

# Consagración de las producciones visuales y crítica institucional entre París y Buenos Aires (1962-1973) Volúmen 2

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

## Capítulo 4. Artistas latinoamericanos y resistencia cultural alrededor de mayo del '68. Entre el *Atelier Populaire* y la revista *Robho*<sup>1</sup>.

Lo que nos gusta de esta sociedad sudamericana de París, no es sólo que sus miembros hayan logrado imponerse en la batalla del espectáculo, de la literatura o de las artes; sino también que se trata de un islote cultural donde aún prevalecen valores pre-capitalistas como la amistad, la solidaridad, la afectividad, la virilidad, devenidos raros en la sociedad de consumo donde, bien o mal, intentamos nadar. Estos indolentes que no tienen horarios, estos campesinos obstinados e infatigables decididamente tienen algo para enseñarnos.

Christiane Duparc, “Les sud-américains ont pris Paris”, 1968<sup>2</sup>

En 1971, justo antes de que dejara de publicarse, la revista *Robho* era considerada por la izquierda francesa como una publicación que denunciaba “el carácter ilusorio de la modernidad”<sup>3</sup>. A su vez, una partidaria del conceptualismo como la crítica de arte Catherine Millet identificaba al cinetismo como un movimiento poco francés: “los Nouveaux Réalistes –sostuvo años más tarde– eran más ‘parisinos’ (no adjudico juicio moral a esta palabra) que la mayor parte de los artistas expuestos en Denise René (entre los cuales los latinoamericanos quienes nunca cortaron con sus países de origen)”<sup>4</sup>. El presente capítulo analiza las selecciones e interpretaciones que se hicieron en la prensa periódica de los artistas latinoamericanos y sus obras durante este 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*. Entre los periódicos culturales franceses, *Robho* fue uno de más receptivos a la producción de los argentinos y latinoamericanos de París. Como veremos a lo largo de este capítulo, éstos no sólo animaron buena parte de los contenidos de la revista sino que también fueron centrales en la puesta en jaque de la publicación. *Robho* constituye un medio privilegiado para rastrear tanto la crisis del cinetismo y los vasos comunicantes de esta

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este capítulo fue publicada como “*Les Sud-américains de Paris. Artistas latinoamericanos y resistencia cultural en la revista Robho (1967-1971)*”, en Andrea Giunta (comp.), *Metropolis de papel. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2008, en prensa. Utilizamos las traducciones realizadas para esa ocasión de las citas tomadas de *Robho* y de otras publicaciones francesas.

<sup>2</sup> Christiane Duparc, “Les sud-américains ont pris Paris”, *Le Nouvel Adam* n. 19, février 1968, p. 51.

<sup>3</sup> M. Salaun, “Pour un Comité de liaison Arts Plastiques” (mayo de 1971), citado en François Parent y Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 138. El articulista listaba los grupos de *contestation* que operaban en ese momento: la Jeune Peinture, la Polycritique, CAP, Secteur Arts Plastiques PSU, Secours Rouge, EM'68 (compuesto por arquitectos).

<sup>4</sup> Jean-Paul Ameline et Fanny Gaudry, “Réponses à un questionnaire. Catherine Millet”, en Denise René *l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*. Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 165.

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* constituye, 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 primer número de la revista *Robho* comenzaba con la nota editorial “La peinture est finie” de Jean Clay y presentaba en la tapa a dos artistas responsables, entre otros, de que la pintura pareciera una actividad en extinción. Las fotos del venezolano Jesús Rafael Soto y del argentino Julio Le Parc, instalados en París desde 1950 y 1958 respectivamente, compartían la portada. [Il. 1] En ese momento, junio de 1967, Soto exponía en la galería Denise René y el texto del catálogo era del mismo Clay. Esta retrospectiva demostraba para Clay que el venezolano había operado “una mutación decisiva” en la abstracción geométrica. Con el pasaje de las obras geométricas de fines de los '50 a la intervención del espacio con sus *Penetrables* a partir de 1967, su obra mordía lo real y amenazaba “este espacio donde nos sentíamos tan seguros”<sup>5</sup>. Como vimos, Le Parc venía de recibir el Gran premio internacional en la 33° Bienal de Venecia de 1966. Como Soto, era uno de esos “investigadores que ha sabido sentir –intuitivamente– las realidades físicas modernas y englobar en su lenguaje la transformabilidad permanente del mundo”<sup>6</sup>.

Impregnado de la tradición del arte concreto durante sus años de estudio en Buenos Aires<sup>7</sup>, co-fundador del *Groupe de Recherches d'Art Visuel* (GRAV) en 1960, Le Parc venía explorando las posibilidades del cinetismo, la participación del espectador y la producción colectiva. Así, sus *Espejos* de 1966, cuya superficie reflectante modificada producía alteraciones en la percepción, eran análogos a los *Penetrables* de Soto: la obra no sólo había dejado de ser una ventana perspéctica y se presentaba como un objeto con su propia lógica interna; ahora se volvía hacia el espectador y ponía en duda sus certezas perceptivas. Para Clay, no se trataba de meros efectos ópticos: “El espectador –afirmaba– proyecta igualmente el espacio mental de la sociedad en que vive. [...] los espejos de Le Parc son, a la vez,

---

<sup>5</sup> Jean Clay, “Soto, de l’art optique à l’art cinétique”, en catálogo, Denise René, 1967, s/p. La exposición se inauguró el 16 de mayo y ocupó los dos locales de la galería.

<sup>6</sup> Jean Clay, “Les miroirs de Le Parc” (1967), traducido al español en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988, p. 179.

<sup>7</sup> Le Parc recuerda que durante esos años en la Escuela Nacional de Bellas Artes seguía de cerca el movimiento de arte concreto así como las ideas de Lucio Fontana, quien era su profesor de modelado. Véase “Chronologie 1: avant Paris”, en *Julio Le Parc*, Milano, Edizioni d’Arte Severgnini, 1995, p. 250.

durables y fugitivos. Se reflejan en ellos no sólo las contingencias físicas, sino las construcciones sucesivas del espíritu»<sup>8</sup>.

Mientras los partidarios fetichistas del pop-art y del neo-dadaísmo se esfuerzan piadosamente por salvaguardar los restos de la sociedad de consumo e intentan desesperadamente recuperar –fijar– el mundo de apariencias que nos rodea y que sin embargo se desagrega por todas partes, el cinetismo acepta esta desagregación y la integra en su mensaje. El tiempo viene aquí a investir al espacio, la materia es mostrada en su movimiento, las formas en su perpetua metamorfosis. El medio estático que en otro tiempo llevaba el mensaje del artista es directamente atacado, pulverizado, arrastrado dentro del gran flujo universal.<sup>9</sup>

La mención del pop y el neo-dadá como vástagos sumisos de la “sociedad de consumo” en su fetichización tanto del objeto artístico como del producto de la industria, deja ver la dimensión política que el cinetismo tenía para Clay. La desmaterialización de la obra de arte o la ausencia de formas fijas no eran para el crítico sólo producto de un “espíritu de parque de diversiones”<sup>10</sup>, sino una apuesta cultural por un sistema alternativo al neo-capitalismo.

Editada por Jean Clay y Julien Blaine entre 1967 y 1971 y con Christiane Duparc (esposa de Clay) como gerente responsable, *Robho* no fue ni quiso ser una revista sobre arte latinoamericano. Los tres responsables de la revista –un crítico de arte, un poeta visual y una periodista cultural– le imprimieron su perspectiva al abordar las producciones visuales. De formato tipo tabloide, sus seis números fueron impresos a un color sobre papel de gramaje alto. Diseñadas por Carlos Cruz-Diez<sup>11</sup>, las atractivas tapas de *Robho* mostraron, por lo menos hasta su cuarto número, una limpieza visual y una simetría afines con la estética del cinetismo. Las notas editoriales de Clay para cada número presentaron problemáticas contemporáneas de las artes y barrieron un arco internacional. Así, también fueron centrales el francés Daniel Buren, el alemán Hans Haacke, el filipino David Medalla, el suizo Daniel Spoerri o el griego conocido como Takis, entre otros. *Robho* tampoco fue una revista de actualidad sino que, según puede deducirse de sus páginas, seleccionó las producciones culturales de su tiempo en tanto índices de la resistencia cultural que se ofrecía, desde Francia principalmente, a la expansión de la lógica del capitalismo a la norteamericana. Sin embargo, aunque el horizonte rebelde que mostraba *Robho* era representativo del perfil

---

<sup>8</sup> Jean Clay, “Les miroirs de Le Parc”, *art. cit.*

<sup>9</sup> “La peinture est finie”, *Robho* n. 1, juin 1967.

<sup>10</sup> Palabras de Damián Bayón extraídas de “La imaginación de Le Parc, Gran Premio de la Bienal de Venecia”, *Mundo Nuevo* n. 4 octubre 1966, p. 61.

<sup>11</sup> Instalado en París desde 1960, Cruz-Diez había sido tipógrafo y diseñador gráfico en la Creole Petroleum Corporation, director artístico en la agencia de publicidad Mc Cann- Erikson, e ilustrador del diario *El Nacional* de Caracas. Véase Cruz-Diez, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1981.



cosmopolita de París, resulta significativa la fuerte presencia de artistas latinoamericanos en una revista de *neovanguardia* (en el sentido que Hal Foster da a este término)<sup>12</sup> abocada cada vez más al llamado “arte contestatario”. El primer número llevaba a otro venezolano y a un argentino en la tapa. En los cinco números siguientes los latinoamericanos también tuvieron un lugar destacado. Las notas centrales y los *dossiers* estuvieron poblados por Soto, Le Parc, Cruz-Diez, así como por el uruguayo Carmelo Arden Quin, los brasileños Lygia Clark y Sergio Camargo y por la experiencia colectiva realizada en Argentina bajo el título *Tucumán Arde*.

En 1968, Christiane Duparc afirmaba en las páginas de una revista de actualidades que los latinoamericanos habían copado París y que el día que decidieran irse todos juntos, los parisinos se sentirían solos, tristes y aburridos. [II. 2] La periodista y colaboradora de *Robho*, hacía un paneo por las diferentes disciplinas artísticas. En teatro, Lavelli, García, Copi y Savary; en literatura, Cortázar y Sábato; en artes visuales, Cruz-Diez, Soto, Le Parc, Lam, Matta, Camargo, Di Teana, Tomasello y “cantidades de brasileños, venezolanos y argentinos. El arte cinético es 80% ellos”<sup>13</sup>. En un intento de relativizar *clichés* como el del *macho latino*, aclaraba que no había que sorprenderse de que “un Sud-américain de Paris” fuera bastante parecido a un europeo: un nieto de españoles, franceses o italianos que había vivido con la nostalgia de Europa y que, finalmente, había decidido probar suerte en el viejo continente. La nota rescataba los relatos de la llegada a París, los primeros tiempos de pobreza y la tenacidad para hacerse un lugar en la ciudad-luz. La periodista describía también algunas de las costumbres de sociabilidad de estos inmigrantes, como el asado dominguero en el atelier de Le Parc al que solían asistir sus colegas argentinos. Y tal como puede apreciarse en la cita del comienzo, terminaba por resaltar más que sus reconocidas calidades artísticas, ese costado cotidiano.

Más allá del sabor a primitivismo del comentario de Duparc, la imagen que ofrecía (“los latinoamericanos están por todos lados”) tenía fundamentos. Hacia fines de los '60 el flujo de inmigrantes latinoamericanos alcanzaba cifras mucho mayores que las de los veinte años anteriores<sup>14</sup>. Pero, si bien éstas dieron cuenta de un crecimiento relacionado con el

---

<sup>12</sup> En contraposición a la descalificación de las neo-vanguardias de Peter Bürguer en su *Teoría de la vanguardia*, para Foster más que cancelar el proyecto de la vanguardia, las neo-vanguardias lo retomaron en términos de cuestionamiento de las instituciones culturales. Véase Hal Foster, “¿Quién le teme a la neo-vanguardia?”, en *El retorno de lo real* (1996). Akal, Madrid, 2001, pp. 3-37.

<sup>13</sup> Christiane Duparc, *art. cit.*, p. 46.

<sup>14</sup> Si en 1946 eran unos 3800 los latinoamericanos residentes en Francia, para 1968 eran más de 9800. La cifra se duplicó después de los golpes militares en Chile y Argentina. Denis Rolland y Marie-Hélène Touzalin, “Un miroir déformant? Les latino-américains à Paris depuis 1945”, en Antoine Marès y Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 263-291.

devenir político de los países latinoamericanos, las cantidades siempre fueron restringidas si se las compara con las de los inmigrantes de África del Norte, por ejemplo. La inmigración latinoamericana estaba constituida de un porcentaje sensiblemente mayor de intelectuales y artistas, lo que le otorgaba mayor prestigio y visibilidad. En este sentido, aunque limitada, su presencia fue percibida por las élites culturales y políticas francesas con cierta amplificación y valoración positiva. A su vez, tanto la independencia de Argelia como el arribo de Fidel Castro al poder en La Habana focalizaron la atención del anti-imperialismo francés, lo que contribuyó 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 revolucionario<sup>15</sup>. Tal es así que hasta la galerista Denise René utilizaba al líder cubano en sus metáforas: en 1968 se refería al grupo de los constructivistas de fines de los '40 como “una minoría política en exilio, los Fidel Castro del constructivismo buscando un lugar para aterrizar”<sup>16</sup>.

Esta imagen que se tenía en Francia de los latinoamericanos 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 tercermundista en general y en particular respecto de la experiencia revolucionaria cubana<sup>17</sup>. Por cierto, en la politización masiva de la juventud francesa fueron centrales una serie de identificaciones con dos figuras: el trabajador y el militante colonial (o guerrillero), tal como los denomina Kristin Ross. En palabras de esta autora, durante mayo y junio de 1968 éstas fueron representaciones ficcionales y teóricas, y a la vez interlocutores en un diálogo frágil, efímero e históricamente específico<sup>18</sup>.

Así y todo, los artistas a los que nos referimos no eran exiliados políticos ni guerrilleros. Su llegada a París había sido, en su mayoría, anterior a la seguidilla de golpes de Estado de los años '70 en Latinoamérica y tenía motivaciones ligadas al desarrollo profesional. Pero aún teniendo en cuenta esta diferencia, es posible pensar que la pertenencia cultural a América latina presentaba connotaciones particulares en el marco de la crisis de fines de los años '60, sobre todo para quienes veían en el proceso de modernización de Francia un triunfo de la sociedad de consumo o, más llanamente, la *americanización* del

---

<sup>15</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.

<sup>16</sup> Jean Clay, “An interview with Denise René”, *Studio International* vol 175 n. 899, abril 1968, p. 194.

<sup>17</sup> Véase Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

<sup>18</sup> Kristin Ross, *May '68 and its afterlife*, The University of Chicago Press, 2002.

estilo de vida francés<sup>19</sup>. Pareciera que este supuesto apego a “valores pre-capitalistas” gravitó en el modo en que la obra de artistas como Soto, Le Parc o Clark fue valorada en tanto resistencia cultural. Más allá de que efectivamente estos artistas pretendieran ser ‘contestatarios’, ciertos aspectos de su sociabilidad y sus hábitos reforzaban, con su excentricidad, la puesta en jaque de la obra de arte y el artista-genio tradicionales. Esto no implica que para *Robho* todo artista latinoamericano fuera un Che Guevara en potencia, ni que dedicara líneas a un artista sólo porque hubiera nacido del otro lado del océano Atlántico. La selección se basaba, ante todo, en el interés de los lineamientos estéticos y éticos de sus producciones. Así, otros artistas ligados a la figuración como los argentinos Antonio Seguí y Antonio Berni o el brasileño Antonio Dias, que trabajaban y exponían en París, aunque sostenían posturas contestatarias tal vez más explícitas no aparecieron en *Robho*.

Como indica Kristin Ross, durante el mayo francés la política ejerció tal magnetismo sobre la cultura que la desplazó de su reino específico. Este fue el caso del *Atelier Populaire*, en el que artistas y estudiantes produjeron los célebres afiches. *Robho* no reseñó esta actividad, pero meses antes –en su tercer número– publicó el artículo “¿Guerrilla cultural?”, un texto escrito por Le Parc a pedido de “los amigos de Robho”<sup>20</sup> después de su participación en el Simposio de intelectuales y artistas de América, realizado en Venezuela durante noviembre de 1967. Como vimos en el capítulo anterior, este viaje de varios meses por Sudamérica tuvo al menos dos consecuencias sobre Le Parc. Por un lado, resultó un éxito comercial y de público, pero además el encuentro con artistas sudamericanos en general y este simposio en particular lo condujeron a profundizar su compromiso con la crítica a las instituciones culturales, por un lado, y con la ‘causa latinoamericana’ por el otro. El crítico norteamericano Harold Rosenberg describió con elocuencia la polarización ocurrida en este evento de cinco días patrocinado por la *Inter-American Foundation for the Arts* (IAFA), la organización norteamericana que tomaba a su cargo las políticas culturales para Latinoamérica<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Sobre los aspectos culturales asociados a la rápida transformación de la vida cotidiana francesa a partir de la instauración de una cultura de masas a la americana, véase Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*. MIT Press, 1995.

<sup>20</sup> Julio Le Parc, “¿Guerrilla cultural?”, *Robho* n. 3 printemps 1968, p. 7. La familia Le Parc veraneaba con Clay y su mujer, Christiane Duparc, en Carboneras, España.

<sup>21</sup> Tal como se indicó en el capítulo 1, en 1966 una serie de organizaciones, el IAFA incluido, se reconfiguraron como el *Center for the Inter-American Relations* (CIAR, más recientemente *Americas Society*). Rosenberg probablemente utilizó la antigua denominación de esta organización que para 1967 ya era el CIAR. 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. 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

The exchange of views there quickly made it evident that the definition of ‘living artistic problems’ often depends on where you live. For some speakers from the New York art world, the issue for painting today is universal recognition of the revolutionary heights scaled by artists to whom the essential significance of painting lies in the shape (square, vertical or horizontal) of the canvas. For the Latin Americans, the issue was ‘Yankee imperialism’ –an artist, they felt, was obligated to indicate his resistance to existing conditions as a matter of professional honor. The aesthetics of this resistance ranged from art forms involving audience participation (designed to awaken the masses) to the Dada-related belief that in ‘post-modern’ art the artist’s ‘manifestation’ counted for more than the art object– a circumspect way of saying that art could go to the devil. In response, a New York painter asseverated that for him painting was bounded by the piece of material he was working on, and his companions, an art critic and curator, nodded in assent and murmured the word ‘quality’. Discussion on this sector came to an abrupt end. Latin Americans got the point that New York artists feel themselves exempt from human history – a state of mind which confirmed their feelings about the ‘Yankees’ and which several confessed to envying. Perhaps the mistake of the New York aesthetes lay in going to a conference, since in the world of ‘quality’ there are no problems, ‘living’ or otherwise, to be debated.<sup>22</sup>

En el contexto de esta polarización entre partidarios de la forma y de los de un arte participativo o procesual, la posición de Le Parc era clara. Centrado en la pregunta acerca del rol del artista en la sociedad, que entonces preocupaba a buena parte de la *intelligentsia* del globo, Le Parc señalaba para el intelectual los siguientes roles:

Poner en evidencia en el interior de cada medio las contradicciones existentes. Desarrollar una acción a fin de que sea la misma gente quien produzca cambios. [...] Se trata de servirse de una capacidad profesional adquirida en el dominio del arte, de la literatura, del cine, de la arquitectura, etc., y –en lugar de seguir simplemente el camino ya trazado, el que consolida las estructuras sociales– poner en cuestión las prerrogativas o privilegios propios a nuestra situación. [...] Las determinaciones unilaterales en el campo artístico son idénticas a las determinaciones unilaterales en el campo social.<sup>23</sup>

Meses más tarde, Le Parc diseñaba carteles e imprimía serigrafías en el *Atelier Populaire* para apoyar la movilización masiva de trabajadores y estudiantes<sup>24</sup>. “Atelier populaire si. Atelier bourgeois non” fue el lema con el que este emprendimiento funcionó

---

Fabiana Serviddio, “Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real”, *Journal of Social History*, George Mason University Press, Fairfax, upcoming March 2010.

<sup>22</sup> Harold Rosenberg, “Art of bad conscience”, en *Artworks and packages*. London, Thames and Hudson, 1969, pp. 162-164. Por supuesto, no todos los artistas norteamericanos participaban de la posición más formalista. El crítico continuaba refiriéndose a ciertas agrupaciones norteamericanas de protesta como *Angry Artists*. Véase sobre este tema Francis Frascina, “Angry Arts, the Art Workers’ Coalition and the politics of ‘otherness’”, en *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*, Manchester University Press, 1999, pp. 108-159.

<sup>23</sup> *Idem*. Traducido al español en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>24</sup> Los “eventos de mayo” consistieron, entre otras cosas, en una huelga que alcanzó los nueve millones de trabajadores. Buena parte de los afiches han sido reproducidos en Michel Wlassikoff, *Mai 68. L’affiche en héritage*. Paris, Editions Anteratives, 2008.

durante mayo y junio de 1968 en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA). Por su parte, aunque no utilizó el mismo lema, *Robho* fue orientando sus textos y sus selecciones con el propósito de apoyar y teorizar un arte que veía como no-burgués. Pero las estrategias fueron diferentes a las de la *Jeune Peinture* o el *Atelier Populaire*<sup>25</sup>. Clay optó por seguir la evolución de lo que denominó “arte salvaje”, aquél que se expandía a los lugares del no-arte. Aunque se aventuraba más allá de los bordes tradicionales de la cultura, no abandonaba la categoría “arte” pues la revista (y su autor) confiaban en los potenciales revulsivos de ciertas prácticas artísticas. Podría decirse que *Robho* eligió para actuar el camino de la especificidad artística. Y como veremos más adelante, las críticas que se le hicieron a la revista unos años más tarde estuvieron ligadas a esta consigna, que más o menos subterráneamente atravesó sus páginas.

*Robho* apareció en momentos de una profunda modificación de la prensa cultural francesa. Si hacia mediados de los años ‘60, periódicos nacidos en la posguerra como *Les lettres françaises*, *Art d’aujourd’hui* y *Arts* dejaron de aparecer, una serie de revistas encaradas como medios especializados de periodicidad más dilatada cambió la dinámica del mercado editorial. En un período de unos diez años vieron la luz *Art Press*, *Artistes*, *artitudes*, *Cahiers du MNAM*, *Canal*, *Chorus*, *Chroniques de l’art vivant*, *Documents*, *Exit*, *L’Humidité*, *Macula*, *Opus International*, *Peinture-cahiers théoriques*, *Plages*, *VH 101*, *Rebelote* y *Robho*. Esta proliferación de revistas de mayor o menor tirada tuvo como condiciones de posibilidad tanto la efervescencia intelectual y militante de fines de los ‘60 como una prosperidad económica que sólo se vio alterada hacia 1973 con la crisis del petróleo. De este modo, el nacimiento de *Robho* coincidió con un crecimiento del mercado de arte y con la radicalización de las propuestas estéticas<sup>26</sup>. Y si bien su tirada no fue muy amplia (sabemos que la del tercer número fue de 1650 ejemplares<sup>27</sup>), esta revista dio cuenta de las tensiones surgidas en el seno de la producción cultural a fines de los años ‘60.

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

- Gregorio Vardánega, che cosa fai adesso ?
- Sono preparando l’exposizione de Popper al musée d’art moderne de la ville de Paris.
- Antonio Asis, que haces tu en este momento?
- Yo preparo la exposición de Popper para el musée d’art moderne de la ville de Paris.

<sup>25</sup> Cfr. con François Parent y Raymond Perrot, *Le salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*. Paris, 1983.

<sup>26</sup> Sylvie Mokhatari, *Les revues d’art contemporain en France de 1967 à 1979*, Mémoire de maîtrise d’Histoire de l’art contemporain, Université de Rennes 2, 1990, mimeo.

<sup>27</sup> Carta de Jean Clay a Le Parc 2/10/1968. Archivo Le Parc.

- Carlos Cruz-Diez, que en este momento?
- Yo preparo la exposición para Popper en el musée d'art moderne de la ville de Paris
- Narciso Debourg, che haces tu momento?
- Yo la exposición para en el musée art moderne
- Yacob Agam, que are machen adesso momento?
- Yo bereites on Popper exposicion al musée d'art moderne de la ville de Paris
- Luis Tomasello, tu en este?
- Para Popper art moderne de la ville de Paris.
- Martha Boto, che haces tu ?
- Preparo en el musée d'art moderne
- Victor Vasarely, tu en ce moment?
- Je l'exposition de Popper au musée
- [...]
- Et toi, Blaine, que fais-tu ?
- Moi je questionne

Julien Blaine, "dialogues de la fin d'avril", 1967<sup>28</sup>

La mezcla de lenguas que utilizaba Julien Blaine para esta intervención poética en el primer número de *Robho* jugaba tanto con el trabajo serial del cinetismo como con su perfil internacional. También estaba a tono con las noticias, pues en abril de 1967 todos los artistas mencionados preparaban sus obras para una exposición de arte cinético en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, a la que Frank Popper los había convocado. Inaugurada en mayo y titulada *Lumière et mouvement*, la muestra contó con una fuerte presencia latinoamericana<sup>29</sup> y con una afluencia de público tal que las autoridades del museo decidieron extenderla hasta octubre, unos meses más de lo previsto.

