvre collective éphémère.



13 a. A l'Université de Paris, au sujet de l'art et de la rue.

Cependant, cette œuvre est née d'un esprit collectif et de la volonté de participer à la vie de la rue. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

14 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

15 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

16 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

17 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

18 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

19 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.

20 a. Le mouvement de l'art visuel est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation. Il est un mouvement de participation.



21 a. Sur la place de Saint-Germain-des-Près, des œuvres mobiles sont installées. Elles sont éphémères et participent à la vie de la rue.

IL 12. Pierre Restany, "Quand l'art descend dans la rue", *Arts et loisirs* 22/4/1966.



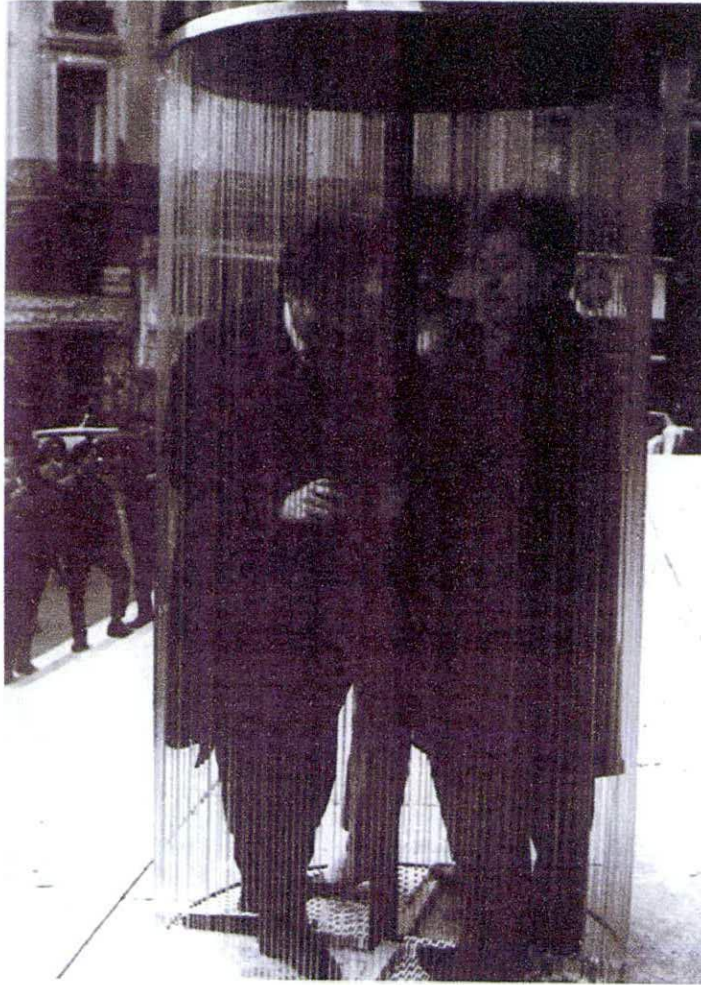
IL 13. Une Journée dans la rue (1966). *Vistas varias*.



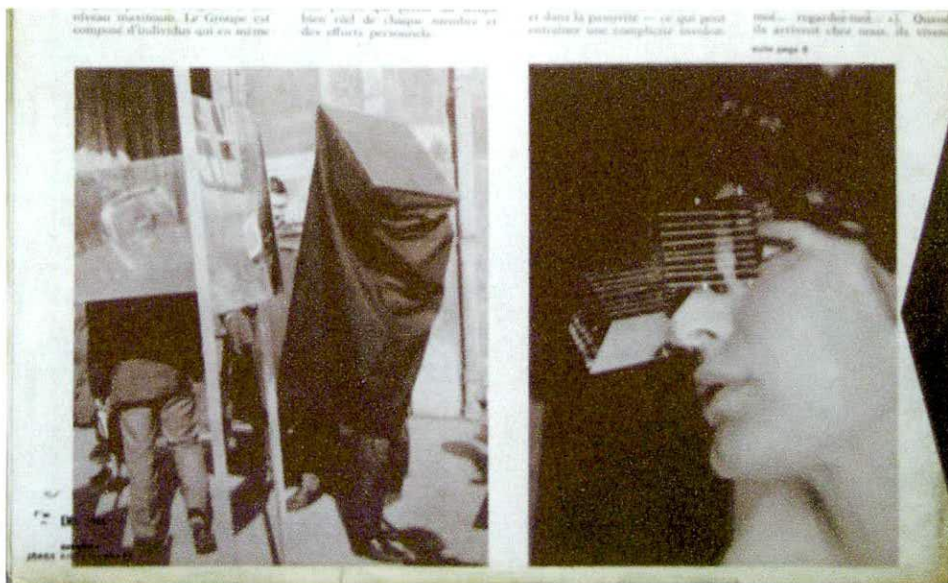


IL 14. *Une Journée dans la rue* (1966). Vistas varius.