La multiplicación de artistas dedicados a producir obras cinéticas de todo tipo no sólo provocó el "cuestionamiento" de Blaine que transcribimos más arriba. La nota editorial del segundo número de *Robho* intentó un balance de la exposición *Lumière et mouvement*: Clay se preguntaba si el cinetismo no se había convertido en otro academicismo. En medio de lo que veía como "la moda del motorcito o la lamparita", intentó establecer diferencias entre verdaderos "creadores" y meros "arregladores" que hasta el momento se habían limitado a las vidrieras pero ahora se lanzaban hacia los museos.

<sup>28</sup> [Julien Blaine], "dialogues de la fin d'avril", *Robho* n. 1, juin 1967, p. 5.

<sup>29</sup> Antonio Asís, Martha Boto, Sergio Camargo, Carlos Cruz-Diez, Narciso Debourg, Hugo Demarco, Armando Durante, Horacio García-Rossi, Ana María Gatti, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello y Gregorio Vardánega: 14 latinoamericanos entre los 39 participantes. Según Popper, *Lumière et mouvement* incluyó sólo a aquellos extranjeros que residían en Francia. Esto se debió a limitaciones presupuestarias puesto que deseaban que los artistas no se limitaran a mandar obra sino que participaran activamente. Durante un año aproximadamente artistas, conservadores, arquitectos y el mismo Popper trabajaron juntos. Popper dice que la exposición debería ser considerada "una obra colectiva hecha en el lugar". "Réponses à un questionnaire rédigé par Véronique Wiesinger. Frank Popper", en *Denise René l'intrépide...*, *op. cit.*, pp.160-163.

Lo que quisiéramos subrayar es que al desviar de su sentido profundo al arte del movimiento, al favorecer la proliferación de modos ‘distrayentes’ uno se inscribe, quiera o no, en el corazón de una ideología reaccionaria que golpea actualmente y que quiere ver *ocio* en el arte. Después de su jornada de trabajo, o durante su fin de semana en su segunda residencia, el hombre de la civilización de consumo enciende sus juguetes, sus tabiques luminosos, sus cajas sonoras, y se *distiende* [...]

Toda ideología que intenta hoy separar la actividad productora de los hombres y su facultad de poner en cuestión, a través del arte, nuestras estructuras mentales, es una mistificación. No hay de un lado el consumo de objetos estéticos –bellos por no se sabe qué razones indecibles– y del otro la producción de los productos materiales. Sino la marcha hacia adelante de todas las actividades humanas, informadas unas por las otras, reaccionando las unas sobre las otras, entre las cuales la creación artística juega un rol determinante. *El arte no es ocio, es un motor de la civilización*<sup>30</sup>

Soto, Agam, Takis, Cruz-Diez, Le Parc, Morellet o Haacke aparecían perdidos entre quienes –según Clay– aplicaban con habilidad la técnica de la amalgama de invenciones ajenas. “Estos híbridos no pasan generalmente el invierno. Pero resulta que la diplomacia del artista y la ignorancia del público se conjugan en éxito”<sup>31</sup>. Que una exposición plagada de plagiadores que sólo retenían “el aspecto exterior de la obra, el costado mecánico, la ‘física entretenida’” hubiera tenido semejante repercusión le resultaba lamentable. Las sutilezas de las obras de Haacke basadas en la condensación del agua quedaban opacadas ante la visita estelar de Brigitte Bardot a la exposición<sup>32</sup>. Este gran malentendido, que igualaba cinetismo y ocio, tergiversaba y por último neutralizaba el poder civilizatorio (y subversivo) que las obras cinéticas tenían para Clay<sup>33</sup>.

Crítico de arte de oficio, Clay publicó otra nota sobre *Lumière et mouvement* en el número de septiembre de *Réalités*, una revista de actualidades que probablemente leía buena parte del amplio público de la exposición. Allí el tono fue otro, más benevolente y didáctico. La indignación que manifestaba en su revista no aparece en las líneas de *Réalités*. *Robho* se definía, por contraste, como una revista de opinión, una revista *de autor*. Como se ha señalado, el nacimiento de *Robho* coincidió con un crecimiento del mercado de arte y con la radicalización de las propuestas estéticas. Esta doble vía ofrece elementos para contextualizar y comprender tanto las contradicciones que Clay encontraba en el éxito comercial del arte

---

<sup>30</sup> Jean Clay, “Le cinétisme est-il un académisme ?”, *Robho* n. 2 novembre-décembre 1967, p. 2. Destacados en el original.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> El dossier de prensa conservado en los archivos del MAMVP reúne más de 30 notas periodísticas. A fines de agosto, *Paris-Match* anunciaba que “Les pionniers de l’art cinétique ont découvert un supporter: Brigitte Bardot” (31/8/1967).

<sup>33</sup> Una carta conservada en el archivo Le Parc es bien ilustrativa de la asociación de cinetismo con ocio. El ente estatal de estudios sociológicos y encuestas consultaba al artista sobre la viabilidad de colocar “atracciones” que se renovarían cada tanto en el parque de deportes y ocio que planeaban para en el Helipuerto de París (Issy-les-moulineaux). Carta de Claude Soucy (Centre d’études des groupes sociaux) a Le Parc 8/6/1966.

cinético y su propia participación en el sistema de galerías<sup>34</sup>, como aquellas que se le plantearon a Le Parc.

El reportaje al artista argentino publicado en el primer número de *Robho* no fue, precisamente, un intercambio de flores. Desde la primera pregunta se metía de lleno con temas espinosos como las contradicciones entre los postulados colectivos del GRAV y el reconocimiento individual en la Bienal de Venecia, o entre la hostilidad a una concepción tradicional del arte y la pertenencia a una galería comercial. “Se le acusa de hacer pequeños objetos, cursilerías, adornos de chimeneas. ¿No es una manera de entrar en el comercio?”, inquiría *Robho*. A lo que el artista respondía con habilidad, poniendo un espejo frente al crítico que lo entrevistaba:

Es una manera de apreciar mis búsquedas. Si entrar en el comercio es extraer de la sociedad en que vivimos bastantes medios como para proseguir nuestro designio, entonces me incluyo en el comercio, como otros lo hacen fabricando otras cosas (*críticas de arte*, cochecitos para niños, fotografías, zapatos, filmes, etc.). Creo que nuestra diligencia debe encontrar su lugar socialmente; mientras las relaciones están cambiando es necesario plegarse a la realidad y sacar partido de ella, contribuir a producir cambios.<sup>35</sup>

Con seguridad, *Robho* no constituía el ingreso monetario principal de Clay. Además de escribir textos para catálogos, colaboraba con revistas de gran tirada como *Réalités*, donde no cabían reportajes tirantes. En este sentido, si a fines de los años '60 el “optimismo” de la década entraba en crisis y todo el sistema de galerías era sospechado de complicidad con la sociedad de consumo, el crítico implementó una estrategia doble similar a la planteada por Le Parc: mientras mantenía un discurso aceptable en medios menos especializados, dentro de *Robho* fue tomando medidas orientadas a producir cambios y superar contradicciones. Estos valores no sólo actuaban al nivel de los contenidos: aunque la revista se vendía a un precio módico (tres francos), no hubo publicidad alguna en los seis números de *Robho*. A partir del tercer número, puso esto de manifiesto: “*Robho* no acepta publicidad salvo bajo la forma de intercambios con publicaciones similares”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Véanse Jean-Paul Ameline, “Denise René : histoire d’une galerie, 1961-1978” y Wiesinger, Véronique, “L’art cinétique dans la guerre des marchés. De l’hommage à New York à l’ouverture du Centre Georges Pompidou, 1969-1977”, en *Denise René l’intrépide... op. cit.* Clay prologó los catálogos de las exposiciones de Soto y Cruz-Diez en Denise René de 1967 y 1969 respectivamente, y el del envío de Cruz-Diez a la Bienal de San Pablo de 1967.

<sup>35</sup> “Questions à Le Parc”, *Robho* n. 1 juin 1967, p. 2. Traducido al español en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988, op. cit.*, p. 140. El destacado es mío.

<sup>36</sup> *Robho* n. 3, printemps 1968.



En 1966 el premio a Le Parc en la Bienal de Venecia marcó el apogeo del cinetismo en Europa. No obstante, *Lumière et mouvement* fue la última de las grandes muestras de arte cinético y en 1968 los colectivos de artistas centrados en el cinetismo se disolvían<sup>37</sup>. Con motivo de la disgregación del GRAV, sus integrantes redactaron un acta de disolución y Le Parc hizo algunas declaraciones:

En el transcurso de mayo del 68 el grupo era prácticamente inexistente. No se podía contar con él, no se tenía necesidad de él. Cada uno de nosotros tomaba posiciones y se comportaba con relación a los acontecimientos como lo creía oportuno. Esta situación puso en evidencia el divorcio existente entre la capacidad de acción del grupo y las exigencias de la realidad.<sup>38</sup>

El punto de vista de Joel Stein era diferente. Según el descargo de este integrante del grupo publicado en la revista *Leonardo*, había diferencias en relación con un punto central de las propuestas del GRAV: la participación del espectador. A su vez —continuaba— el grupo había experimentado una sensación de aislamiento similar a la del artista individual, de modo que la actividad conjunta perdía sentido. Por último, un apartado titulado “el grupo de Le Parc”, dejaba en claro que el argentino había devenido una suerte de líder o representante de un grupo que se pretendía horizontal.

Après avoir été le Groupe de Vasarely, nous sommes devenus le Groupe de Le Parc. C'est d'autant plus absurde que l'évolution de Le Parc, comme celle de chacun de nous, est au stade actuel encore inséparable du Groupe dans lequel elle s'est développée. En consacrant Le Parc cet en ignorant le Groupe, la Biennale de Venise consacrait l'individu au détriment du Groupe.<sup>39</sup>

Como vimos, Le Parc respondió a las exigencias de la realidad del '68 sumándose a otra actividad colectiva, el *Atelier Populaire*<sup>40</sup>. El Mayo francés no fue un “momento artístico” pero sí fue un catalizador de acuerdos y desacuerdos en relación con los cruces viables entre el arte y la política. La polémica atravesaba diversos sectores del campo artístico francés. Los partidarios de un arte comprometido más tradicional arremetían contra el cinetismo, convencidos de que el contenido político seguía siendo “el único acto subversivo que esta sociedad se empeña radicalmente en poner en cuarentena o suprimir”<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> GRAV en Francia, *N* en Italia y *Zero* de Alemania.

<sup>38</sup> Julio Le Parc, “A propósito de la disolución del grupo” (diciembre de 1968), transcripto en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988, op. cit.*, p. 134.

<sup>39</sup> Joel Stein, “Dissolution du GRAV”, *Leonardo* vol. 2 n. 3, Pergamon Press, Oxford, July 1969, pp. 295-296.

<sup>40</sup> Otros artistas argentinos como Seguí o Macció también se sumaron a la producción de afiches.

<sup>41</sup> Michel Troche, “Antonio Berni. Artista pintor”, en Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*. Paris, BibliOPUS-Editions George Fall, 1971, p. 19-41.

Para Michel Ragon, el múltiple representaba “reformismo contra la revolución”<sup>42</sup>. En esta línea, el catálogo del *18° Salon de la Jeune Peinture* advertía que en el medio artístico se experimentaba una “tramposa libertad”. La amenaza que se perfilaba detrás de ese “formalismo generalizado” era un “inmenso sueño de integración, de participación en la vida de la sociedad técnica burguesa moderna”<sup>43</sup>.

Raymonde Moulin, quien había publicado un libro sobre el mercado de arte francés en 1967, hacía una crítica de los múltiples. Desde su óptica, el mercado de múltiples, al igual que el de grabados, no había roto con el conjunto de prácticas que aseguraban la prosperidad al mercado de arte. El “principio de competencia monopólico” continuaba siendo el principio rector, algo sobre lo que los mismos artistas ironizaban. Para ejemplificar citaba el mencionado reportaje a *Le Parc* publicado en *Robho*:

No es culpa nuestra si somos víctimas de una especie de aberración. ¿Cómo podríamos abandonar el medio artístico? ¿Para ir adónde? ¿Con los arquitectos? ¿Con los médicos? ¿Con los científicos? Allí no seríamos acogidos. ¿A la *Foire du Trône*? Pero ellos también tienen sus exigencias. Es en una bienal de arte donde mejor cuestionamos lo que se hace a nuestro alrededor. Es allí donde contestamos mejor.<sup>44</sup>

En un análisis en términos de propiedad de los medios de producción, Moulin argumentaba que la fabricación industrial de múltiples hacía que el artista perdiera la autonomía que le daba la manufactura artesanal de obras, y que por ende dependiera por completo de los medios técnicos de realización. En verdad, este reclamo no se ajustaba a las condiciones de producción de los múltiples cinéticos que analizamos en el capítulo precedente. De vocación industrial pero de realización artesanal, en general estos objetos eran producidos en series bien limitadas en el ámbito del taller del mismo artista. Pero Moulin también advertía otro peligro.

Et, si pour gagner du temps et pour jouer le jeu de la société de consommation, on associe trop sommairement éducation, information et publicité, ne prend-on pas le risque de préparer la réduction en objet de consommation voué, comme le frigidaire ou l'automobile, à la 'désuétude progressive', à la 'mise hors d'usage psychologique' et parfaitement adapté à la

---

<sup>42</sup> Michel Ragon, “L'artiste et la société. Refus ou intégration”, en *Art et contestation*, Bruxelles, La connaissance, 1968, p. 25.

<sup>43</sup> Citado en François Parent y Raymond Perrot, *op. cit.*, p. 60. Ese año, frente a un perfil “demasiado stalinista” faltaron varios de los *habitués* del salón: Adami, Alleyn, Buri, Raynaud, Rancillac y Télémaque, entre otros.

<sup>44</sup> Citado en Raymonde Moulin, “Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple”, *Revue Française de Sociologie* vol X número spécial, 1969, pp. 699-700. La *Foire du Trône* es una feria anual que data de comienzos de la era cristiana pero que tuvo auge y regularidad desde mediados del siglo XIX, y fue reinaugurada como evento comercial en 1964.

stratégie commerciale du ‘gaspillage’, pour reprendre la terminologie de Vance Packard. [...] Ni l’aspect ‘Luna Park’ de certaines expositions destiné à favoriser l’activité ludique des spectateurs, ni la présence éventuelle d’un multiple de Vasarely dans un appartement H.L.M. n’autorisent à conclure que l’art est rentré dans la vie, au sens où il pouvait y être dans les sociétés indifférenciées dans lesquelles aucun objet ne semble avoir été conçu en vue d’une fonction esthétique exclusive. L’idée, si répandue de nos jours, qu’il faut réintroduire l’art dans tous les domaines de l’existence n’est dénuée ni d’une nostalgie des sociétés préindustrielles, ni d’un grand espoir dans l’avènement d’une société postindustrielle.<sup>45</sup>

Moulin retomaba los argumentos que Clay había esgrimido en una mesa redonda sobre el arte cinético y los múltiples llevada a cado en el *Cercle Culturel Noroit* de la ciudad de Arras en marzo de 1969<sup>46</sup>. En relación con la iniciativa de vender múltiples por parte de la FNAC, una tienda dedicada a comercializar material fotográfico y fonográfico que venía ampliando su oferta a otros productos vinculados a la cultura<sup>47</sup>, Clay afirmaba (a diferencia de las convicciones de los años precedentes) que era un error ofrecer esos objetos junto con aparatos de todo tipo. Para que no perdieran su sentido, debían ser exhibidos de modo que la gente comprendiera que se trataba de una proposición artística y no de un mero *gadget*. Esta palabra, que en México se traduce como ‘chisme’ pero que resulta prácticamente imposible de traducir al castellano rioplatense, fue un término que atravesó las discusiones sobre cultura, estandarización y consumo en Francia.

En 1968, Jean Baudrillard publicó *El sistema de los objetos* donde analizaba críticamente el fenómeno de multiplicación que llegaba a “una verdadera revolución en el nivel cotidiano: [...] los objetos ya no están rodeados de un teatro de gestos en el que eran las funciones, su finalidad, sino que hoy en día son actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador”<sup>48</sup>. En la definición de Baudrillard, todo objeto tenía dos funciones, cada una de las cuales podía predominar sobre la otra: la de ser utilizado y la de ser poseído. Si en un extremo se encontraba la máquina, el objeto estrictamente útil, en el otro “el objeto puro” era aquel que, desprovisto de función o abstraído de su uso, se convertía en objeto de colección<sup>49</sup>. A su vez, en el balance entre los componentes estructurales y aquellos ornamentales, una “aberración funcionalista” daba

<sup>45</sup> Raymonde Moulin, *art. cit.*, p. 700.

<sup>46</sup> “La fin de l’objet et du lieu culturel. Débat organisé par la revue Robho avec Jean Clay, les artistes présents et le public”, folleto de programación del Centro cultural Noroit, Arras 8 al 24/3/1969. Archivo Le Parc.

<sup>47</sup> La FNAC (Fédération nationale d’achats) fue fundada en Francia en 1954 por André Essel et Max Théret, dos antiguos militantes trotskistas. En sus comienzos, la tienda vendía material cinematográfico y fotográfico. En 1969 se abrió una segunda sede parisina y hoy, con 69 filiales en 56 ciudades francesas y otras 41 en diferentes puntos de Europa, se define como “líder en la distribución de bienes culturales y de ocio”. Los productos que comercializaba se fueron ampliando a equipos de sonido, discos, libros (a partir de 1974) y, más recientemente cd, dvd, informática y telefonía. “Décès de Max Théret, fondateur de la Fnac”. *La Tribune.fr*, 25/02/2009.

<sup>48</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (1968). México, Siglo XXI, 1969, p. 62.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 98.

como resultado el *gadget*, un utensilio novedoso de utilidad dudosa. Una de esos nuevos adminículos domésticos que inventaba (e inventaba) Boris Vian en canciones como *Complainte du progrès* (el “corta-frituras”, el “borra-polvo” o la “cama-siempre-hecha”)<sup>50</sup>. Y aquí es interesante notar que Baudrillard se remitía a la visualidad barroca para pensar un entorno cotidiano modernizado que tematizaba la técnica y la cibernética y que Jacques Tati había llevado al terreno de lo cómico en el film *Mi tío* (1958)<sup>51</sup>.

[...] vivimos en un medio plenamente neotécnico, en un ambiente que es considerablemente retórico y alegórico. Por lo demás, el barroco, con su predilección por la alegoría, con su nuevo individualismo del discurso, por la redundancia de las formas y la falsificación de las materias, con su formalismo demiúrgico, es el que inaugura verdaderamente la época moderna, al resumir de antemano, en el plano artístico, todos los temas y los mitos de una era técnica, sin exceptuar el paroxismo formal del detalle y del movimiento.<sup>52</sup>

En el capítulo precedente analizamos los múltiples cinéticos en relación con el régimen de visión barroco –definido en términos de una celebración del plus extático de la imagen, de lo resplandeciente y desorientador– que Martin Jay considera aplicable a imágenes y dispositivos visuales del siglo XX<sup>53</sup>. En el contexto de una abundancia inédita de pequeños objetos diseñados con cierto ingenio, los vistosos múltiples corrían el riesgo de ser confundidos con un *gadget* más. Paradójicamente, si los cinetistas producían su obra con el objetivo central de arrancar al espectador de su pasividad, esas mismas obras colocadas en un escaparate podían pasar por artefactos que –como indicaba Baudrillard– reducían al usuario a un mero espectador del imaginario técnico desplegado por ese conjunto indeterminado de objetos de consumo. El carácter lúdico de los múltiples cinéticos gravitaba sobre este equívoco, pues también el *gadget* se definía en el cruce entre tecnología, juego y automatización.

Las contradicciones que atravesaban la idea de participación –advierte Anna Deleuze<sup>54</sup>– se expresaron incluso sobre los muros de París en mayo de 1968: en respuesta al anuncio, realizado por De Gaulle el 24 de mayo, de la implementación de un *referéndum*

---

<sup>50</sup> La canción compuesta en 1956 ironiza con el nuevo rol de los objetos domésticos en las relaciones amorosas modernas. En francés: *le coupe-friture, l'efface-poussière, lit qu'est toujours fait*.

<sup>51</sup> Kristin Ross analiza este film, entre otros, conjuntamente con la publicidad y la literatura francesas del periodo en *Fast cars, clean bodies...*, *op. cit.*

<sup>52</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>53</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>54</sup> Anna Deleuze, “‘Cinétisme du corps’ et participation du spectateur”, en *Denise René l'intrépide...* *op. cit.*, pp. 84-93.

sobre la participación de los obreros y los estudiantes en el seno de empresas y universidades, uno de los afiches impresos ironizaba: “Yo participo, tu participas, el participa, nosotros participamos, vosotros participáis, ellos aprovechan”<sup>55</sup>. [II. 3] Le Parc, uno de los artistas activos en el *Atelier Populaire*, veía cuestionada la noción de participación que había sostenido como uno de los ejes de su trabajo individual y colectivo: en lugar de una herramienta para despertar en ‘el gran público’ una acción creativa que se proyectara hacia lo social, apropiada por el régimen gaullista, la participación aparecía como una actividad cómplice del sistema político y económico.

## 2. “Reacciones en cadena incontrolables”. París como lugar de la resistencia a fines de los ‘60.

La contratapa del tercer número de *Robho*, que antecedió en unos meses a los eventos de mayo de 1968, informaba acerca de la *Exposition Robho*, una exhibición colectiva cuyo hilo conductor era “lo efímero”. [II. 4]

Principio de esta exposición: desaparición de toda huella material de las obras al término de las manifestaciones.

En cuanto a lo que siga. Eso será problema suyo.

El shock liberador provocado por una obra nueva y las transformaciones que ella trae en la psicología colectiva no están ligadas a la duración, a la perennidad, ni siquiera a la existencia misma del objeto [...]

Toda manifestación debe esforzarse [...] por desbordar sistemáticamente sus límites y por engendrar reacciones en cadena incontrolables, a la manera en que un detonador ceba una carga explosiva.<sup>56</sup>

Junto con este texto se reproducían fotografías de los rastros de una *Expansion-destruction* de César, de una de las obras para quemar de Aubertin y de *Cloud Canyons*, las esculturas de espuma jabonosa de David Medalla. La exposición se abría con testimonios burlescamente fetichistas de los “grandes creadores del pasado”: la reconstrucción a escala de la oreja de Van Gogh, un fragmento de la escalera descendida en 1913 por el *Desnudo* de Duchamp, una réplica de la bañera empleada por Bonnard y *Mierda de artista* de Manzoni. Luego, once salas temáticas alojaban obra de Carl André, Jean Arp, Julien Blaine, Carlos

---

<sup>55</sup> Reproducido en Michel Wlassikoff, *op. cit.*, p. 67. Durante noche del 24 de mayo, hubo un nuevo enfrentamiento en el Quartier Latin entre los manifestantes contra el referéndum y el CRS. *Le Nouvel Observateur* ha digitalizado las ediciones publicadas durante el conflicto de mayo y junio de 1968. [http://tempsreel.nouvelobs.com/speciales/le\\_quotidien\\_de\\_1968/](http://tempsreel.nouvelobs.com/speciales/le_quotidien_de_1968/)

<sup>56</sup> S/a, “L’éphémère et la suite. Une exposition *Robho*”, *Robho* n. 3, printemps 1968, p. 22.

Cruz-Diez, Bernard Quentin, Lygia Clark, David Medalla, Hélio Oiticica, Pierre Henry, Gerôme Savary y Soto, entre otros.

Con el correr de la nota, el lector desprevenido caía en la cuenta de que se trataba más bien de un proyecto de exposición, que la revista dejaba a disposición de quien lo quisiera realizar<sup>57</sup>. Si el lema del cinetismo había sido la inestabilidad<sup>58</sup>, *Robho* se proponía radicalizarlo a tal punto que no sólo ideaba una exposición con obras que rebalsaban la tradición geométrico-óptica como las máquinas de espuma de Medalla o las experiencias de Clark, sino que la exposición era en sí el colmo de la fugacidad: ni siquiera había tenido lugar. El evento ficticio presentaba cataratas de obras participativas de todo tipo: *Penetrables* de Soto, pisos de Carl André a intervenir por los espectadores, obras para destruir, quemar, recortar o comer (como una tela a reventar a la manera de Lucio Fontana), cuadros tachistas y figurativos a cambiar en monocromos y viceversa, obras para amar (muñecas inflables de Quintin u obras palpables de Clark), obras para robar (el espectador intentaría hacerse de una obra a pesar de la vigilancia y la alarma), obras que se autodestruían (Tinguely, Aubertin, esculturas de plomo para fundir), obras para condicionar al espectador (máscaras sensoriales de Clark, *Parangolés* de Oiticica, corredores odoríferos de Cruz-Diez), un atelier de plagio en el que cada visitante pudiera copiar una obra de su artista preferido.

Unos meses más tarde hubo una explosión y una reacción en cadena cuyas consecuencias son objeto de análisis aun hoy. El detonador no fue una manifestación artística, por cierto, pero lo ocurrido durante mayo y junio de 1968 repercutió en el campo artístico francés impactando en sus actores de diversos modos. Las actitudes anti-institucionales ya presentes se multiplicaron y subieron sensiblemente de tono. Y si, como señala Kristin Ross, la policía fue una figura muy presente en los años posteriores, tanto en las calles de París como en la obra de los intelectuales franceses<sup>59</sup>, la presencia policial en las salas de arte pasó a ser moneda corriente.

Las revueltas impactaron tanto en el aspecto como en el contenido de *Robho*, que ya estaba predispuesta a las “explosiones”. [Il. 5, 6, 7] Aunque el cuarto número (que se hizo esperar hasta fines de 1968) conservó el formato tipo tabloide, el gramaje alto del papel y los lineamientos generales de un diseño moderno, la tapa no sólo había perdido la limpieza visual y la simetría de los números anteriores, sino que además presentaba una imagen ajena al campo artístico: la fotografía de uno de los dos atletas norteamericanos negros ganadores

---

<sup>57</sup> Así lo planteaba el texto. *Idem*.

<sup>58</sup> La exposición del GRAV en Denise René de 1962 se tituló *L'Instabilité* al igual que la del MNBA de 1964.

<sup>59</sup> Althusser, Foucault, Donzelot, Blanchot, entre otros. Véase Kristin Ross, *May '68 and its afterlife*, *op. cit.*

de la final de 200 metros en las Olimpiadas de México 68 quienes, al recibir las medallas olímpicas sobre el podio, levantaron en alto un puño en señal de apoyo al movimiento de los *Black Panthers*<sup>60</sup>. Sobre esta foto podía leerse, en blanco sobre negro, “Guerrilla Theatre”<sup>61</sup>.

En el interior raleaban las reproducciones de obras geométricas o cinéticas que habían abundado en los primeros números. En su lugar se multiplicaban las fotografías de las experiencias artísticas y teatrales más recientes de buena parte del globo. Con una nota editorial titulada “Contre l’artiste inoffensif”, el número parecía concebido como un catálogo del estado de la cuestión de las artes fuera de las galerías. Esta pequeña enciclopedia del “arte salvaje”<sup>62</sup> iba acompañada de varios textos que involucraban ciertas instituciones artísticas: una carta de Le Parc por la cual renunciaba al directorio del Salón de mayo, descartando el rol de “artista integrado”;<sup>63</sup> cartas de Enzo Mari, Le Parc y Takis donde informaban que habían retirado sus obras de la Documenta de Kassel en rechazo a la alianza de los artistas con las empresas que financiaban el evento<sup>64</sup>; una descripción de la intervención de Buren en el Salón de mayo, cuando hizo una pegatina por París con los “afiches” a rayas<sup>65</sup>; la foto de Spoerri frente al “mayor museo de ideas del mundo”: el restaurante que había abierto en Düsseldorf, donde se consagraba “al arte efímero por excelencia, la cocina”<sup>66</sup>.

La nota editorial contribuye a comprender el sentido que toda esta información variopinta tenía para Clay. Aunque había en sus preocupaciones una continuidad con los números anteriores, puede seguirse en el texto el desplazamiento de sus intereses. La salida de las galerías por la vía de un arte que dejaba de producir objetos consumibles, la cuestión del uso de la tecnología con fines artísticos, el problema de la “cultura del ocio”, las bondades de los *Penetrables* de Soto y las proposiciones de Clark, eran temas recurrentes asociados a sus reflexiones sobre el arte cinético y lo efímero. Pero es posible detectar novedades significativas en el discurso de Clay: el análisis de lo que denominaba ‘circuito neo-capitalista’ y que ilustraba con la *Documenta* de Kassel y la organización norteamericana *Experiments in Art and Technology* (EAT).

---

<sup>60</sup> El Comité Olímpico Internacional consideró escandaloso este gesto y ordenó suspender a los dos atletas, Tommie Smith y John Carlos.

<sup>61</sup> Se refiere al grupo de teatro político callejero activo en San Francisco. Véase el manifiesto de 1967 firmado por Ronald G. Davis “Guerrilla Theatre” en Will Bradley and Charles Esche (comp.), *Art and social change. A critical reader*. London, Tate Publishing, 2007, pp. 143-145.

<sup>62</sup> “Art sauvage. La fin des galeries” y “‘Funk’ et art sauvage”, *Robho* n. 4, 4e trimestre 1968, p. 8.

<sup>63</sup> Julio Le Parc, “Il faut dissoudre le Salon de mai”, *Ibid.*, p. 6.

<sup>64</sup> “Contre Documenta. Informations”, *Ibid.*, p. 6.

<sup>65</sup> “Daniel Buren. Proposition didactique”, *Ibid.*, p. 10.

<sup>66</sup> “Restaurant Spoerri”, *Ibid.*, p. 11. Sobre esta experiencia, véase Christian Besson, “Daniel Spoerri gastrosophe. De l’art du chef Daniel dans la cuisine, hier et aujourd’hui”, en *Restaurant Spoerri. Maison fondée en 1963*. Paris, Jeu de Paume, 2002, pp. 8-20.

Si bien la *Documenta 4* de 1968 presentaba un aspecto *high-tech* más pronunciado que las ediciones anteriores, esta vez Clay no se concentraba tanto en lo que se exhibía sino más bien en cómo se gestionaban las participaciones. El sistema de galerías tal como se reestructuraba analogaba –según Clay– el galerista al “businessman international”<sup>67</sup>. Los marchands norteamericanos del primer piso de la *Documenta* se las habían ingeniado para vender obras de dimensiones extraordinarias, aquellas que en principio no eran factibles de ser comercializadas: ofrecían sus miniaturas, litografías y bocetos. Por su parte, EAT – fundada en 1967 por Robert Rauschenberg y Robert Whitman junto con los ingenieros Billy Kluver y Fred Waldhauer para promover la incorporación de la tecnología en los proyectos artísticos– estaba financiada por compañías como Xerox, IBM o Bell Telephone<sup>68</sup>. Desde la óptica de Clay, lo que EAT promovía era el “mito del ‘técnico redentor’” y una “filosofía de la diversión”. Aquella ‘estética del motorcito’, que había denunciado en *Robho* en ocasión de la exposición *Lumière et mouvement*, contaba en el caso de EAT con el patrocinio de grandes empresas que pretendían hacer creer que el artista no podía trabajar sin ellas.

Por su parte, en el *Livre rouge de la révolution picturale* (1968) Pierre Restany también planteaba la superación de la pintura hacia un “arte total”. Pero aunque el librito imitaba el aspecto del homónimo de Mao, Restany explicaba este proceso desde una mirada modernizadora.

Le paria d’hier, le bouffon de naguère sera demain l’ingénieur de nos loisirs, le poète du temps libre.  
Optez pour la technologie galopante. [...]  
Slogan révolutionnaire à l’usage des idéaires US en 1968 : un seul E.A.T. vaut tous les K.K.K.<sup>69</sup>

Restany parece haber navegado la ola contestataria del ’68 de modo *sui generis*. El formato del librito rojo era una humorada que en ocasión de su presentación en la Bienal de Venecia –según su autor– casi le cuesta una inmersión forzada en el Gran Canal en manos de

<sup>67</sup> [Jean Clay], “Contre l’artiste inoffensif”, *Ibid.*, p. 4.

<sup>68</sup> Billy Klüver, un físico en investigación laser en los laboratorios Bell, asumió como presidente y Robert Rauschenberg, como vicepresidente. EAT funcionó como una *matching agency*, a través de la cual un artista con un problema técnico podía ponerse en contacto con un técnico o científico para que colaborara con él. EAT buscaba involucrar a la industria y ganar apoyo de otras instituciones. Estaba fundada en la convicción de que una relación entre artistas e ingenieros patrocinada por la industria beneficiaría a la sociedad en su conjunto. Sobre los pormenores de la creación de EAT, véase “Experiments in art and Technology: a brief history”, *Eat News* vol. 2 n. 1 march 18, 1968.

<sup>69</sup> PR, *Livre rouge de la révolution picturale*. Milano, Edizioni Apollinaire, 1968. Ideas similares fueron vertidas en PR, “La tendencia moderna: arte total, arte para todos”, *Planeta* [dic 1968], ARP-CCA. La versión francesa apareció en *Le Nouveau Planète* n. 2 décembre 1968-janvier 1969, pp. 84-98.



los maoístas<sup>70</sup>. La clausura simbólica del *Musée National d'Art Moderne* que llevó a cabo el 22 de mayo fue parte de su lucha contra la misma estructura institucional que enviaba selecciones anacrónicas a las bienales, una lucha contra la burocratización de la cultura<sup>71</sup>. Pero según la revista *Art and artists* este gesto quedó diluido, pues el museo ya estaba cerrado “como lo estaban todos los museos de París ante las manifestaciones de estudiantes”<sup>72</sup>.

Para Clay, EAT era representativa de la dinámica que tomaba el campo artístico en los Estados Unidos y el Minimalismo era el movimiento que mejor ponía en obra una retórica industrial y fetichista. Buena parte de los artistas norteamericanos insistían en un *cool art* estático y de dimensiones monumentales.

In a world increasingly dominated by science and technology, ever-changing and changing more and more rapidly, this deliberate choice of monumental immobility, this frank fascination with inertia, can only represent fatigue, conscious despair, metaphysical pessimism and a fear of a retreat from the jolting progress of contemporary life. It is rather as if the Cool artists were trying to still movement, and by erecting the largest possible boundary stones, to hold back time – time which, as we know, destroys works of art.<sup>73</sup>

Hal Foster ha señalado el carácter neovanguardista del minimalismo, en el sentido de reelaborar críticamente el proyecto de unificación de arte y vida de las vanguardias históricas. “En una palabra, *el minimalismo aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida*, en el que el ideal del arte puro se convierte en la realidad de un objeto específico más entre otros”<sup>74</sup>. Thomas Crow ha remarcado el sentido político de las piezas minimalistas, en las que la elección de materiales cotidianos tenía una intención de crítica social e incluso de disenso político. Más que un rechazo de las Bellas Artes, se trató de una subversión de la galería como un mercado de bienes preciosos y raros. Anonimato, repetición e igualdad de

---

<sup>70</sup> “Entretiens Jean-François Bory - Pierre Restany”, en *Pierre Restany. Une vie dans l'art contemporain*, Suisse, Editions Ides et Clandes, 1983, p. 81. La bienal de Venecia se inauguró en junio de 1968 en medio de protestas y fuerte presencia policial.

<sup>71</sup> Carta de PR a Romero Brest 31/7/1968, Archivo JRB FFyL UBA. Restany planteaba su posición en “Je vote la grève de la cultura contre l'État!”, *Planète* n. 40 mai-juin 1968, pp. 161-165.

<sup>72</sup> Grégoire Muller, “Paris-Revolutions”, *Art and artists* vol 3 n. 6, septembre de 1968, pp. 20-21. Según Bertrand Dorleac, se decidió el cierre de todos los museos parisinos el 20 de mayo. Laurence Bertrand Dorleac, “Les artistes et la Révolution”, *art. cit.*

<sup>73</sup> Jean Clay, “A cultural heatwave in New York”, *Studio International* vol. 175 n. 897, February 1968, p. 75. Es interesante notar que Gassiot-Talabot, defensor de la *Figuration Narrative* francesa interpretaba el carácter norteamericano del pop también en términos de escala. Obras como las de Lichtenstein o Warhol tendían al gigantismo, una característica que para estos dos críticos era ajena a Europa. Gérald Gassiot-Talabot, “Le Pop à Paris”, *Aujourd'hui. Art et architecture* n. 55-56, décembre 1966 – janvier 1967, p. 145.

<sup>74</sup> Hal Foster, “El quid del minimalismo”, en *El retorno de lo real... op. cit.*, p. 58.

las partes eran metáforas del igualitarismo político<sup>75</sup>. Por otra parte, la apuesta minimalista consistió –según Foster– en superar las instancias de sujeto y objeto mediante la experiencia fenomenológica. El *aquí y ahora* que pretendían condensar las obras minimalistas las enriquecía con una dimensión contextual. Este acento en la corporeidad (de la obra y por ende del espectador) contradecía los modelos norteamericanos hegemónicos concentrados en la casi inmaterialidad de la pintura<sup>76</sup>.

El interés por comprometer el cuerpo fue puesto en obra de modos diferentes a ambos lados del océano. Minimalismo y cinetismo tuvieron bastante en común en este sentido. En el caso de los artistas cinéticos, las estrategias también retomaban ciertos principios de la tradición constructivista pero no se basaban en la monumentalidad, el ordenamiento no jerárquico y la literalidad, sino en el movimiento, la producción colectiva y la participación activa del espectador. Sin embargo, Clay no vio (o no creyó en) el costado crítico del minimalismo. El antiamericanismo se colaba en sus apreciaciones al igual que en las Luis F. Noé, Luis Camnitzer y buena parte de los latinoamericanos radicados en Nueva York<sup>77</sup>. Desde su óptica, la actividad artística neoyorquina abrumaba por la velocidad de sucesión de tendencias, la exigencia de subirse a cada nuevo grito de la moda y la consecuente obsolescencia rápida de los artistas (“a los cuarenta se es considerado viejo”<sup>78</sup>). Aún si había alguna resistencia a través de piezas demasiado frágiles o voluminosas como para formar parte del circuito comercial, la imagen que Clay da de Nueva York aparece dominada por el *timing* de la moda. Exposiciones como *The responsive eye* (1965) o *Art and the Machine* (1968), que colectaban las experiencias ópticas y cinéticas, no eran el rostro visible de cierto sustrato artístico sino el incentivo externo para alentar experimentaciones.

Is in this continuing conflict between revolt and integration, doctrinal purity and worldly success, that one of the tensions in the American art scene lays.

Chauvinism is perhaps one of fashion's most sinister effects in that it tends increasingly to turn American culture in upon itself. [...] This scorn has been resented by the still-diffident

<sup>75</sup> Thomas Crow, *The rise of the sixties*. New York, Harry R. Abrahams, 1996.

<sup>76</sup> Harold Rosenberg, Clement Greenberg y Michael Fried.

<sup>77</sup> “Viniendo de la periferia al centro, donde todo esto estaba por pasar, esta descripción sintetiza las razones para un shock cultural. Había una atmósfera rarificada, especializada, autocentrada y compartimentada que por un lado prometía un nivel ideal de profesionalismo para el artista, pero por el otro presentaba una imagen de alienación difícil de sobrellevar. Salvo por un ‘cambio en el sistema de distribución’, la idea del arte como potencial formador de la sociedad estaba completamente ausente. Para los conceptualistas latinoamericanos, el minimalismo devino un símbolo de esta división. [...] Para aquellos artistas que vivían en la diáspora en los centros, la tarea artística parecía ser la de reaccionar contra el minimalismo”. Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007, 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.

<sup>78</sup> Jean Clay, “A cultural heatwave in New York”, *art. cit.*, p. 72.

American intelligentsia which has sublimated its self-doubt in self-complacency, coupled with a deliberate disregard of European developments.

[...] It is more serious still when chauvinism creates injustice. I heard Peter Selz, one of the most lucid and courageous of American conservatives, complaining in a debate of the reactions of his fellow-countrymen to the award of the last Venice Grand Prix to Julio Le Parc, an Argentinean living in Paris. Unless the prize is American, he was told, it's not worth having.<sup>79</sup>

A diferencia de París, donde había lugar para artistas griegos, brasileños, italianos, argentinos, venezolanos o alemanes, según Clay los Estados Unidos eran impermeables a los extranjeros. Ni el sistema de becas ni los coleccionistas los consideraban. Ejemplo de esto era el coleccionista Robert Scull: entre las 400 obras adquiridas en los últimos seis años, no había incorporado ningún artista extranjero<sup>80</sup>. Esta falta de interés repercutía en Europa, puesto que hasta 1960 el 80% de las adquisiciones habían sido realizadas por norteamericanos que hacia fines de la década invertían en Nueva York y California<sup>81</sup>. Como consecuencia, una parte de las galerías parisinas cerraba y ciertos artistas de París probaban suerte en Estados Unidos: además de Takis y Haacke, el Hotel Chelsea albergaba a varios de los *Nouveaux Réalistes*.

En el marco del avance del neocapitalismo –argumentaba Clay–, mayo del '68 había puesto en una encrucijada a los artistas. Tenían que optar entre ser artistas ‘puros’ en el sentido de un “profesional comprometido con la pura investigación”, o actuar como artistas a partir de “una aproximación crítica a la naturaleza estática de las condiciones sociales en las que vive”<sup>82</sup>. La influencia de los situacionistas en Nanterre (donde se habían iniciado los conflictos que se irradiaron en el mayo francés) aparecía para Clay como un ejemplo en este sentido, pues desde 1964 Debord hablaba de vivir el arte más que de hacer arte<sup>83</sup>. El GRAV, en cambio, había sido fagocitado por las galerías y se había disuelto por falta de consistencia.

---

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>80</sup> Sobre este coleccionista, véase el documental *America's Pop Collector: Robert C. Scull - Contemporary Art at Auction* (1974) de John Schott y E.J. Vaughn. Realizado en ocasión de un remate público de Sotheby's en octubre de 1973 en el que 50 obras provenientes de su colección multiplicaron sus precios y proveyeron al coleccionista US\$ 2.240.900, una cifra colosal para la época. Véase también Baruch D. Kirschenbaum, “The Scull Auction and the Scull Film”, *Art Journal* vol. 39 n. 1, autumn 1979, pp. 50-54.

<sup>81</sup> Tal como vimos en el capítulo 1, Raymonde Moulin también señalaba el peligro que la emergencia del mercado norteamericano significaba para el francés. La clave estaba en el vigor del mecenazgo privado. Moulin daba algunos ejemplos: la Johnson había consagrado 750.000 dólares a la constitución de una colección de 102 telas de artistas norteamericanos vivos que desde 1962 recorría el mundo bajo el auspicio del gobierno. La IBM organizaba cinco exposiciones itinerantes y su museo en Nueva York recibía unos mil visitantes por día. Esto contrasta con el carácter esporádico de las iniciativas francesas de este tipo dado por la disparidad económica entre los dos países y por las diferencias entre los dos sistemas legislativos. Raymonde Moulin, *op. cit.*

<sup>82</sup> Jean Clay, “Art tamed and wild”, *Studio International* vol. 177 n. 912, june 1969, p. 262.

<sup>83</sup> La Internacional Situacionista tuvo una participación fundamental en el arranque de las protestas de mayo de 1968. Véase René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris, Gallimard, 1968.

La apuesta por un arte que abandonara la autonomía y dejara de ser inofensivo barriaba el espectro contestatario. Según comentaba el crítico del *New Yorker* Harold Rosenberg, Allan Kaprow decía que era difícil presentar *happenings* en Europa porque el público esperaba producciones con “mensaje político” y se irritaban si recibían arte en cambio<sup>84</sup>. En efecto, desde la óptica de Lucy Lippard hacia fines de la década Europa “volvía a despertar”. Para la crítica norteamericana que decía haberse politizado a partir de su viaje a Buenos Aires de 1968<sup>85</sup>, el viejo continente aparecía como un lugar más fértil que los Estados Unidos para “las nuevas ideas y los nuevos modos de difundir el arte”<sup>86</sup>.

LL: Charles Harrison [crítico de arte inglés] ha señalado que París y otras ciudades europeas están ahora en la posición en que estaba Nueva York alrededor de 1939. Hay una estructura de galerías y museos, pero es tan aburrida e irrelevante con respecto al nuevo arte que prevalece el sentimiento de que debe evitarse, de que se pueden hacer cosas nuevas, llenar vacíos. Mientras que en Nueva York la actual estructura de galerías-dinero-poder es tan fuerte, que será muy difícil encontrarle una alternativa viable.<sup>87</sup>

Lippard se refería a la conformación de una red internacional de artistas no objetualistas que desarrollaba proyectos de forma independiente o gracias a los “generosos fondos gubernamentales en Europa (y una mayor comprensión de los comisarios de exposiciones a un nivel político/intelectual)”<sup>88</sup>. Hacia fines de los años ’60 la preeminencia de los Estados Unidos decaía en parte porque no sólo los anti-americanistas del mundo ponían en cuestión su política exterior y la guerra de Vietnam. La sociedad norteamericana también cuestionaba los presupuestos invertidos en seguridad y objetivos extranjeros. Si los liberales de izquierda acusaban al gobierno de Nixon de servir a los intereses de corporaciones globales, los conservadores de malgastar recursos en países dudosos<sup>89</sup>.

En París, *Robho* daba visibilidad a esa contracara señalada por Lippard. Después de desnudar a la Documenta y a EAT, la nota editorial del cuarto número de *Robho* finalizaba con un llamado a abandonar la mentada autonomía artística para integrar el arte “al corazón

<sup>84</sup> Harold Rosenberg, “Art of bad conscience”, en *Artworks and packages*. London, Thames and Hudson, 1969, pp. 157-170.

<sup>85</sup> Cuando compuso el jurado, junto con Jean Clay, del salón *Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión* que auspiciaba la Unión industrial argentina. Y tomó contacto con el grupo de artistas que preparaba *Tucumán Arde*.

<sup>86</sup> Entrevista de Ursula Meter a Lucy Lippard, diciembre de 1969, en Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973). Madrid, Akal, 2004, pp. 37-38.

<sup>87</sup> *Idem*.

<sup>88</sup> Lucy Lippard, “Intentos de Escapada” (2004), *ibid.*, p. 23. En este sentido va la argumentación acerca de los lazos entre internacionalismo artístico y crítica institucional de Jens Kastner, “Internacionalismo artístico y crítica institucional”, en *Transform. Eipcp.net*, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/kastner/es>.

<sup>89</sup> Wayne Wilcox, “The protagonist powers and the Third World”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* vol. 386, n. 1, 1969, pp. 1-9.

de la realidad social”. Clay cuidaba las palabras a utilizar. Todas las expresiones en inglés pertenecían a la jerga de los negocios y connotaban negativamente el “circuito neocapitalista” que Clay pretendía desmontar. Además, no utilizaba la palabra “política”, pues aunque la autonomía ya no era sostenible, en el ámbito de la cultura francesa aquélla iba asociada a esos “cuadros políticos de protesta”<sup>90</sup> que a su juicio eran fácilmente asimilables por el sistema. En este sentido, el concepto de *proposición* utilizado por Lygia Clark le resultaba más adecuado, pues permitía encontrar vías alternativas para llegar desde el arte a la política.

La participación implica la desacralización y la desintegración del objeto artístico (al mismo tiempo que del artista como individualidad, semisagrada). Entregada al público, la *proposición* se enriquece con un valor didáctico. Ella enseña la libertad de acción: todos los fenómenos de la vida son transformables ¿por qué no aquellos que nos condicionan socialmente? Esos también podemos transformarlos.

Estos dos factores tienen el mérito de no eliminar la actividad artística (como lo desearían aquellos para quienes el arte ha muerto) sino de introducir una creatividad moderna –por un ‘fundido encadenado’ cada vez más rápido– en el corazón mismo de los procesos sociales. [...] EL PROCESO ESTETICO SE INFIERE CADA VEZ MAS ESTRECHAMENTE EN EL CORAZON DE LA REALIDAD SOCIAL. SE MEZCLA COMO UN RIO QUE CAE AL MAR. CREANDO UNA ZONA INTERMEDIARIA, INDECISA, DONDE LAS CATEGORIAS APRENDIDAS YA NO TIENEN VIGENCIA<sup>91</sup>.

El *dossier* especial, que en números anteriores había estado dedicado al arte Madi y a Hans Haacke, esta vez tenía a Lygia Clark como protagonista de sus siete páginas. [II. 8] Acompañados de una buena cantidad de fotografías, *Robho* transcribía varios escritos de la artista: desde el manifiesto neo-concreto de 1959 hasta textos más recientes como “Nosotros somos los propositores” o “¿Estamos domesticados?”, ambos de 1968. Yve-Alain Bois, recuerda que conoció a Clark en París durante el verano europeo de 1968, cuando él tenía 18 años. La artista venía de la Bienal de Venecia, donde había presentado una retrospectiva de su obra, y se instaló en Francia en octubre<sup>92</sup>. Durante ese año, afirma Bois, “se habló mucho de la posibilidad de un arte revolucionario, pero gracias a lo poco que conocía acerca de la concepción fenomenológica del arte de Lygia, no podía aceptar la idea de un arte *engagé* que

<sup>90</sup> [Jean Clay], “Contre l’artiste inoffensif”, *art. cit.*

<sup>91</sup> *Idem*. La mayúscula es del original.

<sup>92</sup> Su contacto con la capital francesa había comenzado mucho antes. Entre 1950 y 1952 había realizado estudios de pintura en los talleres de Szènes, Dobrinsky y Léger. En 1964 había participado de la exposición *L’aujourd’hui de demain*, junto con Soto, Cruz-Diez y Vasarely, y de *Mouvement II* en Denise René. “Biografía”, en Manuel J. Borja-Villiel (org.), *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapies-Réunion des Musées Nationaux, 1997, pp. 351-357.

dejara al espectador en condición de consumidor pasivo. El arte político, para tener eficacia, debía permitir un rol diferente<sup>93</sup>.