IL 15. *Une Journée dans la rue* (1966). Penetrables



IL 16. *Colonnes à marcher*, en *Robho* n. 1, juin 1967.

**Vous** faites partie peut-être de ce qu'on appelle le grand public. Pourriez-vous répondre à quelques questions pour nous aider à préciser le rapport entre l'art et le grand public ?

A découper suivant le pointillé.

		rayer d'une croix la mention inutile.		
<b>1</b>	L'art moderne tel qu'on le retrouve dans les salons et galeries d'art est-il :			
	intéressant	oui	non	
	indifférent	oui	non	
	nécessaire	oui	non	
	incompréhensible	oui	non	
<b>2</b>	Cet art moderne est donc :			
	destiné à tout le monde	oui	non	
	destiné à des spécialistes	oui	non	
	<b>3</b>	Préférez-vous une exposition d'art d'avant-garde dans une galerie d'art	oui	non
		Préférez-vous notre initiative dans la rue	oui	non
<b>4</b>	Y-a-t-il un rapport entre ces deux situations	oui	non	
	Cette manifestation vous paraît :			
	utile	oui	non	
	gratuite	oui	non	
	stupide	oui	non	
	intelligente	oui	non	
	justifiée	oui	non	
	opportune	oui	non	
	amusante	oui	non	
	prétentieuse	oui	non	

**5** A votre avis, quel caractère se dégage de cette tentative :

publicitaire	oui	non
culturel	oui	non
expérimental	oui	non
artistique	oui	non
sociologique	oui	non
politique	oui	non
aucun	oui	non

**6** Cette initiative, peut-elle avoir des prolongements et se trouver développée par exemple dans le Paris de l'an 2.000

oui | non

**7** Etiez vous présent à cette manifestation

oui | non

Y avez vous participé

oui | non

A quel endroit .....

Pour dégager de cette enquête des résultats plus précis et éventuellement vous tenir au courant des activités du Groupe de Recherche d'Art Visuel, veuillez remplir, le plus lisiblement possible, les lignes ci-dessous

Nom .....

Age ..... Sexe .....

Profession .....

Adresse .....

GRUPE DE RECHERCHE D'ART VISUEL  
6, CITÉ PROST, PARIS 11<sup>e</sup>.

IL 17. Desplegable de *Une journée dans la rue* (1966). Encuesta.

**LA MUJER EL HOMBRE LAS COSAS EL MUNDO**

**ARGENTINA**

LE PARC

Gran Premio de Pintura, XXXIII Bial de Venecia 1966  
Exposición de sus obras organizada por Ver y Estimar.  
Instituto T. Di Tella, Florida 936. Del 1 al 20 de agosto

EL AFICHE VETADO  
*Algunas confusiones*

**EN ESPAÑOL** — A mediados de la semana pasada, un funcionario del Instituto Di Tella, de Buenos Aires, presentó a la Municipalidad, para su autorización, un afiche mural que anunciaba la exposición del pintor Julio Le Parc, primer premio de pintura en la última Bial de Venecia. Entre el representante del Di Tella y el funcionario se produjo entonces el siguiente diálogo:

*Funcionario:* Este afiche no puede ser autorizado porque está escrito en caracteres extraños, en un idioma extranjero.

—Pero... ¿usted está equivocado! ¡Usamos ese tipo de letra porque tiene relación con la obra del pintor!

*Funcionario:* Está bien, de acuerdo. Pero de todas maneras no puedo autorizarlo. Está escrito en francés. Ahí dice *Le Parc*, y todo el mundo sabe que, en francés, eso quiere decir *el parque*.

—¡Pero ese es el apellido del pintor!

*Funcionario:* ¡Ah! Bueno, ¡así es otra cosa!  
El afiche fue autorizado.

IL 18. "En español", *Confirmado* 10/8/1967. Archivos ITDT.



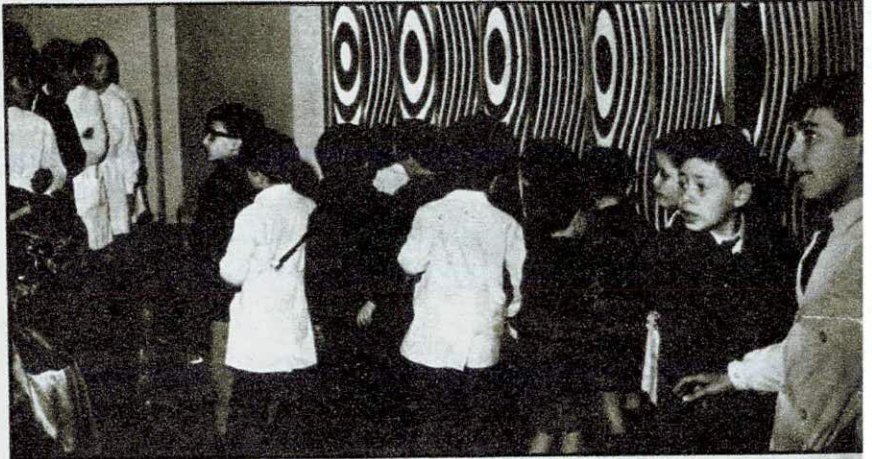
610

# GENTE

LOS CHICOS SE VUELVEN LOCOS CON JULIO LE PARC; MOZAMBIQUE ESPERA A UN MEDICO ARGENTINO Y UNA GUERRA INSOLITA EN CAMPO DE MAYO.



!!!UYYYY!!!, !!!AAAH, AAAH!!!, y muchas exclamaciones similares de placer escaparon, precipitadamente, de la boca de Carlos Osvaldo Couto (7 años), que levantó sus brazos y se zambulló en lo que para él era un mundo encantado y fantástico: la exposición del laureado plástico Julio Le Parc. Arrasaron con todo y se dedicaron a cabecear globos, enloquecer máquinas y reirse estrepitosamente frente a espejos deformadores de imágenes. Le Parc había dicho "Quiero una mayor participación del espectador en mi obra", y varios colegios (entre ellos la Escuela Experimental 33, de Banfield, y la Escuela Piloto N° 1) llevaron sus alumnos para que se iniciaran en el arte contemporáneo y apreciar sus reacciones. Algunas de ellas fueron éstas: "Son cosas extrañas, parecen del espacio" (Félix Alejandro, 7 años); "Son cosas de la atmósfera" (Jaime Cibil, 7 años); "Me recuerda al espacio. Y, sobre todo, la corteza lunar" (Jorge M. J. Ibáñez, 12 años).



ANTES DE LA BATALLA, que con todo ardor, entusiasmo y realismo se libraría momentos más tarde en Campo de Mayo, conversan Walter Vidarte, Luis Medina Castro y Sergio Renán. Poco después se enfrentarían los "Gauchos de Güemes" con las tropas realistas (años 1815-16), encarnadas ambas partes, con increíble arrojo (sable, lanza, cuchillo, rodadas, etc.), por los aspirantes de 1° y 2° año de la Escuela de Suboficiales Sargento Cabral. Actuaban para el ciclo "Hombres y mujeres de bronce", que para el Canal 13 (comenzará a proyectarse en octubre) dirige María Herminia Avellaneda. Libro: Saravia y Reynal.



Cyano





IL 20. Vista de una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.

plástica

## Una vidriera de la burguesía industrial

Jorge Romero Brest  
El arte en la Argentina  
París, 1964.

Problemas afines a los que se plantean en esta vidriera de la burguesía industrial se resuelve con el momento. Sus detalles son una serie de grandes cuadros que se convierten en un todo. Modernidad en el arte. Una modernidad en todos los terrenos, que surge desde las formas culturales tradicionales y modernas (Hudson de Buenos Aires, Sur, La Nación, y otros) y se proyecta en el momento histórico. Los cuadros de la vidriera son una reproducción de la nueva cultura de la burguesía en el momento de su aparición en el mundo. Los cuadros de la vidriera son una reproducción de la nueva cultura de la burguesía en el momento de su aparición en el mundo. Los cuadros de la vidriera son una reproducción de la nueva cultura de la burguesía en el momento de su aparición en el mundo.

La vidriera industrial, moderna y moderna, es una vidriera de la burguesía industrial. Los cuadros de la vidriera son una reproducción de la nueva cultura de la burguesía en el momento de su aparición en el mundo.

En este contexto el Centro de Artes Visuales (ITDT) surge como un espacio de encuentro y de intercambio. El Centro de Artes Visuales (ITDT) surge como un espacio de encuentro y de intercambio. El Centro de Artes Visuales (ITDT) surge como un espacio de encuentro y de intercambio.



Una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.

La vidriera industrial, moderna y moderna, es una vidriera de la burguesía industrial. Los cuadros de la vidriera son una reproducción de la nueva cultura de la burguesía en el momento de su aparición en el mundo. Los cuadros de la vidriera son una reproducción de la nueva cultura de la burguesía en el momento de su aparición en el mundo.

Si alguien no lo hubiera dicho, bastaría estos dos párrafos para que a nadie se le ocurra buscar en Romero Brest un trabajo, un crítico o algún comentario. Para él, el arte es un momento de la vida, un momento de la vida, un momento de la vida.



Una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.

Una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.

Una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.

Una de las salas de la exposición *Le Parc* en ITDT, 1967. Archivo ITDT.