La deriva de Clark desde los planteos concretos y neo-concretos hacia lo que luego llamaría *proposiciones*, había comenzado en Brasil con obras como *Caminando* (1964) y *Diálogo de manos* (1966). Antes de trasladarse a París, había emprendido una nueva serie de trabajos más abiertamente participativos que denominaba *La casa es el cuerpo*. Éstos consistían en trajes y máscaras orientados a activar la percepción del participante y reconstruir la experiencia del propio cuerpo y del de los otros. A diferencia del cinetismo, sus objetos tenían poco que ver con los productos de la tecnología. Finalizada la serie de los *Bichos* (1960), la artista había implementado un empobrecimiento material que iba acompañado del abandono creciente del control sobre el desarrollo de sus proposiciones y del interés estético por los resultados. Clark utilizaba telas, plásticos, agua y piedras. El tacto y el olfato, más que la vista, eran los sentidos que buscaba estimular. En sintonía con los cinetistas, sus proposiciones eran cada vez más participativas pero su obra resultaba más introspectiva que la de Soto o Le Parc. Si bien había sido parte de algunas exposiciones dedicadas al arte cinético con sus *Bichos*, la obra que estaba desarrollando desde hacía unos años no cuadraba en una galería como Denise René.

En este sentido, el contacto con Clay fue clave para Lygia Clark, pues si bien la artista había dado con otra persona que haría múltiples de sus *Bichos*, Clay también la ayudó con la venta de su obra, le gestionó la posibilidad de aplicar sus proposiciones en el contexto de una clínica psiquiátrica en 1971<sup>94</sup> y facilitó la visibilidad de su obra y sus escritos en *Robho*. Además, el crítico no sólo se interesó intelectualmente por la obra de la brasileña; también puso el cuerpo en sus proposiciones grupales<sup>95</sup>. De este modo, el vínculo entre ambos superó lo profesional y tomó la forma de un intercambio de ideas y experiencias.

Ahora que el artista de hecho perdió su papel de pionero en la sociedad actual, es cada vez más respetado el organismo social en descomposición. En el mismo momento que el artista es cada vez más digerido por esta sociedad en disolución, le resta, en la medida de sus posibilidades, intentar inocular una nueva manera de vivir.

En el instante en que el artista digiere el objeto, él es digerido por la sociedad, que ya le encontró un título y una ocupación burocrática: el ingeniero del ocio del futuro... actividad

---

<sup>93</sup> Yve-Alain Bois, "Some Latin Americans in Paris", en *Geometric abstraction. Latin American art from Patricia Phelps de Cisneros collection*. Harvard University – Fundación Colección Cisneros, 2001, p. 83.

<sup>94</sup> Véanse las cartas de Lygia Clark a Helio Oiticica de 20/5/1970 y 31/3/1971, en Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark – Helio Oiticica. Cartas 1964-74, op. cit.* La actividad de la artista se desplazó definitivamente al campo de lo terapéutico a su regreso a Brasil en 1976. Guy Brett no recuerda que Clark haya llevado adelante sus proposiciones en una clínica psiquiátrica. Entrevista con la autora 11/8/2009.

<sup>95</sup> En sus cartas a Oiticica, Clark menciona la participación de Clay en las proposiciones.

que en nada afecta al equilibrio de las estructuras sociales. Para el artista, la única manera de escapar a la recuperación es procurar desencadenar la creatividad general, sin ningún límite psicológico y social.

Su creatividad se expresará en lo vivido.<sup>96</sup>

Este texto de 1968 fue publicado en el número siguiente de *Robho*, que recién apareció en 1971 y presentó un tono aún más politizado. El modo que tenía Lygia Clark de tejer arte y política a través de la experiencia le era afín a Clay. Podía ser una manera intimista de encender la mecha tal vez más de una implosión que de la explosión a la que se refería en momentos de la *Exposition Robho*. En este sentido, las *proposiciones* aportaban una estrategia vivencial fértil a la hora de resistir al proceso de modernización francés, que parecía haber reanudado su marcha después de la crisis de mayo. Pues, si como propone Kristin Ross, mayo del '68 consistió sobre todo en una *desclasificación*, en un borramiento transitorio de las funciones habituales de los sujetos al interior de la sociedad (los estudiantes dejaron de estudiar, los trabajadores de trabajar, los intelectuales de debatir), la obra de Lygia Clark tuvo ciertos puntos de contacto con este fenómeno. El crítico interpretaba los distintos períodos de la producción de la artista como el resultado de progresivas fusiones (el espacio real y el ficticio con sus *Superficies moduladas* de 1956-57, la obra y el espectador con los *Bichos*, y el participante y el mundo a partir de 1967). Este proceso, que Clay llamó “fusión generalizada”, parece haber tenido bastante en común con el espíritu que animó buena parte de las actividades de estudiantes y trabajadores durante 1968<sup>97</sup>. Las experiencias grupales que la artista desarrolló a partir de ese año bien pueden comprenderse en términos de micro-ensayos de desidentificación. Y si no, ¿por qué causa gracia leer en las cartas de Clark que Jorge Romero Brest (la artista lo apoda Citizen Kane) participó de su proposición *El Tunel*, pasando por dentro del tubo de tejido elástico de 50 metros de longitud mientras la artista temía que se rompiera el cuello?<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Lygia Clark, “Le corps est la maison : sexualité, envahissement du ‘territoire’ individuel” (1968), transcrito en Jean Clay, “L’homme, structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”, *Robho* n. 5-6 2° trimestre 1971.

<sup>97</sup> Algunos de estos “experimentos políticos de *desclasificación*” analizados por Ross fueron las tomas de fábricas, los comités de acción y las *Enquêtes*. Véase Kristin Ross, *May '68 and its afterlife*, *op. cit.* Destacado en el original.

<sup>98</sup> “[Romero Brest] le confesó a Clay que el número 4 de *Robho* (enviado por mí) le cambió completamente el concepto del arte... Ahora está evidentemente del lado de las proposiciones. Entró en el túnel y Piza tuvo miedo de que le diera un paro cardíaco o se quebrara el cuello... pero quedó tan orgulloso después que valió la pena”, Carta de Lygia Clark a Helio Oiticica 23/2/1970, en Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark – Helio Oiticica. Cartas 1964-74*, *op. cit.*, p. 144. Original en portugués, la traducción es de la autora.

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

Verse ces Beaux-arts incroyablement sales et vétustes, où rien ne semble avoir bougé depuis Zola, où les enseignements ont trente ans de retard sur le Bauhaus de 1920, critiques et peintres, à toutes les heures du jour et de la nuit, commencent à converger, les connus comme les inconnus, les cinétiques comme les figuratifs, les français comme les étrangers. [...]

Où est l'avant-garde ? Dans les usines en grève ? Au quartier Latin, sur les barricades ? D'où surgira le bon mot d'ordre ? De la Sorbonne libre ? Des comités de grève Citroën ? On discutait beaucoup, librement, chaque soir devant les affiches suspendues sur un fil par deux épingles à linge. [...]

On ne rêve plus. Mais quelque chose d'irréversible est née. Les artistes ont pris le goût de l'action. Il s'agit de préparer la suite. Et la suite c'est peut-être pur la rentrée.

Christiane Duparc, "La peinture passe aux actes", 1968<sup>99</sup>

"El arte entre paréntesis, la propaganda al primer plano" era el lema que se imponía poco a poco en París –afirmaba Christiane Duparc<sup>100</sup>– a partir de la asamblea sostenida entre artistas, críticos, estudiantes y galeristas, en el anfiteatro Edgard-Quintet de la Sorbona el 13 de mayo, diez días después del comienzo del conflicto en Nanterre. Según comentaba la crítica de arte (y esposa de Clay), esas discusiones habían sido casi bizantinas hasta que llegaron algunos ex-alumnos de la ENSBA, entre los cuales se destacó Bruno Queysanne<sup>101</sup>, y propusieron algo concreto: en el atelier Brianchon de litografía de *Beaux-Arts* un grupo comenzaba a realizar afiches. Christiane Duparc relató esa experiencia como colaboradora de *Le Nouvel Observateur*. Publicado en momentos del declive de las protestas, antes de las elecciones de fines de junio en las que De Gaulle obtuvo un apoyo mayoritario<sup>102</sup>, el artículo que citamos recapitulaba con cierta melancolía las actividades y discusiones desarrolladas en el taller ocupado por artistas y estudiantes. La periodista asumía que ya no se soñaba más, pero sostenía que algo había cambiado de manera irreversible.

Copi encontró una metáfora similar para referirse a los eventos de mayo y junio. Si bien no publicó su tira semanal de *Le Nouvel Observateur* durante casi dos meses, el 26 de junio *La Femme Assise* volvió a las páginas del semanario *gauchiste* [II. 9]. Esta vez, eran dos las mujeres sentadas que, una frente a la otra, sostenían un nuevo diálogo desconcertante. En la

---

<sup>99</sup> Christiane Duparc, "La peinture passe aux actes", *Nouvel Observateur* n. 187, 12 au 18 juin 1968, p. 41-42.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> Militante de la *Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes*, agrupación maoísta formada en 1966.

<sup>102</sup> Durante la primera semana de junio se produjeron negociaciones con diversos gremios y la huelga masiva comenzó a menguar. El 7 de junio *La Nación* anunciaba que, aunque los metalúrgicos sostenían la huelga y el aeropuerto de Orly continuaba cerrado, la mayor parte de los huelguistas volvían al trabajo. El 18 de junio la policía recuperó la Sorbona y los últimos ocupantes se refugiaron en *Beaux Arts*. El 27 de junio cayó la ocupación de *Beaux-Arts*.



primera viñeta, la mujer de la izquierda anuncia que esa noche la luna se ve cuadrada. Con la cadencia casi ralentada de esos diálogos, siempre mínimos, que caracterizaban la tira, las dos viñetas siguientes muestran a una de ellas dirigiendo la mirada hacia arriba. Luego miran ambas por encima de sus cabezas y la otra mujer afirma: “Si, es raro”. A lo que la primera responde: “¿Crees que habrá pasado algo?”. Otra viñeta las muestra enfrentadas mirándose en perfecta simetría; en la siguiente, “¿Qué?”. “No sé, pero me parece raro esto”. Dirigen otra vez la mirada hacia arriba al unísono. Y luego el diálogo concluye: “Debe haber cambiado de forma”. “Si, debe ser eso”. El último recuadro muestra a las mujeres sentadas con un pequeñísimo cambio en la expresión de sus ojos (una línea horizontal en vez de un punto) que denota satisfacción de haber dilucidado el extraño fenómeno lunar. La explicación tautológica del cambio de forma resuena, por un lado, con la similitud de los dos personajes de la tira, que por momentos parecen el resultado del desdoblamiento especular de la mujer sentada. Por otro lado, esas igualdades contrastan con la diferencia en la silueta de la luna, comunicada a los lectores por intermedio de la palabra y no mediante imágenes, a lo largo de dibujos sucesivos que muestran cambios mínimos. Algo había cambiado de manera inesperada, algo que formaba parte tanto del entorno cotidiano como del sistema planetario. Si la luna se asocia a lo femenino, la tira insinuaba que aunque a estas mujeres siempre sentadas les resultara poco trascendente, el fenómeno gravitaba sobre sus cabezas.

En el mismo número de *Le Nouvel Observateur*, Christiane Duparc hacía un repaso de los disturbios ocurridos en la Bienal de Venecia de 1968, donde había sido enviada por el semanario: los estudiantes de la Academia veneciana, de inspiración maoísta, boicoteaban el evento, la policía estaba por todos lados y habían sido detenidos el escultor Mark Brusse y el director del *Kunsthalle Berne*, Harald Szeemann. En efecto, la 34ª Bienal se abrió en el contexto de un clima caldeado por los movimientos estudiantiles y obreros de la primavera europea de 1968. En Venecia, los estudiantes que ocupan la Academia y algunos de sus profesores estaban listos para llevar la *contestation* a los *Giardini*. Desde el 12 de junio los diarios italianos mencionaban la amenaza de ocupación de la bienal por parte de un comité de estudiantes e intelectuales, y afirmaban que el *vernissage* previsto para el 18 de junio no se suspendía. Se anunciaba incluso la presencia de “Dany il rosso” (Daniel Cohn-Benedit<sup>103</sup>) para participar del boicot de lo que aparecía como uno de los espacios privilegiados de ese arte devenido en mercancía burguesa.

---

<sup>103</sup> Estudiante de sociología de 23 años, hijo de refugiados alemanes y líder del movimiento *22 de marzo* que inició las revueltas en Nanterre. Véase una cronología sobre los eventos de la primera mitad de mayo en Mario Pellegrini (comp.), *La imaginación al poder. París Mayo 1968* (1968). Barcelona, Argonauta, 1982, pp. 11-21.

Durante la jornada del 18 de junio la tensión estalló. La policía intervino para coartar el asalto y ocupó el predio de la Bienal en medio de la represión contra los manifestantes y el maltrato a los turistas en la Plaza San Marco. Los diarios del 19 anunciaban en los titulares la “borrascosa inauguración”. Hasta los artistas que habían declarado no querer ceder a las intimidaciones estudiantiles, se encontraban de su lado y rehusaban exponer sus obras en un clima de ocupación policial. [II. 10] Del pabellón francés sólo quedaba Arman (Dewasne, Schöffer y Kowalski habían cerrado sus salas)<sup>104</sup>. Según relataba Duparc, “enfundado en un ‘Cardin’ de astronauta”, el artista había tenido la difícil tarea de explicar cómo su adhesión al “american way of life” hacía que soportara la presencia policíaca al lado de sus obras<sup>105</sup>.

Los disturbios del 18 de junio hicieron dudar a Nicolás García Uriburu (1937) si proseguir con la coloración de las aguas del Gran Canal que tenía planeada para el día siguiente fuera del programa oficial de la bienal. Temprano en la mañana del 19 de junio iba a esparcir a lo largo de los 3 kilómetros del canal 30 kilogramos de un pigmento inocuo (sodio fluorescente) que en seco presenta un color anaranjado pero disuelto en agua vira a verde fluorescente. Según Restany, a la madrugada el artista le preguntó cómo veía la atmósfera y el crítico le advirtió que él mismo había sido agredido por los “marxistas-leninistas-maoístas”<sup>106</sup>, quienes habían notado su *Petit Livre Rouge de la Révolution Picturale* exhibido en el pabellón del libro. [II. 11] Como el librito rojo del crítico francés imitaba el formato del homónimo de Mao Tse Tung –afirma Restany– lo habían acusado de utilizar la revolución china en su beneficio y habían amenazado con arrojarlo al agua. De cualquier modo, García Uriburu no suspendió su proyecto. Había promocionado la experiencia como un “happening a escala urbanística” paseándose como hombre sándwich por Venecia, y contaba con un gondolero para la acción (Memmo, también pintor), que lo había informado sobre las mareas, la extensión y la profundidad del canal veneciano.

Restany dice haber llegado tarde, de modo que cuando se asomó al puente del Rialto ya no vio la góndola en la que iba el artista pero sí el pigmento fluorescente difundiéndose con

---

<sup>104</sup> Progresivamente, la situación se fue normalizando. La inauguración se hizo el 22 de junio y desde el 26 los pabellones de Bélgica y Polonia abrieron sus puertas. En el francés, Dewasne y Schöffer abrieron su sala el 5 de julio, y Kowalski el 9. El 19 de julio, 11 artistas italianos cesaron su protesta; incluso las retrospectivas suspendidas porque ciertos coleccionistas se arrepentían de prestar obras a causa de los peligros que la contestación representaba, estuvieron completas el 10 de agosto. Los premios se atribuyeron más tarde que lo habitual, en octubre, el día anterior al cierre: Nicolas Schöffer y Briget Riley recibieron las recompensas para extranjeros; y Pascali y Colombo aquéllas reservadas para artistas italianos. Pascale Budillon Puma, “Cap XI. 1968 à la Biennale”, *La critique d’art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise (1948-1968)*. Thèse de doctorat d’Etat en Italien, Université de Paris XII, 1989.

<sup>105</sup> Christiane Duparc, “Dans Le Venise rouge...”, *Nouvel Observateur* n. 189 26 juin-2 juillet, p. 41. Cuando la bienal abrió sus puertas, 19 artistas italianos de 22 habían cubierto sus obras para protestar contra la intervención de la policía, el pabellón sueco estaba cerrado, tres de cuatro franceses rehusaban participar.

<sup>106</sup> Pierre Restany, *Uriburu. Utopía del Sur*. Milán, Electa, 2001, p. 61.

lentitud en las aguas sucias de Venecia<sup>107</sup> [II. 12, 13]. La policía fue alertada por habitantes locales preocupados ante la posible toxicidad de tal experiencia<sup>108</sup>. Al llegar a la Plaza San Marco, los *carabinieri* detuvieron la acción (y al artista) pero la coloración duró unas ocho horas, hasta que cambió la marea. Para Restany, la experiencia resultó “un precioso momento de poesía, un suspiro humano en medio de una triste trifulca”<sup>109</sup>. Si el azul de Yves Klein representaba “la impregnación tangible de la energía cósmica”, el verde de García Urriburu encarnaba “la eterna juventud de la naturaleza: el verde de la primavera y el verde de la clorofila”<sup>110</sup>. Ángel Kalenberg, también presente en Venecia, afirmó que la coloración captó la atención y produjo todo tipo de reacciones. El director del Instituto General Electric de Montevideo coincidía con el texto que García Urriburu produjo para esta obra: la obra de arte ya no era un objeto inanimado dentro de galerías o museos sino una intervención en la naturaleza con una duración acotada<sup>111</sup>.

Las fotografías que registran diferentes momentos de la acción resultan, en efecto, de gran belleza. Por un lado, las imágenes del artista empapado sobre la góndola presentan una sensualidad de la que no está exenta la ciudad: una Venecia refulgente que recuerda, por su luminosidad, las vistas portuarias de armoniosa atmósfera dorada realizadas en el siglo XVII por Claude Lorrain<sup>112</sup>. Por otra parte, García Urriburu parecía visitar la tradición colorística de la escuela veneciana fuera de la tela, por la vía de la fusión del arte con el paisaje. El estatus anti-institucional de esta obra resultó, de cualquier modo, ambiguo. Por un lado, se trataba de una obra efímera realizada fuera del marco oficial de la Bienal. Sin embargo, en medio de los ataques directos a la institución cultural veneciana la coloración del Gran Canal resultó, para algunos medios de prensa, más una defensa de la Bienal que un ejercicio de crítica institucional<sup>113</sup>.

Según informaba Christiane Duparc, el mismo día de la conflictiva inauguración, el 18 de junio, se supo en Venecia que la expulsión de Francia de Julio Le Parc y Hugo Demarco

---

<sup>107</sup> Según Kalenberg, García Urriburu arrancó a las 6,30 de la mañana del puente del Rialto. Ángel Kalenberg, “Venecia era un happening”, en *García Urriburu*. Montevideo, Instituto General Electric, 1968, s/p. La exposición tuvo lugar del 30 de octubre al 18 de noviembre.

<sup>108</sup> “Un argentino y la bienal de Venecia”, *La Prensa* 28/6/1968. AMAMBA. Según la nota, Urriburu estuvo demorado en la comisaría varias horas hasta que constataron que había comprado el producto químico en Milán y que se trataba de una sustancia inocua.

<sup>109</sup> Pierre Restany, “Le pouvoir critique de la couleur” (1974), en *Urriburu. Colorations 1968-1978*. Paris, Damase, 1978, p. 16.

<sup>110</sup> *Idem*.

<sup>111</sup> Texto sin título transcrito en *Urriburu. Colorations op. cit.*, p. 15.

<sup>112</sup> Gombrich lo menciona como un “francés italianizado”, puesto que este pintor nacido en Lorena pintó paisajes de la campiña romana. También remarca la influencia de su obra sobre la apreciación del paisaje, no sólo pintado sino también natural. Ernst Gombrich, *The Story of Art* (1950). Phaidon Press, 1995, pp. 396-397.

<sup>113</sup> Restany cita una serie de periódicos en *Urriburu. Utopía del Sur... op. cit.*, p. 62.

se hacía efectiva. Habían sido detenidos el 7 de junio en camino a Flins cuando la policía reprimía a los huelguistas en la fábrica de Renault de esa localidad, a unos 40 kilómetros de París. Luego de un arresto de 48 horas se les había dado diez días para que abandonaran el país, plazo que vencía el 18 de junio y se extendió hasta el 21<sup>114</sup>. Ese día la sanción se hizo efectiva a pesar de las promesas del director de *Créations artistiques aux Arts et aux Lettres*, M. Antonioz, y de que Pompidou, entonces primer ministro, había prometido que el gobierno iba a ser mesurado<sup>115</sup>.

En París se redactó una carta avalada por unas 180 firmas del medio cultural francés que se entregó en el Ministerio del Interior para repudiar la medida tomada contra dos artistas extranjeros que habían aportado prestigio a Francia<sup>116</sup>. La revista *Análisis* publicaba una foto de Cassou y Ragon esperando en el ministerio para entregar la protesta<sup>117</sup>. Artistas como Soulage, Bazaine, Hélión o Pignon amenazaban con retirar sus obras de la exposición *Peinture en France 1900-1967* que en ese momento itineraba por los Estados Unidos y contaba con Demarco y Le Parc entre los artistas seleccionados<sup>118</sup>. Según comunicaba Christiane Duparc, en Venecia se redactó rápidamente otra protesta que firmó gran cantidad de conservadores, artistas y críticos de diversos países, mientras un pequeño comité buscaba en Milán un lugar donde “Le Parc, sus amigos, sus asistentes con sus familias y numerosos sudamericanos pudieran instalarse”<sup>119</sup>. Denise René decía a la prensa que los dos artistas habían partido a Bruselas para ir luego a Venecia, y que había “razonables esperanzas” de que pudieran regresar luego de las elecciones de fines de junio<sup>120</sup>. La expulsión se prolongó

---

<sup>114</sup> Según la prensa argentina, la embajada argentina realizaba gestiones ante las autoridades francesas para evitar la expulsión. El embajador argentino en París, Horacio Aguirre Legarreta, había recibido a los artistas quienes argumentaban que iban en el automóvil por la autopista a Flins y estaban a 40 km de allí cuando fueron detenidos. Conducía Demarco e iban con unos estudiantes, pero según argumentaban Le Parc y Demarco no tenían ni armas ni panfletos sino que deseaban asistir como observadores a “una manifestación popular que sedesarrollaría en Flins”. Le Parc argumentaba también el el govrino francés lo había convocado a exhibir en varias oportunidades y lo había distinguido con la orden de las artes y las letras. Carta de Le Parc al Consul General de la República Argentina en Francia 10/6/1968, archivo Le Parc. “Le Parc y Demarco”, *La Nación* 12/6/1968, p. 2. “Gestiones a favor de 2 artistas argentinos”, *Clarín* 15/6/1968; “Artistas en apuros”, *La Razón* 13/6/1968; *Primera Plana* 18/6/1968. AITDT.

<sup>115</sup> Christiane Duparc, “Dans Le Venise rouge...”, *art. cit.*

<sup>116</sup> Otto Hann, “Julio Le Parc: l'indésirable du pont Saint-Claud”, *L'Express*, 17/6/1968. Archives du Centre Georges Pompidou.

<sup>117</sup> “Argentinos: las actitudes peligrosas”, *Análisis* n. 379, julio 1968, p. 61.

<sup>118</sup> Organizada por el *Ministère d'Affaires Étrangères* y el *Musée National d'Art Moderne*, la exhibición itineró por la *National Gallery* de Washington, el *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York, el *Museum of Fine Arts* de Boston, *The Art Institute* de Chicago, el *M.H. de Young Memorial Museum* en San Francisco y el *Musée d'Art Contemporain de Montreal*, Canadá.

<sup>119</sup> Christiane Duparc, “Dans Le Venise rouge...”, *art. cit.*

<sup>120</sup> Otros tres artistas tuvieron la misma suerte que los argentinos: el costarricense Rodríguez Narvaja y los tunecinos Lucien Taieb y Jean-Ange Msika. “Cinq peintres étrangers Font l'objet d'un ordre d'expulsion”, *Le Monde* 14/6/1968 p. 2. *La Prensa* informaba que durante junio los extranjeros expulsados fueron 170, acusados

más de lo esperado, pero el 2 de noviembre de 1968 Demarco, Le Parc y Juan Luis Rodríguez Sibaja, artista costarricense que había sido arrestado junto con los argentinos, festejaban su regreso después de cinco meses fuera de Francia<sup>121</sup>.

Antes del arresto y, probablemente, de viajar a México con motivo de la exposición individual en el Palacio de Bellas Artes que inauguraba el 28 de mayo, Le Parc participó de la producción de los célebres afiches de mayo<sup>122</sup>. Según su testimonio, con Francisco Sobrino fueron a la Sorbona todos los días a ver qué ocurría y de ese modo se enteraron de la toma del taller litográfico de *Beaux-Arts*<sup>123</sup>. El *Atelier Populaire* tuvo una actividad intensa y organizada. Entre 13 de mayo y el 27 de junio, cuando la policía desalojó a los ocupantes, se llegaron a imprimir entre 2000 y 3000 afiches por día<sup>124</sup>. En la asamblea diaria de las 19 horas, que podía reunir 10 o 300 personas según la jornada, se sometían a votación los diseños para afiches en función de dos criterios: si la idea política era ajustada y si estaba transmitida con eficacia. El anonimato de los autores –no sólo en el cartel finalizado sino también al momento de discutir la propuesta– era un punto fundamental pues se consideraba que la firma abonaba el individualismo y era uno de los parámetros medulares del mercado de arte<sup>125</sup>. Le Parc afirma que propuso una serie de afiches, algunos fueron aprobados por la asamblea y se imprimieron: “Dar forma visual a las consignas para que fuesen atractivas en las calles o en las fábricas era todo un desafío. Había que inventar imágenes que golpeasen”<sup>126</sup>. Mediante la abstracción geométrica y el cinetismo se podían inventar imágenes potentes pero no transmitir ideas políticas precisas ni críticas puntuales al régimen. Le Parc y Sobrino tenían experiencia en trabajo grupal; esta vez se abocaron a la tarea

---

por el gobierno de haber participado en las manifestaciones con actos de violencia. *La Prensa* 22/6/1968. AITDT.

<sup>121</sup> “Le Parc: Araca París”, *Confirmado* 14/11/1968, p. 40.

<sup>122</sup> Le Parc llegó a México el 23 de mayo. “Le Parc y la ‘Guerrilla Cultural’”, *Excelsior*, 25/5/1968. Según comentaba al diario mexicano *Novedades*, como los aeropuertos franceses estaban en huelga, para tomar un avión a México Le Parc había tenido que trasladarse en ómnibus a Ámsterdam. Guillermo Ochoa, “Las aulas y carencia de profesores, un pretexto. Opiniones del escultor Julio Le Marc [sic.]”, *Novedades*, 26/5/1968, p. 6. Antonio Seguí recuerda que Le Parc no estaba en París y llegó ansioso por participar; por eso fueron a Flins, uno de los últimos focos, y “cayeron como chorlitos”. Entrevista de la autora con Seguí, 8/5/2008.

<sup>123</sup> Entrevista a Le Parc, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*. Buenos Aires, Emecé, 1995, pp. 151-163.

<sup>124</sup> Los primeros afiches serigrafados fueron del 15 y 16 de mayo y a partir del 19 y 20 las tiradas y diseños se multiplicaron. Laurent Gervereau, “L’atelier populaire de l’ex-École des Beaux Arts. Entretien avec Gérard Fromanger”, en AA.VV., *Matériaux pour l’histoire de notre temps* n. 11-12-13, *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine - Association des amis de la BDIC et du Musée. Nanterre, janvier-septembre 1988, pp. 184-191.

<sup>125</sup> Laurent Gervereau, “La sérigraphie à l’École des Beaux Arts. Entretien avec Rougement”, AA.VV., *Matériaux pour l’histoire de notre temps* n. 11-12-13, *op. cit.*, p. 180.

<sup>126</sup> Entrevista a Le Parc, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *op. cit.*, p. 156. Si bien uno de los afiches más conocidos de mayo se le atribuye a Rómulo Macció, Le Parc insiste en mantener el anonimato de la autoría de estas imágenes. Véase la atribución en Diana Saiegh (dir), *La casa argentina en París. Fondation Argentine 1928-1998*. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 1998, p. 92.

colectiva pero dejaron de lado la tendencia artística a la que adscribían. De cualquier modo, renovaron la apuesta de llegar al “gran público” ahora movilizado y ampliado a los trabajadores.

La serigrafía, que Guy Rougement introdujo para facilitar el trabajo y ampliar las tiradas<sup>127</sup>, implicaba ciertas limitaciones plásticas si no se contaba con la infraestructura para utilizar el método de la insolación ni medios fotográficos. Para el diseño de los carteles, se solicitaba a los artistas que hicieran un dibujo simple con goma arábiga sobre la seda del bastidor serigráfico. Debían evitarse las medias tintas y prever la impresión a un color<sup>128</sup>. Tanto Rougement como Gérard Fromanger o el crítico Gérald Gassiot-Talabot adjudican a los integrantes del GRAV en particular y los artistas sudamericanos en general un rol fundamental en el seno del *Atelier Populaire*. Rougement entiende que los latinoamericanos tenían “por cultura, por tradición, esta especie de cualidad de dibujo muy simple que pusieron al servicio de estos afiches y que probablemente dieron el tono”<sup>129</sup>. [II. 14, 15, 16, 17] Fromanger, integrante de la *Jeune Peinture*, afirma que la serigrafía era casi desconocida en Francia, excepto por la gente del GRAV, Agam, Demarco, Cruz- Diez o Soto (a los que habría que agregar a Vasarely). Estos artistas hacían “múltiples serigráficos” muchas veces producidos por “el gran serigrafista cubano” Wifredo Arcay, quien trabajó para Denise René y sus artistas desde mediados de los ‘50<sup>130</sup>. En efecto, los integrantes del GRAV conocían bien la técnica serigráfica y tenían el hábito de trabajar el blanco y negro<sup>131</sup>. De modo que pusieron su experiencia, enraizada en la abstracción geométrica, al servicio de la retórica figurativa de los afiches de mayo<sup>132</sup>. A la hora de explicar las características formales de la

---

<sup>127</sup> Los primeros afiches fueron litografías pero esta técnica fue reemplazada rápidamente por la serigrafía, que Rougement conocía, pues trabajaba en un taller de serigrafía profesional. Laurence Bertrand Dorleac, “Les artistes et la Révolution”, en AA.VV., *Les années 68. Les temps de la contestation*. Bruxelles, Edition Complexe, 2000, pp. 225-238.

<sup>128</sup> La insolación consiste en la exposición de la pantalla serigráfica a la luz, de modo que la emulsión fotosensible que previamente se aplicó sobre ella fragua y, al lavarla, se desprende de aquellas partes en las que no incidió la luz, quedando la máscara del dibujo. Recién en junio instalaron un pequeño laboratorio donde pudieron trabajar con fotos y con el proceso de insolación que permiten reutilizar las sedas y trabajar a varios colores, así como conseguir ilusión de tridimensionalidad.

<sup>129</sup> Laurent Gervereau, “La sérigraphie à l’École des Beaux Arts. Entretien avec Rougement”, *art. cit.*, p. 180.

<sup>130</sup> Laurent Gervereau, “L’atelier populaire de l’ex-École des Beaux Arts. Entretien avec Gérard Fromanger”, *art. cit.* Nacido en 1925 y arribado a París entre 1953 y 1954, Arcay también expuso su propia obra geométrica en la galería Denise René. Su taller de serigrafía era visitado por artistas de diversos orígenes, de modo que la idea de que en Francia era una técnica desconocida resulta dudosa.

<sup>131</sup> Antes de partir a París, varios de estos artistas utilizaban la serigrafía. Le Parc participó de Bienal de San Pablo en 1957 con xilografías.

<sup>132</sup> Wlassicoff también afirma que hacia fines de mayo los latinoamericanos hacían punta con las propuestas. Menciona a Le Parc, Demarco y Sobrino por un lado, y por otro a Macció y Seguí. Les atribuye conjuntamente varios afiches: *Nous sommes le pouvoir*, *Pouvoir populaire*, *La lutte continue* y *Capital*. Michel Wlassicoff, *Mai 68. L’affiche en héritage. op. cit.*, pp. 15-16. Gassiot-Talabot se refiere a “la actitud ejemplar del GRAV en el atelier populaire” en “Sur la violence dans l’art”, *Opus International* n. 7, juin 1968, p. 31.

producción del *Atelier Populaire*, Gassiot-Talabot se refería a la influencia de los afiches cubanos, difundidos por *Opus International* y reivindicados por “numerosos artistas sudamericanos presentes en *Beaux-Arts*”. El crítico francés apuntaba además la referencia al *Push Pin Studio*, el estudio de diseño gráfico dirigido por Milton Glaser en Nueva York en el que había trabajado Rómulo Macció y del que se había organizado una exposición en París en 1967<sup>133</sup>.

Sobrino y Le Parc no fueron los únicos argentinos en acercarse al *Atelier Populaire*. Además de Macció, Antonio Seguí también experimentó el clima de trabajo en *Beaux-Arts* pero no le resultó afín. El *Atelier* era, en buena medida, fruto del grupo de la *Jeune Peinture*, compuesto por artistas comunistas, maoístas, anarquistas e izquierdistas sin filiación definida que coincidían en una figuración crítica de alusiones políticas expresas<sup>134</sup>. Según Fromanger, se despreciaba a los artistas que firmaban sus litografías o afiches, y las decisiones tomadas en las asambleas diarias no se discutían; éstas eran “muy ordenadas, muy morales”<sup>135</sup>. El anonimato y el trabajo conjunto contribuyeron –en opinión de Fromanger– a que los afiches tuvieran cierta uniformidad estilística. Por el contrario, Seguí asevera que la *Jeune Peinture* gravitaba sobre las decisiones de la asamblea: “los afiches que querían exponer eran los que hacían ellos. Se oponían a lo que presentaban otros”<sup>136</sup>. En esta línea, la investigación de Michel Wlassikoff señala a Pierre Buraglio y Gilles Aillaud (ambos de la *Jeune Peinture*) como líderes a cargo del control de los contenidos y slogans<sup>137</sup>. La toma de decisiones mediante la asamblea, que se planteaba como ejercicio de democracia directa, se ajustó cada

---

<sup>133</sup> Gérald Gassiot-Talabot, “Atelier Populaire”, *Opus International* n. 9, décembre 1968, p. 87. *Push Pin Studio* se fundó en 1954 por Glaser junto con Seymour Chwast, Reynold Ruffins y Edward Sorel, y se destacó por el uso de ilustraciones y su diseño ecléctico. No hemos encontrado referencias sobre la exposición que menciona Gassiot-Talabot, sino sobre la retrospectiva de *Push Pin Studio* realizada en el *Musée d’Art Decoratif* en 1970. La revista *Opus International* apareció en abril de 1967; el crítico posiblemente se refiera al tercer número, editado al regreso del viaje a Cuba de buen parte del staff y de algunos artistas franceses ligados a la figuración crítica.

<sup>134</sup> Fromanger afirma que la *Jeune Peinture* llevó sus miembros a la asamblea general del 15 de mayo. Argumenta que tenían experiencia en asambleas mientras que los estudiantes no estaban listos para esa dinámica. En ese momento, Fromanger era más bien anarco-maoísta, luego se acercó a la *Cause du peuple* y la *Gauche proletarienne*. Según su testimonio, en el *Atelier* había grupos trostkistas, de la juventud comunista y la FER, pintores del PCF, etc. La gente que venía del movimiento *22 de marzo* le resultaban los menos doctrinarios, y sobre todo, los más partidarios de la acción. Sobre este salón, véase François Parent y Raymond Perrot, *op. cit.*

<sup>135</sup> Laurent Gervereau, “L’atelier populaire de l’ex- cole des Beaux Arts. Entretien avec Gérard Fromanger”, *art. cit.* Contemporáneamente, Moulin enfatizaba esta voluntad de fundirse en el anonimato como una crítica al arte burgués y sus instituciones. Raymonde Moulin, “Vivre sans vendre”, en *Art et contestation, op. cit.*, pp. 121-136.

<sup>136</sup> Entrevista de la autora con Seguí, ya citada.

<sup>137</sup> Diariamente había una primer asamblea menos nutrida hacia el mediodía donde se definían los slogans. En la reunión de la tarde se presentaban los bocetos para carteles. Michel Wlassikoff, *Mai 68. L’affiche en héritage. op. cit.*, p. 12.

vez más a las premisas del maoísmo<sup>138</sup>. Para Seguí, este modo de trabajo resultó autoritario, una suerte de doctrina del anonimato digitada por unos pocos. Que modificaran una propuesta suya fue –según recuerda– el hecho que suscitó su alejamiento del *Atelier*.

Esto no significa que no estuviera interesado en la política ni en los acontecimientos de mayo. Ese mes, Seguí no sólo formó parte del comité de apoyo a la toma de la *Maison de l'Argentine* de la ciudad universitaria de París sino que también pintó, junto con Roberto Matta, un mural en el subsuelo de ese edificio<sup>139</sup>. [Pl. 18] Realizada al ritmo apresurado de los acontecimientos, esta pintura representaba con tono caricaturesco un caballo corcoveando cuyo jinete –un militar de uniforme verdoso y pecho en alto colmado de condecoraciones– caía de su lomo. El recorrido de una de las patas traseras del equino trazaba, a modo de estela, un arco iris que coronaba la escena. Por debajo, sobre un pedestal que servía de apoyo al caballo, podía leerse “General, la patria agradecida. 1810-1968”. El año 1810 hacía referencia a la Revolución de Mayo que el Comité de Ocupación conmemoró ese 25 de mayo en presencia de Seguí, Macció, Demarco, Leopoldo Torres Agüero, Julio Cortázar, Jorge Lavelli, Alicia Peñalba, Lea Lublin, Julio Silva, Carlos Cáceres, Mario Gurfein, las coreógrafas Graciela y Sara Pardo, y la actriz Georgina Ginastera<sup>140</sup>. La escena pintada tenía algunos personajes como testigos del desplome; uno de los ellos, situado a la derecha, estaba desnudo y sostenía una bandera argentina que funcionaba como un contrapeso visual de la figura del militar representada del lado izquierdo. De este modo, aunque el general ostentaba un tamaño casi tan grande como el del caballo (el eje de la composición), la escena se veía balanceada. El uniforme militar no correspondía a los utilizados a comienzos del siglo XIX en las batallas de la Independencia, sino que aludía a la dictadura de Onganía, iniciada con el golpe de junio de 1966. Así, el mural ficcionaba un momento histórico en clave caricaturesca: la caída del general Juan Carlos Onganía.

Una de las intenciones de la toma de la casa argentina era denunciar la arbitrariedad con la que se seleccionaba a los postulantes para alojarse, acerca de quienes se solicitaban antecedentes al Servicio de Información del Estado (SIDE)<sup>141</sup>. El arquitecto Patricio Randle,

---

<sup>138</sup> A medida que las negociaciones de la CGT (liderada por el PCF) con el gobierno avanzaron, los contenidos de los afiches fueron más radicalmente maoístas.

<sup>139</sup> La noche del 21 de mayo, un grupo de estudiantes ocupó el pabellón argentino de la Ciudad Universitaria de París. “La situación en Francia”, *La Nación* 23/5/1968, p. 2.

<sup>140</sup> *La Nación* 26/5/1968.

<sup>141</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. Esta impugnación de los residentes de la *Maison de l'Argentine* fue apoyada por un grupo de latinoamericanos y europeos entre quienes se contaban Carlos Fuentes, Wifredo Lam, Julio Cortázar, Antonio Seguí, Alicia Peñalba, Jorge Lavelli, Copi, Fernando Arrabal, Juan Goytisolo, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Cassou.



director de la *Maison de l'Argentine*, dijo a *La Nación* que “un tal Seguí cedió a las presiones y pintó murales en el salón del pabellón, uno de los cuales representa un caballo dándole una patada a un militar y el otro consiste en una mujer desnuda de entre cuyas piernas sale el asta de una bandera”<sup>142</sup>. Randle afirmaba también que los ocupantes habían arrojado el escudo nacional a la basura y colocado banderas rojas y negras en el mástil y en la puerta, un cartelón que decía “Pabellón Che Guevara”. Sostenía además que habían cubierto las paredes con leyendas ofensivas contra el gobierno nacional, las fuerzas armadas y la burguesía, a la vez que promovían la idea de la revolución cultural y la lucha guerrillera. Seguí recuerda que Armando Durante construyó un cartel luminoso para el edificio tomado y rebautizado que se encendía en dos etapas: primero “Pabellón argentino” y luego “Che Guevara”<sup>143</sup>.

Seguí también participó en la iniciativa, por parte de la *Galerie du Dragon*, de editar afiches inspirados por los movimientos de mayo para aportar ayuda financiera a la *Union Nationale des Étudiants de France* (UNEF) con el producto de su venta. A diferencia de los carteles del *Atelier Populaire*, se trataba de litografías firmadas por sus autores, que se involucraban según el modelo tradicional de ‘notables’ en apoyo a una causa. A su vez, otros 23 marchands firmaron un texto en el que se comprometían a facilitar la realización de carteles solidarios y a venderlos en provecho de la lucha<sup>144</sup>. Por esta razón, posiblemente, fueron más de 30 los artistas que firmaron afiches<sup>145</sup>. [Il. 19] Según el testimonio de Seguí, los integrantes del *Atelier Populaire* “le hicieron un escándalo a la Galería del Dragón. Los acusaron de burgueses”, a pesar de que las estampas no se expusieron en la galería sino que se adhirieron sobre las paredes en la vía pública al igual que las serigrafías del *Atelier*<sup>146</sup>.

La rivalidad entre las concepciones colectiva e individual aparecía con claridad en el comentario de Gassiot-Talabot sobre la publicación de la editorial Tchou, que ese mismo año reunió buena parte de los carteles de mayo. El crítico argumentaba que el libro mezclaba los

---

<sup>142</sup> “Sobre los hechos acaecidos en el pabellón argentino en París”; *La Prensa* 22/6/1968. El mural fue destruido pero Seguí conserva una fotografía. Por el contrario, no conocemos registros de la otra parte de la pintura que mencionaba Randle.

<sup>143</sup> Entrevista de la autora, ya citada.

<sup>144</sup> Los marchands y galerías firmantes fueron: Ariel, Henri Bénézit, Breateau, Cimaïse Bonaparte, Claude Bernard (galerista de Seguí), La Demeure, Le Dragon, Lucien Durand, Paul Fachetti, Mathias Felds, Jean Fournier, Galerie de France, Daniel Gervis, La Hune, Beno d'Incelli, Jeanne Boucher (la otra galerista de Seguí), Maeght, Jacques-Henry Perrin, Camille Renault, Schoeller, 3+2, Vercamer, Villand Galanis, Lara Vinci. Texto transcrito en Raymonde Moulin, “Vivre sans vendre”, *art. cit.*, p. 132. La galerista Iris Clert afirma que ella e Yvon Lambert no firmaron este manifiesto y que los afiches editados por la Galerie Maeght se vendieron a “precios fabulosos”. Iris Clert, *Iris-Time (l'Artventure)*. Paris, Denoël, 1978, p. 332.

<sup>145</sup> Roberto Matta, Jean Hélion, Pierre Alechinsky, Leonardo Cremonini, Daniel Pommereulle, James Pichette, Gina Pellon y Asger Jorn, entre otros. Muchos de ellos formaron parte de la exposición *Les artistes et la révolution de mai* realizada en 1968 en el Sodertalje Konsthall, Sodertalje, Suecia. Jan-Louis Violeau, “L'expérience 68, peinture et architecture entre effacements et disparitions”, en *Mai-juin 68*. Paris, Les éditions de l'atelier, 2008, pp. 222-233.

<sup>146</sup> Entrevista de la autora con Seguí, ya citada. Por otra parte, la idea inicial del *Atelier* era vender las estampas.

“afiches artísticos” con los anónimos a pesar de que fueran diferentes desde el punto de vista técnico y plástico, “sin hablar de las condiciones políticas de su aparición”. En este sentido, la “lujosa edición mundana lanzada por Tchou” contrastaba con la realizada en Londres poco después de cerrada la experiencia –*Atelier populaire présenté par lui-même*– y le resultaba “de una indecencia insostenible”<sup>147</sup>.

Conocemos dos litografías firmadas y fechadas por Seguí en mayo de 1968: *On ne matraque pas l'imagination* y *Ta Ta Tatata Ta Ta Tatata*<sup>148</sup>. [Il. 20, 21] De trazo suelto e impresas en negro sobre papel blanco<sup>149</sup>, al igual que muchas de las obras de Seguí de este período, ambas estampas incorporan textos en letra de molde. El aspecto estandarizado de estas leyendas que acompañan las imágenes contrasta con el carácter gestual del dibujo. Representadas como esqueletos, las figuras de los dos afiches recuerdan las conocidas estampas de José Guadalupe Posada (1853-1913)<sup>150</sup>. Pero a diferencia del grabador y caricaturista imbuido de la tradición mexicana, que mostraba personajes de distintos estratos sociales como calaveras postulando que la muerte igualaba a ricos y pobres, Seguí utilizaba este recurso para representar las autoridades gubernamentales francesas, en un cartel, y la policía en el otro. En *Ta Ta Tatata Ta Ta Tatata* un automóvil descapotable similar a los utilizados para trasladar a De Gaulle en los desfiles oficiales<sup>151</sup>, lleva cinco esqueletos sentados sobre los asientos y el baúl. Dos de ellos agitan pequeñas banderas, una de tres franjas verticales (francesa probablemente) y otra con tres franjas horizontales (¿argentina?). El sonido rítmico de la bocina traducido a escritura junto con la leve inclinación del auto hacia adelante remite a una suerte de desfile triunfal protagonizado por figuras que si bien parecen animadas, se muestran como difuntos. A pesar de la pompa, el régimen gaullaino se revelaba inanimado.

El otro afiche de Seguí, que lleva la leyenda “On ne matraque pas l'imagination”, muestra cuatro esqueletos levantando sendas cachiporras en una de sus manos. En el centro del círculo que delinear los cuerpos descarnados de estos policías se ve un quinto esqueleto, sin armas. El texto (en castellano, “la imaginación no se aporrea”) evoca algunos de los

---

<sup>147</sup> Gérald Gassiot-Talabot, “Atelier Populaire”, *Opus International* n. 9, décembre 1968, p. 87. Se refiere a *Mai 1968, affiches*. Paris, Tchou, 1968, que incluía un prefacio de Jean Cassou. Luego de la recuperación de Beaux-Arts por parte de la policía algunos artistas –Fromanger entre ellos– partieron a Londres donde editaron un libro con los afiches: *L'Atelier Populaire présenté par lui-même*. London, Dobson, 1969.

<sup>148</sup> El *Musée d'histoire contemporaine – Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine* conserva una copia de cada estampa.

<sup>149</sup> Se imprimieron también a dos colores, con algunos detalles en rojo.

<sup>150</sup> Seguí había vivido en México entre 1958 y 1960, antes de trasladarse a Buenos Aires.

<sup>151</sup> Véanse los registros cinematográficos de los desfiles del 14 de julio de 1958 y 1966 conservados por el *Institut National de l'Audiovisuel*. [www.ina.fr](http://www.ina.fr).

graffitis que se escribieron en las paredes de París durante las jornadas de mayo y junio de 1968, particularmente el conocidísimo “la imaginación toma el poder”<sup>152</sup>. Además, podría pensarse que el artista introdujo otro guiño a la cultura latinoamericana. En esta consigna resuena el lema “las ideas no se matan” de Domingo Faustino Sarmiento. En el prefacio de *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), Sarmiento decía haber escrito durante su huida a Chile en pleno período rosista “on ne tue point les idées” sobre una pared, frase que atribuía al francés Hippolyte Fortoul. Esta cita apócrifa, cuyo sentido político residía –para Ricardo Piglia<sup>153</sup>– más en el uso de la lengua francesa que en su contenido, era retomada (o aludida) por Seguí en el contexto del mayo francés. En esta estampa, la barbarie aparecía encarnada por las fuerzas del orden galas, quienes dominaban la lengua de la República de las letras a la perfección pero pretendían imponer sus convicciones a fuerza de cachiporra.

La noticia de la expulsión de Demarco y Le Parc tuvo cierto impacto en Buenos Aires, en el contexto del Premio Braque de ese año. El reglamento del certamen organizado por la embajada francesa en Argentina incorporó algunas diferencias decisivas. Por un lado, se solicitaba a los artistas seleccionados que describieran sus obras y señalaran si éstas incorporaban fotos o leyendas. Además, los organizadores se reservaban el derecho de efectuar las modificaciones que se consideraran necesarias. Esta serie de controles resultó inaceptable para una parte significativa de los artistas invitados. Margarita Paksa fue la primera en responder con su renuncia a participar de la exhibición y luego se sumaron Roberto Plate y el grupo Artistas de Vanguardia de Rosario. Como no lograron persuadir al resto de los participantes de que boicoteara el concurso, decidieron irrumpir en la entrega de premios, el 16 de julio en el MNBA<sup>154</sup>. Ese día, interrumpieron el discurso de Oliver y el del embajador francés, Jean de la Grandeville. La noche siguió con bombitas de olor, insultos y gresca con Polesello, ganador del primer premio de pintura con una de sus enormes lentes de acrílico en tres paneles transparentes coloreados como la bandera francesa; y terminó con

---

<sup>152</sup> Gran cantidad fueron colectados en Julien Besançon (comp.) *Les murs ont la parole*. Paris, Tchou, 1968. Unos 150 de esos graffitis se tradujeron rápidamente en Mario Pellegrini (comp.), “Las paredes hablan”, *La imaginación al poder... op. cit.*, pp. 75-91. Otros afiches utilizaron lemas, algunos tomados de las calles y otros inventados por los artistas. Por ejemplo: “Pas de puissance d’imagination sans images puissantes” en un cartel de Jorn, o “L’imagination prend le pouvoir” en uno de Alechinsky.

<sup>153</sup> Sarmiento la atribuyó a Fortoul; más tarde Paul Groussac argumentó que había sido tomada de Volney, pero luego fue contradicho por Verdevoye, quien la adjudicaba a Diderot. Ricardo Piglia, “Notas sobre *El Facundo*”, *Punto de vista* a. 3 n. 8, 1980, p. 17.

<sup>154</sup> Ese año, el Premio Braque tuvo lugar del 16 de julio al 11 de agosto. El jurado estuvo compuesto por Héctor Basaldúa, Antonio Berni, André Coyne, Edith Desaleux, Luis Jorge Duhalde (subdirector del MAMBA), Samuel Oliver, Aldo Pellegrini, Robert Perroud (consejero cultural) y Jorge Romero Brest. El segundo premio fue para Jorge Carballa.

represión policial y doce arrestos<sup>155</sup>. Durante la acción relámpago y luego de las detenciones, el FATRAC (Frente Antimperialista de Trabajadores de la Cultura) repartió volantes e hizo comunicados de prensa en solidaridad con los artistas arrestados en el museo y con los manifestantes reprimidos durante el mayo francés, por un lado, y por otro contra el imperialismo, el capitalismo y la administración gaullista que había expulsado a Le Parc de ese país<sup>156</sup>. El Premio Braque volvió a organizarse al año siguiente pero esa fue la última edición<sup>157</sup>.

Como contraparte, y si bien el mayo francés no fue una protesta anticolonial, el repertorio anti-imperialista jugó un rol clave en el proceso de politización de los estudiantes. La agenda protestataria se ‘nacionalizó’ con rapidez, de modo que la lucha internacional contra el imperialismo norteamericano devino en lucha doméstica contra la “sociedad de consumo” y el orden gaullista<sup>158</sup>. Carlos Fuentes ofreció una imagen fraternal de esta suerte de identificación de la izquierda francesa con el Tercer Mundo:

Decididamente adverso a la xenofobia y al chovinismo, el movimiento revolucionario francés no podía sino conquistar la adhesión de los artistas, escritores y estudiantes latinoamericanos, que en Francia aseguramos el encuentro y la perspectiva que en nuestros propios países nos son vedados. [...]

Secularmente enajenados y excéntricos por y ante la imagen universal del Hombre blanco, burgués, cristiano, capitalista y racional, hoy nos identificamos con los hombres que, desde el antiguo centro, se proclaman tan excéntricos y enajenados como nosotros y en nosotros se reconocen. Dios murió, y con él su privilegiada Criatura occidental. El Hombre ha muerto, pero los hombres están vivos. La excentricidad radical –la revolución– es hoy la única universidad concebible.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> 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.

<sup>156</sup> El FATRAC estaba ligado al PRT. Algunos de sus integrantes eran Nicolás Casullo, Ricardo Carreira, Eduardo Ruano, Martha Rosenberg, Blas de Santos, Fito Reisin, Nelson Becerra. Véanse el comunicado de prensa y diversos documentos ligados a este episodio en Ana Longoni y Mariano Metsman, *op. cit.*, pp. 99-112. El episodio fue explicado en el dossier “Dossier Argentine. Tucumán brûle. Les fils de Marx et Mondrian”, *Robho* n. 5-6, 2° art. cit., p. 16-22. Allí se agrega que la convocatoria de 1968 cerraba unos días después de los eventos de mayo y que un grupo de artistas argentinos quiso solidarizarse denunciando las diversas formas de represión que eran moneda corriente en París. Pero la comisión de selección rechazó los trabajos políticos. *Robho* transcribía también algunos volantes de rechazo: “Il est toujours temps de ne pas être complices”, firmado “Rosario, juin 1968”; “Non à la police culturelle”, una protesta contra el arresto firmado “Le comité exécutif du FRATRAC. Bs as, 16 julio 1968” que se manifestaba contra los “enviados del Gaullismo que pretende identificarse con los intereses del pueblo y por otro lado expulsa a obreros e intelectuales extranjeros que se unen allí al pueblo francés en lucha contra el régimen (es el caso de nuestros compatriotas Julio Le Parc y Hugo Demarco)”.

<sup>157</sup> La Embajada francesa en Argentina no conserva documentación al respecto.

<sup>158</sup> Convivieron un anticolonialismo institucional anclado en las redes sindicales de la enseñanza superior, en el seno del PSU y en los márgenes del PCF, y un anti-imperialismo pro-Vietnam, más difuso, ubicado en la órbita de los movimientos trotskistas y maoístas. Sólo a mediados de los años '70 los movimientos tercermundistas y las organizaciones de lucha de los trabajadores inmigrados se reestructuraron de manera autónoma. Romain Bertrand, “Mai 68 et l’anticolonialisme”, en *Mai-juin 68 op. cit.*, pp. 89-101.

<sup>159</sup> Carlos Fuentes, “La Francia revolucionaria: imágenes e ideas”, en AA.VV, *La revolución estudiantil*. San José, Editorial Universitaria Centroamericana, 1971, pp. 47-48.

El pensamiento de Herbert Marcuse ganó popularidad internacional alrededor de mayo de 1968. Frente a la libertad aparente que ofrecía la sociedad industrial avanzada, la alternativa estaba —señalaba en *El hombre unidimensional* (1964)— en aquellas personas no integradas a esa lógica férrea<sup>160</sup>. Los extranjeros, junto con los explotados, los perseguidos de otras razas o los desocupados, constituían una de las pocas esperanzas frente a los productos de los medios masivos. De cualquier modo, entre los foráneos que nos ocupan no reinaba la armonía. En las cartas que envió durante esas semanas, Bayón explicaba a parientes y amigos porteños lo que ocurría en París. Se refería a la toma de la Casa Argentina (“Fui con resistencias pero me pareció que lo habían organizado bastante bien y di mi apoyo”<sup>161</sup>), a la expulsión de Le Parc y Demarco, y a una serie de situaciones “absurdas”:

Angelina, una noche iba con tres curas argentinos (de particular) a la Sorbona. Fulana, muy vanguardista no deja de ser amiga del Embajador que está furioso con nosotros por lo del pabellón. Todos se espían y yo estoy asqueado. Como nosotros mismos estamos divididos en lo que a la situación francesa respecta, tengo la impresión de que vamos a dejar de saludar a la mitad de la colectividad... y a veces a los más íntimos.<sup>162</sup>

Según relataba Duparc, en las discusiones llevadas adelante en el *Atelier Populaire* hubo dos posiciones respecto de los salones, las bienales y los lugares oficiales del arte. Estaban quienes proponían abandonar y boicotear las instituciones culturales y quienes pensaban que debían ser tomadas de la manera que resultara más molesta para “el poder”: utilizarlas para hacer circular volantes, mostrar fotos tomadas en las barricadas o cuadros que también funcionaran como acusaciones al régimen<sup>163</sup>. Le Parc y Durante optaron por la segunda. *Exposition-position*, una muestra colectiva programada por Denise René para junio de 1969, puso de manifiesto las tensiones. Ante el propósito de estos dos artistas de exhibir objetos que incluyeran “textos ideológicos” (uno de éstos consistió en un panel sobre el cual Le Parc adhirió su texto “Desmitificar el arte” de agosto de 1968<sup>164</sup>), aparecieron diferencias

---

<sup>160</sup> Véase Fabiana Serviddio, “Capítulo tres. La incidencia del pensamiento alemán en el debate de la teoría del arte latinoamericano”, en *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, pp. 93-124.

<sup>161</sup> Carta de Damián Bayón a Samuel Oliver 11/6/1968. ADB-IA.

<sup>162</sup> *Idem*.

<sup>163</sup> Christiane Duparc, “La peinture passe aux actes”, *Nouvel Observateur* n. 187, 12 au 18 juin 1968, p. 42.

<sup>164</sup> Se publicó como Julio Le Parc, “Démystifier l’art”, *Opus International* n. 8 octobre 1968, pp. 46-48.

Le Parc aun conserva el panel en su taller. La otra obra consistía en la reproducción enmarcada del cheque que donarían a organizaciones guerrilleras armadas. Andrea Giunta, *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77*, Informe final, beca de perfeccionamiento de la Universidad de Buenos Aires, 1993, mimeo, p. 33.

no negociables entre los protagonistas de la primera tapa de *Robho*: Soto envió a la galería un telegrama de rechazo.

No confundamos el sacrificio de Guevara muerto en la selva boliviana y los panfletistas cómodos de París. Con un poco de talento y convicciones claras podemos ser artistas y revolucionarios al mismo tiempo. Se ruega expongan mi telegrama.<sup>165</sup>

El Che Guevara era un referente para ambos popes del cinetismo; el problema consistía en el modo de transferir estas convicciones a las obras sin tirar por la borda las conquistas realizadas hacia el interior del campo artístico. Si en julio de 1968 Soto había donado una obra para una venta pública organizada por el *Comité d'initiative pour le soutien matériel aux mouvements de mai*<sup>166</sup>, su apoyo no implicaba grandes cambios estéticos. En esta línea se mantenía también Cruz-Diez, quien defendía la tradición moderna del cinetismo: éste debía “crear hechos visuales” que fueran “una realidad en sí misma, una realidad autónoma”<sup>167</sup>. Las diferencias no se resolvieron de un día para el otro. Ni los textos de denuncia ni el telegrama formaron parte de la exposición mencionada. [Il. 22] En el catálogo figura Soto, pero no Le Parc<sup>168</sup>. En esta decisión seguramente gravitó Denise René, quien desde hacía años cultivaba el perfil abstracto de su galería<sup>169</sup>.

De cualquier modo, la crítica institucional coexistía con la lógica del campo artístico: la competencia por la legitimidad. Las asperezas entre Soto y Le Parc se imbricaban con una rivalidad profesional. Los dos artistas tenían un contrato de exclusividad con Denise René y participaban de las exposiciones más importantes de arte cinético. Y si Le Parc había recibido el Gran Premio en la Bienal de Venecia a los 38 años, Soto tenía encargos de la talla del mural para el edificio parisino de la UNESCO. Bayón sostenía que Soto había sido –junto con Lichtenstein– otro de los favoritos para el premio veneciano de 1966<sup>170</sup>. Por su parte, el artista brasileño Helio Oiticica se refirió enfáticamente a “esa mierda de competencia Soto-Le Parc” en las cartas que le escribió a Lygia Clark<sup>171</sup>. En este sentido, no hay que olvidar

---

<sup>165</sup> Telegrama del 17/6/69, transcrito en *Soto*. Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1997, p. 203.

<sup>166</sup> Véase Arnould Pierre, “Chronologie”, en *Soto*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>167</sup> Carlos Cruz Diez, “Contre les naturalismes cinétiques”, *Robho* n. 3, printemps 1968, p. 18.

<sup>168</sup> *Exposition-position*. Paris, Galerie Denise René, juillet- septembre 1969.

<sup>169</sup> Ni Denise René ni Le Parc recuerdan cómo fue el desenlace. Entrevistas realizadas por la autora el 14/5/2008 y el 3/5/2008, respectivamente.

<sup>170</sup> Damián Bayón, “La imaginación de Le Parc, Gran Premio de la Bienal de Venecia”, *art. cit.*

<sup>171</sup> Carta de Helio Oiticica a Lygia Clark 7/6/1969, en Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark – Helio Oiticica. Cartas 1964-74*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

que si bien estos artistas habían llegado a París siguiendo una pista de lo moderno, también lo habían hecho apostando a medirse en la arena internacional.

En 1968, Seguí tuvo dos exposiciones paralelas en las galerías Claude Bernard y Jeanne Bucher. En una carta del 17 de junio le comentaba a Edward Shaw que las galerías habían abierto esa semana, luego de mantenerse cerradas durante un mes y medio. “Mi exposición terminará en un desastre porque sólo dos compradores pasaron a retirar su cuadros. Los treinta restantes no quieren acordarse de la adquisición y nadie quiere saber nada de arte”<sup>172</sup>. La radicalización política, el asesinato del Che Guevara y el Mayo francés encontraron a los artistas argentinos en lo más alto de sus carreras (instalados, ya cómodamente, en París) y les planteaban nuevos desafíos.

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

Lo que emana la situación mundial del presente, es la oposición creciente entre un arte del *hacer* y un arte del *tener*. Del teatro vietnamita al teatro portorriqueño de Nueva York, pasando por los estudiantes de Berkeley, los radicales argentinos, los tropicalistas brasileños, Exploding Galaxy de Londres, *una fisura geológica parece abrirse y extenderse por debajo de la civilización de la mercancía y de la estética que ésta ha engendrado*: aquella del objeto, del fetiche, de la posesión, la del valor material y de la acumulación. Enfrente surgen valores nuevos: la acción colectiva y masiva, la no-propiedad, la espontaneidad, la toma directa de lo real. Cada día, al arte de los coleccionistas, de los poseedores, recuperable y decorativo, viene a oponerse el arte evento, el arte salvaje.

“Dossier Argentine. Tucuman brûle. Les fils de Marx et Mondrian”, *Robho* n. 5-6<sup>173</sup>.

El siguiente y último número de *Robho* apareció dos años más tarde, avanzado 1971, y para compensar esta demora fue un número doble. [II. 23] En las primeras páginas Julien Blaine daba cuenta de una buena cantidad de iniciativas que habían arrancado a la poesía de su soporte tradicional. Su artículo “La poésie hors du livre, hors du spectacle, hors de l’objet”, completaba el catálogo de producciones recientes, fuera de los circuitos clásicos, iniciado en el número anterior con las artes visuales y el teatro. Las distintas experiencias poéticas reseñadas, que lindaban muchas veces con las artes visuales expandidas (incluía, por ejemplo, algunas obras del argentino Edgardo A. Vigo) se ordenaban por ciudades, sugiriendo que la explosión del campo artístico era un fenómeno mundial y multidireccional.

<sup>172</sup> Carta de Antonio Seguí a Edward Shaw 16/6/1968, citada en “Cronología”, *Antonio Seguí. Exposición retrospectiva 1958-1990*. Buenos Aires, MNBA, 1990, p. 159.

<sup>173</sup> “Dossier Argentine. Tucuman brûle. Les fils de Marx et Mondrian”, *Robho* n. 5-6, 2° op. cit., p. 16-22.

Del contenido de este número de la revista se desprenden dos corrientes principales que se colaban a través de la “fisura geológica” a la que refería la revista. Por un lado, las experiencias que exploraban el campo perceptivo, agrupadas en una nota que reseñaba trabajos de Helio Oiticica, Rubens Gerchman, John Dugger, Lygia Pape, Lygia Clark, Yves-Alain Bois y Rudolf Kahutek<sup>174</sup>. Por el otro, un horizonte de acciones como *Tucumán Arde* y la serie de episodios de confrontación de un sector de los artistas norteamericanos con el MoMA<sup>175</sup>, prácticas que se integraban más expresamente el campo artístico con el político. Para el Oiticica, este intento de dar cuenta de un espectro amplio de actividad cultural resultaba una mezcla demasiado heteróclita<sup>176</sup>. Pero si se analiza por qué para Clay los artistas de *Tucumán arde* eran “los hijos de Marx y Mondrian”, tal vez pueda comprenderse cuál era el hilo conductor que unía prácticas tan dispares. [II. 24]

En *ROBHO* no somos de los que subestiman el trabajo de ‘laicización’ operado, en la línea del constructivismo, por tres generaciones de artistas. Al proponer el arte como una actividad racional, desembarazada de toda metafísica, han desprendido a la investigación artística de sus efluvios idealistas. Nada era posible sin ellos. [...] Su lección de claridad equivale aun hoy a un 80% de la producción artística.

Un poco por todos lados, las nuevas generaciones parecen retomar cada vez más esta búsqueda como si, conectada con las grandes leyes de la materia y de la vida, aquélla les pareciera aun demasiado alejada del mundo que se forma todos los días bajo nuestros ojos, con su dimensión inmediatamente política que es la de la opresión y de la explotación. Nosotros constatamos y aprobamos esta marcha. Participamos en ella. Se trata de atravesar el pasaje que lleva de la investigación a la PRAXIS, DE SER LOS HIJOS DE MONDRIAN PERO TAMBIÉN LOS DE MARX. Todo pasa como si el seno mismo de una actividad que toda entera, por definición, pertenece a la historia el mundo artístico tomara oscuramente conciencia de una cierta *urgencia*, y desplazara su campo de actividad de un ‘polo frío’: la investigación de laboratorio, hacia un ‘polo caliente’: la experiencia *in vivo*, la lucha concreta contra el imperialismo [...]. *Destruir la ‘vitrina’, sembrar el desorden, aportar la nota desafinada al concierto ‘unánime’ de la sociedad llamada de la ‘abundancia’*, parece tanto más urgente cuando, de su lado, la burguesía rodea al artista de una soledad más y más sospechosa. Ya no es el tiempo en el que los nazis quemaban los cuadros y, cuando podían, también a los pintores. Hoy los coroneles se hacen fotografiar con sus botas, pura sonrisa, delante de Paul Klee y Kandinsky. Los representantes de la oligarquía son amigos de la ‘cultura’. Todo un aparato –el de las galerías y los museos– tiene la misión de llevar la creatividad del artista al terreno inofensivo de las instituciones burguesas.<sup>177</sup>

<sup>174</sup> S/a, “Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes : pivots humains: pratique tribale” y Lygia Clark, “Le corps est la maison: sexualité : Envahissement du ‘territoire’ individuel”, *Robho* n. 5-6, *op. cit.*

<sup>175</sup> Sobre la creciente oposición al MoMA véase Francis Frascina, “My Mai, *Guernica*, MoMA ant the art left, New York 1969-70”, en *Art, politics and dissent*, *op. cit.*

<sup>176</sup> Carta de Helio Oiticica a Lygia Clark 24/1/1972, en Luciano Figueiredo (org.), *op. cit.*, p. 218.

<sup>177</sup> “Dossier Argentine. Tucuman brûle. Les fils de Marx et Mondrian”, *art. cit.*



En septiembre de 1968, Clay había viajado a Buenos Aires a raíz de la invitación a conformar el jurado –junto con Lucy Lippard– del salón *Materiales: nuevas técnicas, nueva expresión*, que auspiciaba la Unión industrial argentina<sup>178</sup>. [II. 25] Según indican Longoni y Metsman, no se presentaron a este premio ni el grupo rosarino ni los artistas porteños distanciados de las instituciones artísticas a lo largo del ‘itinerario del ’68’ que culminó en noviembre de ese año con *Tucumán Arde*<sup>179</sup>. De cualquier modo, Clay y Lippard se reunieron con estos artistas<sup>180</sup>. Poco después de regresar a París, Clay le comentaba a Le Parc que el viaje a Argentina lo había fascinado y que con ayuda de Jorge Glusberg iban a editar una versión local de *Robho*, cuyo contenido estaría compuesto por unas diez páginas traducidas de la edición francesa y otras tantas producidas en Argentina. Le decía también que comenzarían por “el grupo de Margarita Paksa y Pablo Suárez: muy apasionante”<sup>181</sup>. Este proyecto editorial no se concretó, pero más tarde el crítico francés recibió el material sobre *Tucumán Arte* que luego publicó como *dossier de Robho*<sup>182</sup>.

En la conferencia de prensa organizada con motivo del premio porteño, Clay y Lippard declararon que no tendrían en cuenta la reglamentación y seguirían sus propios criterios para dirimir las recompensas. Según el cronista de *Clarín*, “agregaron todavía más: que premiarían el ‘antiarte’ sin que se pudiera aclarar qué significaba ello”<sup>183</sup>. En resuelta oposición a los premios otorgados por los críticos extranjeros, el día de la entrega de las recompensas parte de los artistas del salón cubrieron sus piezas con papeles, ocultándolas. El Gran premio de m\$N 2.000.000 se dividió entre Jorge Carballa con *Réquiem para la libertad*, Inés Gross con *Ámbito dinámico* y David Lamelas con *20 placas ubicadas en dos formas*

---

<sup>178</sup> Tuvo lugar en el MNBA del 19 de septiembre al 13 de octubre y contó con el auspicio de la Unión industrial argentina, INTI, Fabricaciones Militares, Vidriería Argentina S.A., SOMISA, Duperial S.A., Pinturas Alba y la Cámara de la Industria Plástica.

<sup>179</sup> Los artistas eran Pablo Suárez, Margarita Paksa, León Ferrari, Roberto Jacoby, Alfredo Rodríguez Arias y Juan Stoppani. Ana Longoni y Mariano Metsman, *op. cit.*, p. 113.

<sup>180</sup> Graciela Carnevale afirma que ese encuentro tuvo lugar en San Nicolás y lo organizó Glusberg. Agradezco a Mariana Marchesi por este dato.

<sup>181</sup> Carta de Jean Clay a Julio Le Parc 2/10/1968. Archivo Le Parc. En Buenos Aires se conocía la revista al menos por medio de Le Parc, que trajo unos 30 ejemplares de *Robho* para vender en ocasión de la exposición en el ITDT. Carta de Catherine [Wetbel] Michano, editorial del ITDT, 1/8/1967. ACAV-ITDT.

<sup>182</sup> El proyecto de hacer una obra conjunta entre el grupo rosarino y el porteño ya estaba planteado. Se habían discutido ideas en el mes de agosto, antes de la llegada de Clay. Las exposiciones en las sedes de la CGT de los Argentinos de Rosario y Buenos Aires tuvieron lugar en noviembre de ese año. Según Longoni y Metsman fue Jacoby quien más tarde le facilitó a Clay el material sobre *Tucumán Arde*. Los dossiers sobre *Tucumán arde* en publicaciones extranjeras fueron tres: *The Drama Review* vol. 14 n. 2 de la NYU; el segundo y el más detallado, en *Robho*; y el tercero fue la revista uruguaya *Ovum* que dedicó su décimo número a *Tucumán Arde* utilizando traducciones al castellano hechas a partir de *Robho*. Ana Longoni y Mariano Metsman, *op. cit.*, pp. 236-237. Los textos de *Robho* tuvieron cierta circulación en Latinoamérica. Una traducción de “Contra el artista inofensivo” fue publicada en el primer número de la revista venezolana *Cobalto* en junio de 1969; a pocas páginas del artículo “Combate cultural” de Le Parc que los editores dicen haber tomado de la revista *Cambio*. ARB-FFyL-UBA.

<sup>183</sup> Eduardo Balirari, “El arte anda por el suelo”, *Clarín* 29/9/1968, p. 48.

convencionales (realizada a partir de las indicaciones que el artista dio desde Londres)<sup>184</sup>. Una entrevista a los dos críticos extranjeros publicada en revista *Análisis* aclaraba que Clay estaba en contacto con los argentinos de París. El crítico enfatizaba la calidad de los artistas nacionales a pesar del magro apoyo económico recibido y aprovechaba la ocasión para desautorizar los certámenes auspiciados por organizaciones ligadas a la industria.

Lo que siempre me ha llamado la atención es que la Argentina haya tenido un fuerte núcleo de artistas, que sin amigos ni galerías poderosas que los representen, hayan producido a Lucio Fontana, a los grupos Madí y Concreto y finalmente al Groupe de la Recherche d'Art Visuel. [...] En los países subdesarrollados los artistas no deben intentar hacer obras tan bien terminadas y hermosas. Su planteo no debe ser tomar contacto con los establecimientos industriales, sino desarrollar ideas y elementos más puros desde el punto de vista material. [...]

Análisis: ¿Usted quiere decir que en un país como la Argentina los artistas deben encontrar una manera pobre de desarrollar sus ideas?

CLAY: Una manera de no tener que recurrir a los ricos, que nunca dan dinero sino a cambio de algo. La mayor parte del arte moderno ha sido creado por artistas pobres, no apoyados por industriales ni por nadie.<sup>185</sup>

Desde la óptica de Clay, la pobreza era un valor. Asumida, podía ser una suerte de salvoconducto hacia la vanguardia. El (anti)arte de los países subdesarrollados podía evadir la corrupción producida por los intereses neo-capitalistas. Martha Le Parc, la mujer del artista, hacía un análisis diferente. En una carta dirigida a éste, mencionaba “el despliote bárbaro” que Clay había armado en Buenos Aires.

El está muy contento de haber sembrado la discordia pero según la mamá de García-Rossi, que escribió hace poco, el resultado fue que los industriales que habían ofrecido para ese premio más de 25 millones de pesos en plata y materiales, quedaron tan descontentos del resultado que no volverán a ofrecer otra oportunidad nunca más a los artistas. Te imaginarás cómo estarán de furiosos los artistas contra Jean Clay.<sup>186</sup>

En este punto, Clay tenía ciertas coincidencias con Restany. Ambos fueron sensibles a la escena porteña en tanto ajena al mercado de arte internacional, uno, y a la pesada tradición europea, el otro. El interés estuvo mediado por la efervescencia cultural de Buenos Aires, por

---

<sup>184</sup> Entre quienes protestaron estaban Kosice, Magariños, Vidal, Polesello y Soibelman. Armando Durante recibió el Premio Vasa Vidriería Argentina S.A., con *Agresión-Represión* (madera, luz, movimiento) y también hubo recompensas de 400.000 pesos para Juan Carlos García Palou, Clorindo Testa y Enrique Torroja. Horacio Juan Safons, “Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones”, *Estudios* n. 597, noviembre 1968.

<sup>185</sup> J.B.G., “Premios con variaciones”, *Análisis* n. 393, 25/9/1968, p. 47.

<sup>186</sup> Carta de Marta a Julio [Le Parc], 8/10/1968. Archivo Le Parc.

una parte, pero también por la sensibilidad francesa (y europea) hacia Latinoamérica y el Tercer Mundo en auge hacia fines de la década.

Restany visitó Buenos Aires una vez más en diciembre de 1969 y publicó una serie de artículos sobre las metrópolis sudamericanas. A los ojos del crítico, la situación adversa del cono sur, avasallado por la represión militar, generaba en los artistas la urgencia “de elucubrar una cultura latinoamericana auténtica, una escala de sensibilidad a la vez realista y original”. Los indicios de que algo se estaba gestando eran muchos: el repliegue de la comunidad artística porteña, *Tucumán Arde* o el tropicalismo de Oiticica<sup>187</sup>.

En diciembre de 1969, poco antes de que Restany llegara al Río de la Plata, Pompidou anunciaba la construcción de un gran centro cultural en París. Un museo de arte moderno impactante podía contribuir a reanimar el poder simbólico francés, alicaído desde la posguerra<sup>188</sup>. Pompidou también pretendía asegurar la independencia nacional mediante el desarrollo de armamento nuclear y una política exterior agresiva<sup>189</sup>. Esta modernización museográfica podría haber colmado las expectativas de Restany, pero para el crítico equivalía a dar por muerta a la cultura del siglo XX, pues la financiaban los “vendedores de cañones”<sup>190</sup>. Frente a una cultura francesa “fertilizada por el humo de las armas”<sup>191</sup>, la vitalidad resistente que Restany advertía en los artistas sudamericanos lo conmovía.

La prise de conscience du Tiers-monde devrait nous servir de leçon, à nous Français qui nous abritons derrière le rempart de la tradition et des habitudes. Notre culture fétichiste n'a pas le monopole de la survie. Elle meurt et pour la faire revivre il faut autre chose que des mots et des bonnes intentions.<sup>192</sup>

Si América Latina ocupó un lugar privilegiado en el imaginario francés durante los años '60, el caso de Restany tuvo matices específicos. Por un lado, vio el proceso de modernización como un rejuvenecimiento y no como una traición al estilo de vida europeo. Además, conoció Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo mejor que cualquier otro crítico europeo. Restany visitó estas ciudades con regularidad y tuvo una gran capacidad para registrar sus ‘temperaturas’ culturales. Pero si en 1967 Oiticica había postulado “De la

<sup>187</sup> PR, “La crise de la conscience sud-américaine”, *Domus* n. 486 [1970], p. 51-57. Se trata de un largo artículo sobre la actividad de Margarita Paksa, Luis F. Noé, Lea Lublin, etc.

<sup>188</sup> El galerista Mathias Fels cita una frase ilustrativa de Pompidou: “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.

<sup>189</sup> En este sentido, el gobierno de Pompidou siguió la línea del general De Gaulle. Serge Berstein et Jean-Pierre Rioux, *La France de l'expansion. L'apogée Pompidou (1969-1974)*, Paris, Seuil, 1995.

<sup>190</sup> PR, “Le musée du XXe siècle”, *Combat* 26/2/1970. ARP-CCA.

<sup>191</sup> *Idem*.

<sup>192</sup> *Idem*.

adversidad vivimos!”<sup>193</sup>, al año siguiente se exilió en Londres. La violencia y la censura eran abrumadoras, y el optimismo a toda prueba de Restany podía sonar como un incordio.

El lirismo casi místico del hirsuto intelectual francés supera en optimismo a muchos de los porteños nativos, posiblemente más expuestos a las sobrias dudas de la realidad cotidiana: el *metier* del profeta se ejerce con frecuencia más fácilmente en remotas orillas.<sup>194</sup>

El inminente reconocimiento internacional de Buenos Aires que Restany había predicho a mediados de los años '60 y que lo había llevado a bautizarla la 'New York Austral', resultó más bien efímero. A su vez, la radicalización política de fines de los '60 trajo aparejada una puesta en cuestión de las instituciones culturales y un anti-europeísmo en ciertos sectores<sup>195</sup>. Como vimos, los textos de Restany fueron cambiando en consonancia con este clima de *contestation*, que para él fue una revuelta contra las instituciones oxidadas. En 1969, veía en los artistas latinoamericanos una suerte de reservorio de rebeldía cuyo ejemplo podía aportar aires nuevos al viejo mundo.

Para Clay, el recorrido que había hecho Lygia Clark partiendo de la tradición concreta hacia el “corazón de lo social” era una evolución necesaria, casi natural. La apropiación de un motivo caro a Max Bill como la cinta de Moebius para utilizarlo heréticamente en obras efímeras como *Caminando* o *Diálogo de manos*, no era tanto una disrupción en la tradición del arte concreto sino una continuidad en la misma línea. Según la argumentación del *dossier* sobre *Tucumán Arde* transcrita en extenso más arriba, Clay también veía esta genealogía en las nuevas generaciones argentinas. Pero, como señalan Andrea Giunta, y Ana Longoni y Mariano Metsman, para los organizadores de esta experiencia que lindaba con la sociología, resultaba central la eficacia para difundir (contra)informaciones sobre el conflicto social ligado a la producción azucarera de la provincia de Tucumán que la prensa no mostraba. Las estrategias vanguardistas que utilizaron eran fundamentales, pues pretendían evitar la estética de la pintura *comprometida*, pero les interesaba más el impacto en términos políticos que la reflexión sobre la estructura y la naturaleza del arte propia de la tradición modernista. El objetivo era disparar el pensamiento crítico acerca de la estructura social y sus

<sup>193</sup> Hélio Oiticica, “Esquema general de la Nueva objetividad” (1967), transcrito en *Hélio Oiticica*. Fundació Tapies, Barcelona, 1992, p. 118.

<sup>194</sup> “Profecía y neohumanismo”, *Análisis* n. 459, 30/12/1969. ARP-CCA. Restany dio la entrevista en su ‘cuartel general’, el café BarBaro del artista Luis F. Noé.

<sup>195</sup> Sobre el caso argentino véase 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. Sobre Brasil, Heioisa Buarque de Hoianá, “La participación comprometida en el furor de los años 60” y Otilia Arantes, “Después de las vanguardias (años 60 y 70)”, en Adriana Arante y Florencia Garramuño (coord.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

contradicciones a partir de una apropiación de objetos y sentidos provenientes de diversos contextos<sup>196</sup>. Por lo tanto, podría haberse dicho que estos artistas argentinos eran los hijos de Marx y Duchamp más que de Mondrian. Pero, como vimos, la propia historia intelectual de Clay tenía raíces en el cinetismo; un cinetismo que, por su parte, se había vuelto hacia la experiencia del espectador.

Como es de esperar, *Robho* no se interesó por el arte conceptual en la línea de Joseph Kosuth, quien afirmaba que debía evitarse toda función que no fuera específicamente artística. En su contaminación contextual, las prácticas conceptualistas latinoamericanas eran doblemente valiosas para Clay<sup>197</sup>. Por un lado, ofrecían referentes alternativos a la *Jeune Peinture*, que se mantenían en las líneas tradicionales (como veremos más adelante, o bien organizaban salones de pintura o bien tomaban salones ajenos). Pero además, estas modalidades antropófagas (en el sentido de deglución de la tradición artística europea propuesto por Oswald de Andrade<sup>198</sup>) implementadas por Clark, Oiticica e incluso *Tucumán arde*, sumaban estrategias para la resistencia al avance norteamericano que Clay y buena parte de la intelectualidad francesa veían como una fuerza que invadía no sólo Vietnam, sino también Europa. Como demostraban las diversas manifestaciones contra el MoMA en Nueva York, de las que *Robho* intentaba una crónica, dentro de los Estados Unidos también crecía el malestar y la oposición a lo que Clay llamaba “moral de empresa”. De allí que Oiticica y Clark se sentieran tan cómodos en el *First International Tactile Sculpture Symposium*, realizado en California de 1969. En este horizonte internacional, la obra de los *Sud-américains de Paris* (y de otros que no habían cruzado el mar), tan fuertemente representada en los seis números de *Robho*, tenían algo específico –aunque difícil de definir– para aportar a la resistencia cultural.

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

Si *Robho* fue adquiriendo cada vez más un carácter contestatario, esta actitud no fue patrimonio exclusivo de la revista. Durante los años de su aparición, Francia vio la eclosión de lo que Pierre Gaudibert llamó “minorías no-conformistas”. Con estrategias y objetivos

---

<sup>196</sup> Andrea Giunta, “Arte y (re)presión: Cultura crítica y prácticas conceptuales en la Argentina”, *art. cit.*

<sup>197</sup> Sobre las prácticas conceptualistas latinoamericanas véase también Mari Carmen Ramírez, “Tactics for thriving on adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en AA.VV., *Global Conceptualism Points of Origin, '50-'80*, Queens Museum of Art, New York, 1999, pp. 53-71.

<sup>198</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto antropofágico”, *Revista de Antropofagia* n. 1, mayo de 1928.

variables, grupos de artistas más o menos organizados orientaron sus actividades a la crítica del sistema de las Bellas Artes en general y a las iniciativas oficiales en particular. Paralelamente a las grandes empresas culturales encaradas por el gobierno de Pompidou, como la construcción del centro cultural que hoy lleva su nombre, los últimos años '60 y los primeros '70 estuvieron minados de contestaciones culturales y de intervenciones policiales en las salas de arte parisinas.

Son algunos ejemplos la actividad del *Atelier Populaire*; el boicot internacional a la X Bienal de San Pablo en 1969, en el cual el crítico Pierre Restany tuvo un rol destacado<sup>199</sup>, la intervención del colectivo *La Polycritique* en la exposición de Yves Klein del *Musée d'art décoratif* durante marzo del mismo año; *Amérique Latine non-officielle*, una suerte de instalación realizada por un colectivo anónimo de artistas latinoamericanos en la ciudad universitaria de París en 1970; la formación durante ese año del grupo *Support-Surface* y de la cooperativa de los *Malassis* dedicada a experimentar con el trabajo colectivo y *engagé*; la censura policial en septiembre de 1971 de dos telas de Jean Mathelin exhibidas en el ARC; la clausura, ese año, de la exposición de Bernard Rancillac en el *Centre National d'Art Contemporain*; la creación en octubre de 1971 del *Front des Artistes Plasticiens* (FAP), una organización no-jerárquica que agrupaba a unos 80 artistas y tenía en su agenda la resistencia a la construcción del centro de artes en la explanada de Les Halles y el boicot a la exposición *Douze ans d'art contemporain en France*, por considerarlas símbolos del “nuevo orden cultural” triunfante después del mayo francés<sup>200</sup>.

En este contexto, palabras como *recupération*, *manipulation* o *contestation* son claves para comprender la dinámica de una buena cantidad de actores del campo artístico parisino post-mayo del '68. Estas cuestiones no preocupaban sólo a Le Parc o a Clay. También rondaban a Cassou, Ragon, Gassiot-Talabot, Gaudibert y Moulin, entre otros. Y así como *Robho* tomó partido por los artistas críticos frente a las instituciones culturales, la revista también fue objeto de impugnaciones.

Un impreso titulado *Lettre ouverte à Robho* bien podía pasar, en una primera impresión, por un nuevo número de la revista, pues presentaba un aspecto general, formato, tipografía y hasta una escritura ágil similar a la de la publicación. [II. 26] Pero las líneas que lo

---

<sup>199</sup> Véase Isabel Plante, “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. En proceso de publicación.

<sup>200</sup> Véanse François Divery, *L'Exposition 72-72*, Paris, E.C. Editions, 2001 ; Maurice Fréchuret, *Les années 70 : l'art en cause*, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2003 ; y François Parent y Raymond Perrot, *op. cit.*

encabezaban advierten al lector que se trata de una hábil estrategia de *camouflage* para introducir una serie de críticas a la revista.

1. – Robho = Institución del arte de vanguardia contestatario
2. – Robho = Super crítica de arte
3. – Dónde se compra Robho?
4. – Quién lee Robho?
5. – Robho = vitrina del arte contestatario
6. – Robho en la realidad?
7. – La realidad de Robho
8. – Robho = Contestar en la vitrina
9. – Robho; su misión es encarnar en el campo especular la divina singularidad del ‘crítico-juez’
10. – Robho = Recuperación
11. – Robho o la crítica como alivio a la no intervención
12. – Robho 4<sup>o</sup> garage cultural
13. – Robho = espectáculo<sup>201</sup>

El colectivo anónimo de artistas responsables de esta carta abierta reconocía a *Robho* el mérito de informar sobre los ataques al MoMA, el Guggenheim Museum, la Bienal de Venecia o la *Documenta* de Kassel. Sin embargo, la lectura de *Robho* les producía malestar, un malestar que provenía de la condición de “lector pasivo” a la que los condenaba tanto el tono “analítico, preciso e irrefutable” de sus textos, como el recorte efectuado sobre el horizonte de la *contestation*. Argumentaban que “de la misma manera ‘Robho-Moma’ puede ser criticada, puesto que su director o un pequeño equipo decide autoritariamente el contenido de *Robho*, de sus juicios, críticas y valoraciones”<sup>202</sup>. La revista, que se asumía contra el artista inofensivo, no había dado cuenta de una serie de acciones e intervenciones mucho más cercanas: *Octobre 1969*, una suerte de anti-bienal de París realizada en la ciudad universitaria (1969); los salones de la *Jeune Peinture*, bajo el lema *Police et culture* (1969 y 1970); la mencionada *Amérique Latine non-officielle* (1970), de la que nos ocuparemos en el capítulo 6; la toma del salón de *Peintres de la police* en el *Musée d’art Moderne* por un grupo de la *Jeune Peinture* (1971); los artistas condenados por ocupar la iglesia del *Sacre Coeur* en conmemoración de la Comuna de París; o los afiches realizados en la línea del *Atelier Populaire*, entre otros<sup>203</sup>. Las ausencias en las páginas de *Robho* eran demasiadas. Frente a esta selección restrictiva, los detractores requerían tener voto en las decisiones editoriales.

---

<sup>201</sup> “Lettre ouverte à *Robho*”, Documento sin fechar posterior al número 5-6 de *Robho* (2<sup>o</sup> trimestre 1971).

<sup>202</sup> “Lettre ouverte à *Robho*”, *doc. cit.*

<sup>203</sup> Sobre estas manifestaciones véase François Parent y Raymond Perrot, *op. cit.*

Para que *Robho* no se transforme en una conciencia aristocrática y crítica de los movimientos de vanguardia. [...]

Para que la crítica a través de *Robho* no sea la de un alivio a la no intervención.

Para que *Robho* desarrolle raíces en la realidad y la realidad de nuestro medio artístico.<sup>204</sup>

Con estos objetivos, la carta abierta llamaba a una reunión con el *staff* de la revista, compuesto por cuatro personas. El impreso anónimo<sup>205</sup> convocaba a una lista de más de 200 artistas y 12 agrupaciones, entre los cuales contaban el *Art Workers Comitée* de Nueva York, el “Grupo de Rosario”, todos los artistas que nos ocuparon en este capítulo y muchos otros que nunca habían visto su nombre en la publicación. La propuesta era reestructurar *Robho* como un instrumento de información que incluyera diferentes agrupaciones hasta el momento excluidas de sus páginas (*Salon de la Jeune Peinture*, *Secours Rouge des peintres*, estudiantes de arte de Vincennes, *Amérique Latine non-officielle*). Reorientada a poner en cuestión el status del artista en la sociedad contemporánea sin perder de vista las correspondencias “entre las aspiraciones y el comportamiento tanto individual como colectivo”, la revista recobraría su pretendido carácter contestatario.

La reunión a la que la carta convocaba no se concretó<sup>206</sup> y *Robho* no volvió a publicarse. Más allá de los motivos coyunturales que llevaron al cierre de la revista, difícilmente ésta hubiera podido constituirse en el vehículo de las “voces anónimas” que lo reclamaban en la carta abierta, pues aunque la revista solía abrir el juego a textos de diversos orígenes, estaba montada alrededor de las convicciones de su director, Jean Clay. Si una parte de las preocupaciones de la teoría de la cultura contemporánea pasaba por la muerte del autor<sup>207</sup> o “lo que es lo mismo, el nacimiento del espectador” –según lo expresa Hal Foster–, en buena medida *Robho* encarnó las tensiones que producía la posibilidad de ese deceso. Aunque apoyaba prácticas culturales abiertas a la participación del espectador y la escritura de *Robho* era hasta cierto punto experimental y colectiva, los artículos que publicó no alcanzaban la categoría de “texto plural” que ansiaba Roland Barthes en *S/Z* (1970). Barthes definía esta noción en términos del abandono de la jerarquía en la literatura, pero sobre todo

---

<sup>204</sup> “Lettre ouverte à *Robho*”, *doc. cit.*

<sup>205</sup> La iniciativa de esta carta abierta fue de Le Parc, Fromanger y Merri Jolivet. Le Parc conserva una versión dactilografiada firmada por estos tres artistas.

<sup>206</sup> Entrevista de la autora con Le Parc 3/5/2008.

<sup>207</sup> El texto es un tejido de citas provenientes de mil focos de la cultura. Darle al texto un autor es darle un significado último, cerrar la escritura. La escritura no tiene un ‘secreto’ un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contra-ideológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención de sentido es en definitiva, rechazar a Dios a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. “Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” Roland Barthes, “La muerte del autor” (1968), en *Susurros del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, p.71.



de la importancia de la lectura (“cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea”<sup>208</sup>). Equiparando la jerarquía de leer a la de escribir, Barthes incluía al lector en el proyecto utópico de “un estado absolutamente homogéneo de la sociedad” que la aspiración al *grado cero de la escritura* anticipaba<sup>209</sup>.

La experiencia de mayo del '68 había dejado marcas en la producción intelectual. En este sentido, para Michel Foucault ya no se podía concebir al intelectual del mismo modo que antes:

El intelectual decía lo verdadero a quienes aún no lo veían y en nombre de aquellos que no podían decirlo: conciencia y elocuencia. Ahora bien, lo que los intelectuales han descubierto después de la avalancha reciente, es que las masas no tienen necesidad de ellos para saber, saben claramente, perfectamente, mucho mejor que ellos; lo afirman extremadamente bien. Pero existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad. Ellos mismos, intelectuales, forman parte del sistema de poder, la idea de que son los agentes de la “conciencia” y del discurso pertenece a este sistema.<sup>210</sup>

La impugnación anónima y colectiva a *Robho* tenía mucho de esta desconfianza hacia la representatividad y la jerarquía a la que ésta iba asociada: la revista no podía limitarse al discurso de dos o tres críticos; debía ser un foro donde artistas y agrupaciones culturales volcaran sus discursos sin mediaciones. Abolidas la supuesta representación de los artistas por parte del crítico y la normatividad que sus textos suponían en tanto árbitros de lo aceptable, artistas y agrupaciones administrarían sus propios discursos.

Tanto *Robho* como las producciones que la revista promovía en términos de cuña en la “fisura geológica” del campo artístico de fines de los '60, fueron generados y apreciados por un grupo que no excedía en mucho a la misma comunidad artística. Ciertamente, la ilusión de que la deriva de la obra de arte hacia el terreno de las acciones artísticas generaría un público más numeroso y una mayor politización –que Mari Carmen Ramírez señala como una contradicción de los conceptualistas latinoamericanos<sup>211</sup>–, también era uno de los supuestos de *Robho*. Pierre Bourdieu era, en este sentido, muy crítico respecto de las prácticas

<sup>208</sup> Roland Barthes, *S/Z*, (1970). México, Siglo XXI, 2000, p. 6.

<sup>209</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (1972). Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

<sup>210</sup> Michel Foucault, “Los intelectuales y el poder. Entrevista Foucault-Deleuze” (1972), en *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p. 85. El discurso de Foucault sobre el saber y el poder era del agrado de los maoístas, quienes veían la tarea del intelectual en el esfuerzo de levantar las barreras que impedían hablar a las masas mismas. A su vez, Foucault apoyó el periódico de “contra-información” *Libération* y participó en las acciones montadas por *Secours Rouge*, el frente ‘democrático’ de la *Gauche Proletarienne*. Peter Dews, “The *Nouvelle Philosophie* and Foucault”, *Economy and society* 8 n. 2, 1979, pp. 127-171.

<sup>211</sup> Mari Carmen Ramírez, *art. cit.*

culturales orientadas a quebrar la ilusión de la superioridad y lo sublime en el arte. Para el sociólogo francés, “insolencias, autodestrucciones de obras, mierda de artista dentro del museo” eran “desacralizaciones sacralizantes” que no escandalizaban más que a los “creyentes”. Su hipótesis acerca del campo cultural se ratificaba: “Nada exhibe mejor la tendencia al funcionamiento ensimismado del campo artístico que el destino de estas tentativas de subversión, en apariencia radicales, que los guardianes más heterodoxos de la ortodoxia artística finalmente devoran”<sup>212</sup>. Su compañero de esos años, Jean-Claude Passeron, recuerda que:

Dans les suites de 1968, il y a eu parfois le désir, en lien avec la théorie des micropouvoirs de Foucault, de tout accorder à la culture de résistance, à la capacité des groupes ou des classes dominés à faire le dos rond, à détourner et, en gros, à protéger leur quant-à-soi, leur vouloir être-soi contre toute domination.<sup>213</sup>

Bourdieu y Passeron resistieron en esos años a la gran “mutación cultural” que presagiaba que el *homo sapiens* devendría en un “cosmopolitecus”<sup>214</sup>, consecuencia de la homogeneización mundial producida por las industrias culturales. La idea de los micropoderes ponía de relieve la capacidad resistente de ciertos grupos y los intersticios como lugares de repliegue. En este mapa de la resistencia post-mayo, los extranjeros y particularmente los latinoamericanos multiplicaron su “capital resistente” –utilizo una terminología afín a la de Bourdieu.

Nicolás Casullo recupera del diario de viaje escrito a sus 23 años, notas del 16 de junio de 1968: “Hoy charlamos con el Gordo Durante: piensa que nada ha terminado aquí, ni la plástica siquiera”<sup>215</sup>. En un acercamiento a esas notas, Casullo señala para mayo del '68 una operación discursiva medular.

Refundar la palabra como invención, o reinventar la furia de las palabras [...] contuvo la pretensión de sustraerle, al mundo de los vetustos ‘reformadores’, sustentos y excusas, aunque al precio de apostar por el camino del conflicto de las discursividades. Es decir, concluir con el engaño de las izquierdas –salvo Gramsci– que habían visto en las ideologías corporizadas, en las representaciones de intereses, sólo un problema de mecánica de credos, de aguja hipodérmica, de publicismo, de superestructura que la ley de la historia resolvería en el momento del triunfo de los justos.<sup>216</sup>

<sup>212</sup> Pierre Bourdieu, “Disposition esthétique et compétence artistique”, *Les Temps Modernes* n. 295, février 1971, p. 1352.

<sup>213</sup> Jean-Claude Passeron, “Quel regard sur le populaire ?”, *Ville-Ecole-Intégration Enjeux*, n. 133, juin 2003. Propos recueillis par Joël Roman.

<sup>214</sup> Passeron sostiene que ésta es una expresión de la época.

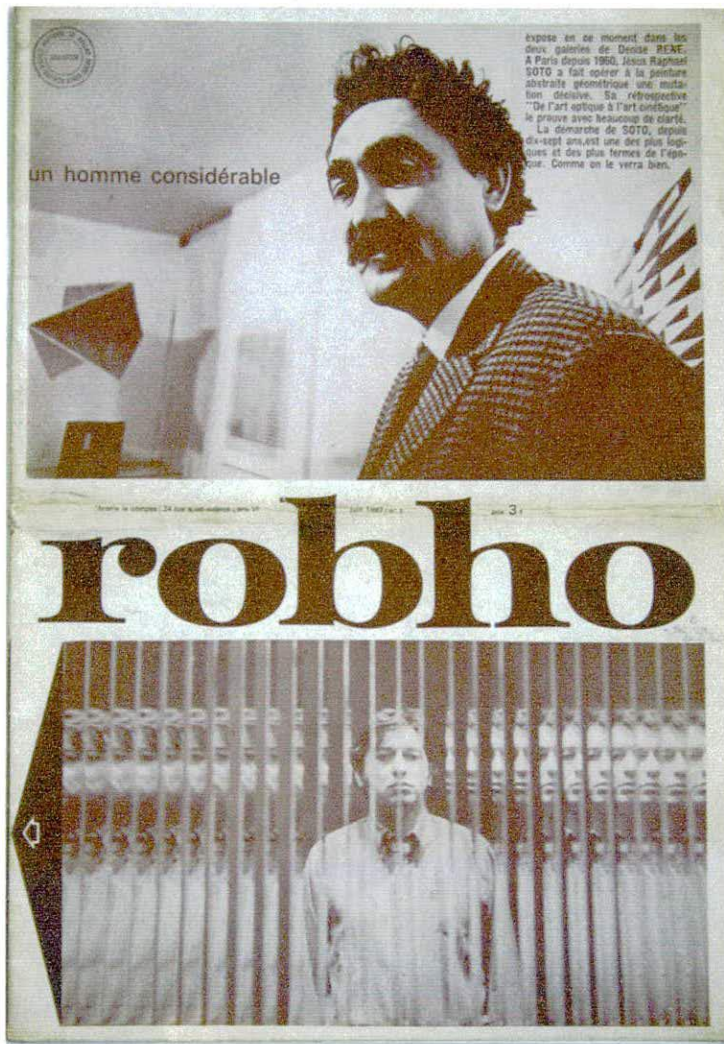
<sup>215</sup> Nicolás Casullo, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 23.

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

Casullo quedó particularmente impactado por los grafitis de mayo, en buena medida una iniciativa de los situacionistas activos en Nanterre. Sin embargo, es posible argumentar que la operación discursiva a la que se refiere no fue sólo de la palabra, sino también de la imagen. Como él mismo indica en otra nota de abril del '68, los jóvenes consumían posters del Che Guevara y ropa informal. El consumo prendía tan fuerte en una juventud cada vez más politizada, que en la época se los llamó “los hijos de Marx y Coca-Cola”<sup>217</sup>. El sistema de las instituciones culturales formaba parte de la sociedad que se pretendía combatir, y tanto quienes participaron del *Atelier Populaire* como de *Robho* apostaron a los poderes revulsivos de las imágenes y de las prácticas culturales.

---

<sup>217</sup> Véase Richard Kuisel, "Détente. Debating America in the 1960s", en *Seducing French: the dilemma of Americanisation*, University of California Press, 1993; y Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies... op. cit.*



IL 1. *Robho* n.1, juin 1967. Portada.

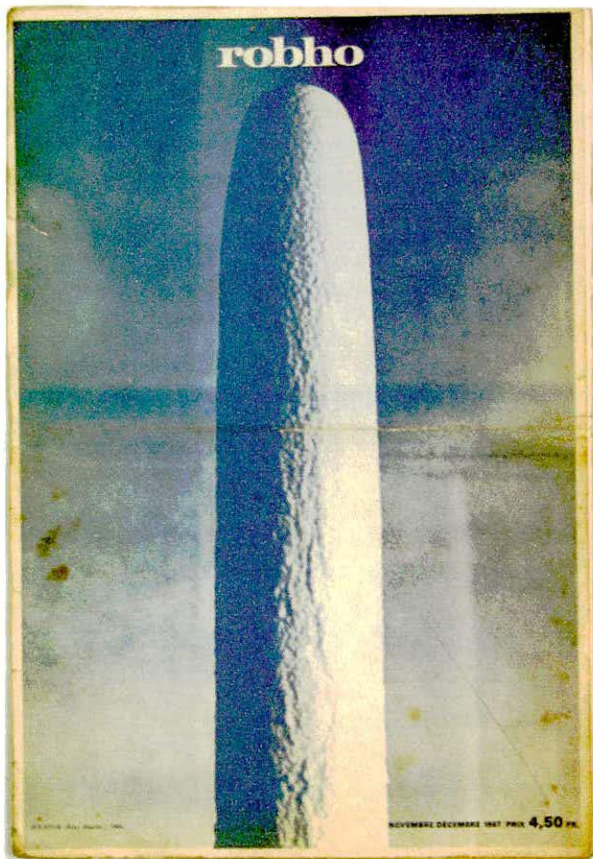


IL 2. Christiane Duparc, "Les sud-américains ont pris Paris", *Le Nouvel Adam* n. 19, février 1968.

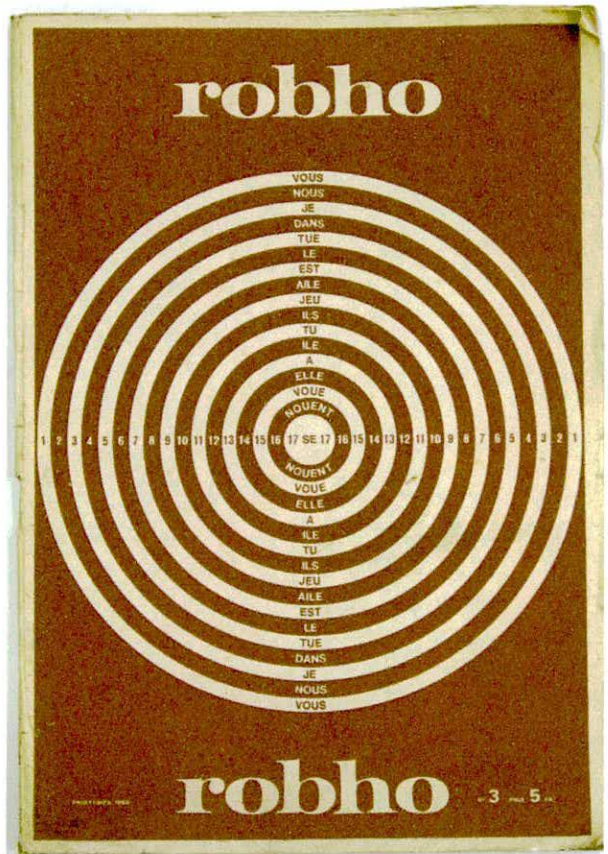








IL 5. *Robho* n. 2. novembre-décembre 1967. Portada.



IL 6. *Robho* n. 3, printemps 1968. Portada.

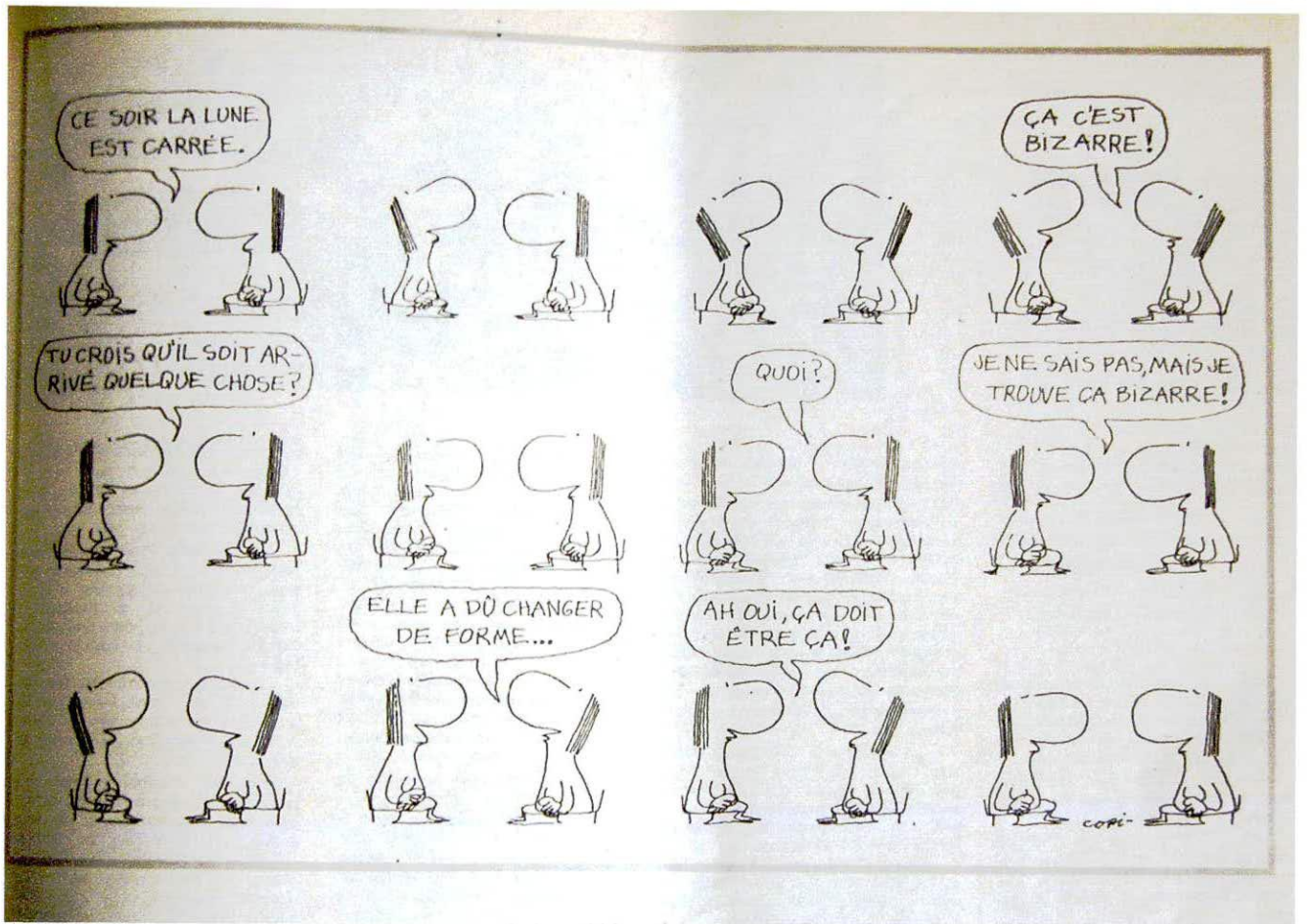


IL 7. *Robho* n. 4, 4e trimestre 1968. Portada.

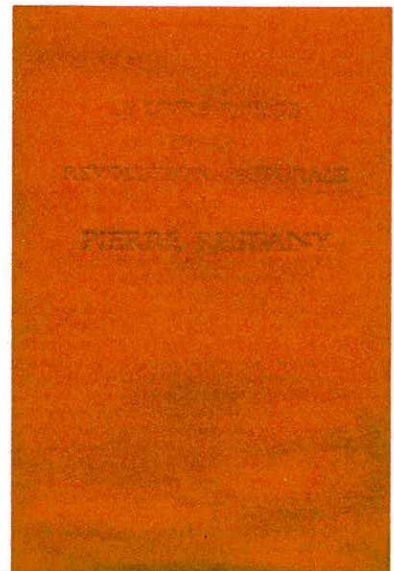
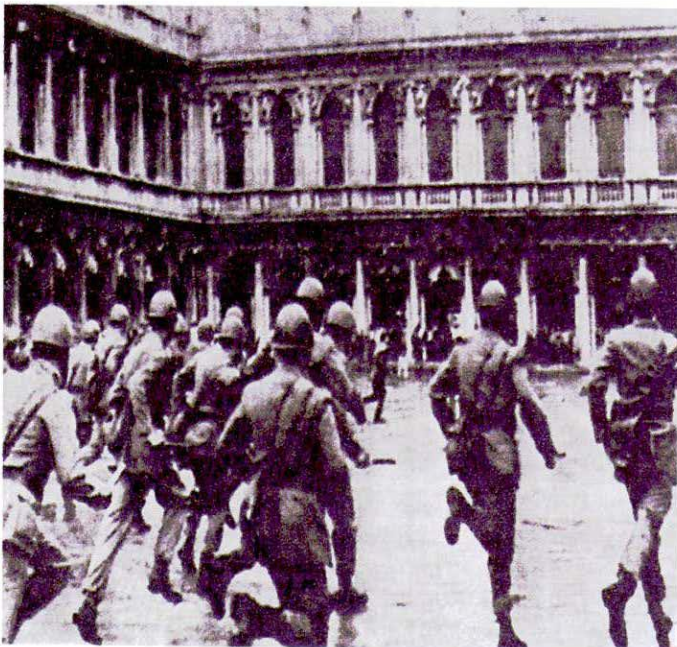


IL 8. "Special. Lygia Clark. Fusion généralisée", *Robho* n. 4, 4e trimestre 1968, pp. 12 y 13.





IL 9. Copi, *La Femme Assise*, *Nouvel Observateur* n. 189, 26 juin- 2 juillet 1968, p. 29.



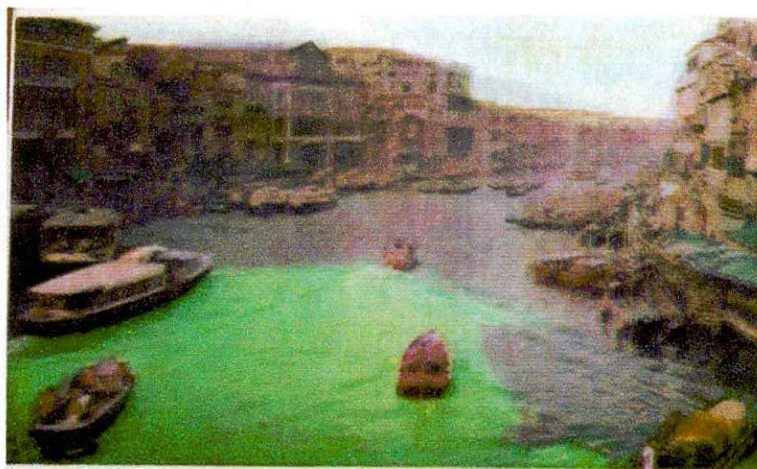
IL 10. Policía irrumpiendo en la Bienal de Venecia, 1968. Archivo García Urriburu.

IL 11. Pierre Restany, *Livre rouge de la révolution picturale*. Milano, Edizioni Apollinaire, 1968.





IL 12. Nicolás García Urriburu, *Coloración del gran canal de Venecia* (1968).



en **idea**. Y, por otra parte, ¿quién va a comprar, para colgar en su museo individual, la idea de colorear el Canal Grande?

Idea efímera, además. La pretensión de un arte que se quería eterno, descaece. ¿Definitivamente? El artista se sabe histórico. Y así quiere su obra. El color duró exactamente **un día** (de la mañana a la noche), el módulo mínimo de los ciclos naturales, generador del mito del eterno retorno. La "obra" es fugaz, pero repetible, por cualquiera, tantas veces como se quiera. Pero también será **otra día**.

La coloración tomó por asalto a una Venecia en la que es impo-

sible ir a ninguna parte sin transitar por los canales. Y ese 19 de junio, los venecianos caminaron (viajaron) por el color. Su marco referencial entraba en crisis, y exigía y auspiciaba una revaloración.

Sin una decisión previa, el "público" quedó sumergido en la "obra". (Sin obligación, sin sanción, sin premio). Sin proponerse ir al museo: el arte vino a él, y lo incluyó. Sin necesidad de los muletillas de la crítica de arte, **participaba** de una experiencia inédita y dialógica, que lo agredía, a la que no podía sustraerse y que no necesitaba "entender" para vivir la intensidad de los Grandes Acontecimientos.

Urriburu pintó el agua. Fue un acto de coraje, entre otras cosas. Junto con el aire, el fuego y la tierra, el agua integra la tetralogía de los elementos naturales fundacionales del mundo, de la vida, y ha sido objeto de culto, desde siempre. Eran tiempos en los que el hombre admitía el sometimiento a las fuerzas (desatadas) de la Naturaleza. Urriburu, vale decir, la mano del hombre, el 19 de junio de 1968, en la escenográfica Venecia, consiguió forzar la naturaleza, transmutarla; ese sueño milenarista, pasión de alquimistas y magos.

Angel KALENBERG, Director.

IL 13. Catálogo *García Urriburu*. Montevideo, Instituto General Electric, 1968.





IL 14. *Nous sommes le pouvoir*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.  
IL 15. *Pouvoir populaire*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.



IL 16. *La lutte continue*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.  
IL 17. *Capital*. Afiche atribuido a los artistas argentinos presentes en el *Atelier Populaire*.

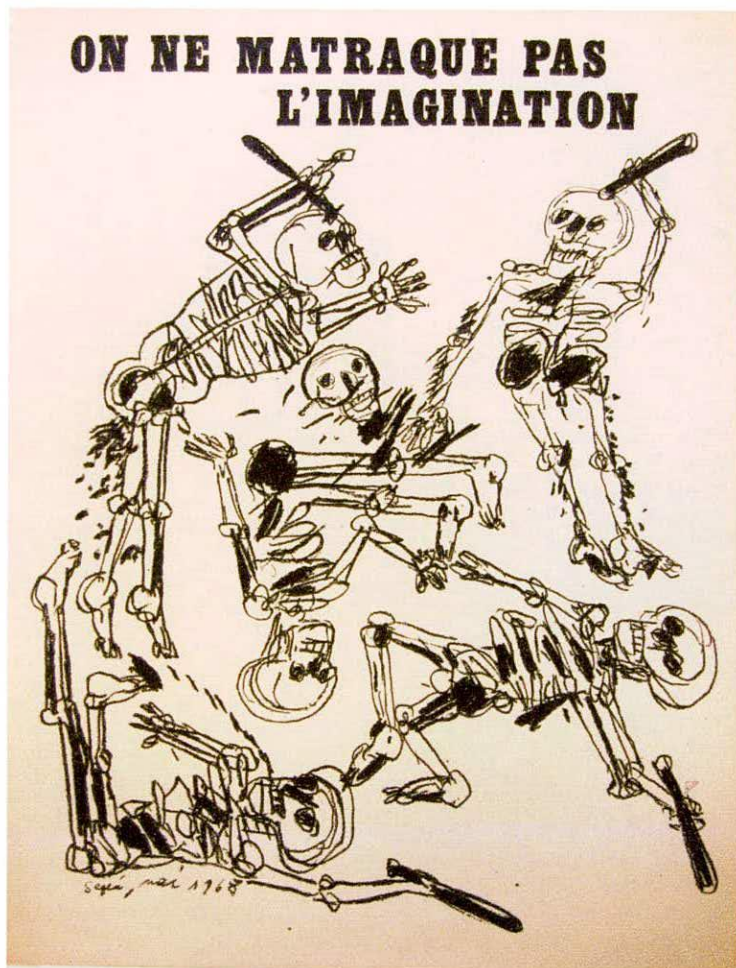


IL 18. Antonio Seguí, mural en la Maison de l'Argentine (1968).



IL 19. Afiches firmados, reproducidos en *Opus International* n. 7, juin 1968, s/p.





IL 20. Antonio Seguí, *On ne matraque pas l'imagination* (1968), litografia sobre papel.

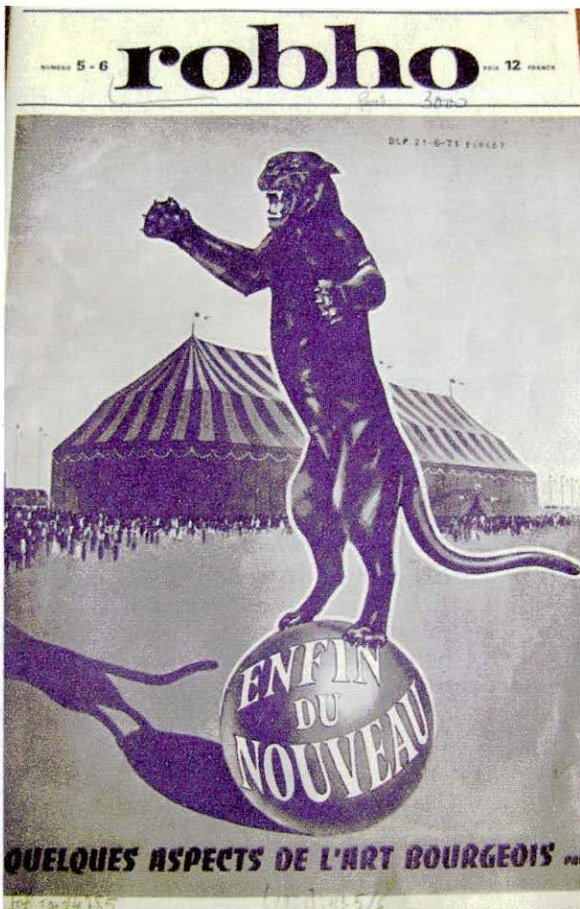


IL 21. Antonio Seguí, *Ta Ta Tatata Ta Ta Tatata* (1968), litografia sobre papel.





IL 22. *Exposition-position*. Paris, Galerie Denise René, juillet- septembre 1969. Vista de la exposición.



IL 23. *Robho* n. 5-6, 2° trimestre 1971. Portada.

DOSSIER ARGENTINE

# LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

DOSSIER ARGENTINE

de la critique du dossier...  
 de la critique du dossier...  
 de la critique du dossier...

de la critique du dossier...  
 de la critique du dossier...  
 de la critique du dossier...

de la critique du dossier...  
 de la critique du dossier...  
 de la critique du dossier...

IL 24. "Dossier Argentine. Tucuman brûle. Les fils de Marx et Mondrian", *Robho* n. 5-6, 2° 4e trimestre 1968, pp. 16-22.





JEAN CLAY, LUCY LIPKARD Y los chicos de David Lamelas

### PREMIOS CON VARIACIONES

Los nuevos materiales industriales (desde los plásticos hasta el acrílico) y el llamado "hacer plástico" han facilitado la ejecución de formas artísticas inhabituales. Sin embargo, no son estas formas, en sí mismas, las dictadas del cambio en el estético de las llamadas bellas artes, sino las técnicas aplicadas por los artistas. Estas técnicas, por otra parte, difieren de la artística respecto de un objeto manuscrito, porque si el hecho artístico no cumple ni aspira a cumplir ninguna función práctica —ya que su esencia reside en el mensaje—, está destinado a la concepción y no a la función.

Respecto de todo esto, aunque en modo, he tratado de capturar la esencia. Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones, inaugurado la muestra anterior en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires con el auxi-

lio de la Unión Industrial Argentina, del Instituto Nacional de Tecnología Industrial y varias firmas industriales. Los 400 premios, reunieron 5.200.000 pesos, que fueron distribuidos en premios de un concurso previo, al que fueron invitados —para actuar como jurados— la crítica estadounidense Lucy Lippard y el crítico francés Jean Clay.

Las estructuras experimentales que se presentan en la muestra quieren originar nuevos sistemas de apreciación, reemplazando los criterios clásicos de la realización artística a partir de la circunstancia de que todo descubrimiento tecnológico implica una interpretación plástica, que sólo a su vez supone la utilización práctica de un nuevo material o de una nueva técnica que ya existe pero que todavía no se ha desarrollado como parte integrante de la vida cotidiana.

Aunque, en general, la exposición sigue los lineamientos del grupo norteamericano IAT (Experimentos en Arte y Tecnología), que pretende utilizar la tecnología para fines creativos y sociales, que estrecha las relaciones entre ingenieros y artistas para homenajear a los primeros y actualizar a los segundos, no puede afirmarse que sea palmarismente representativo del arte argentino de vanguardia. Hay evidencia de un cierto desajuste ("Me hubiera gustado ver en la exposición las obras del grupo joven de Buenos Aires, entendiendo por que las experiencias de Pablo Suárez, Oscar Bonifazi y Margarita Palao no se retienen presentando", se quejaba, con razón, el norteamericano Jean Clay), que se han notado lucidez y frescura a la muestra, además de representatividad.

El primer premio, dotado de 2 millones de pesos por la Unión Industrial, fue dividido por los jurados extranjeros: Lucy Lippard recibió en Nueva York en 1967, el Master on Arts y colaboradora regular de las revistas Arts International, The Hudson Review y D'Arts Agency; Clay dirige la revista vanguardista Robho, colabora en Realidad y, en París, está íntimamente vinculado al grupo de la Recherche, a los argentinos Le Piaz y Demarelli; entre David Lamelas —que envió sus instrucciones desde Londres donde está ahora, para que Silvia Ambrosio realizara la obra en el Museo— Jorge Carbilla e Inés Gross. Los otros premios, de 400 mil pesos cada uno, fueron otorgados a Ary Bruzay (Cámara Argentina de la Industria Plástica), Lucas Marotta (Cámara del Cemento), Laura Márquez (Fabricaciones Militares), Enrique Torroja (Industrias Químicas Duperlat), Juan Carlos Palao (AIAN), Claudio Tosti (SOBISA) y Armando Durante (VASA); por último, el premio a un artista del interior (también 400 mil pesos), dotado por la Unión Industrial, correspondió al pintor Alejandro Puentes, que reside en Nueva York como becario de la Gugenheim Foundation.

Justicia a medias. La obra ganadora de Lamelas reformula conceptos del artista que lo velamos el premio en la Biennial de Sao Paulo. Su multiplicación del espacio mediante cascadas de chips que pueden cambiar permanentemente de posición propone un íntimo aspecto al espectador que contrasta a la muestra delo piaz. Sus dibujos de Lamelas, pero también una efectiva instrumentalización de estructuras mínimas. En cambio a Inés Gross, si bien su trabajo premiado puede de-

Continúa en la pág. 47

IL 25. J.B.G., "Premios con variaciones", *Análisis* n. 393 25/9/1968. Archivo MNBA.

## LETTRE OUVERTE A **robho**

**TITRES POSSIBLES :**

1. Robho
2. Robho
3. Robho
4. Voir son nom dans Robho: c'est une référence
5. Du acheter en Robho
6. Qui lit Robho ?
7. Robho
8. Robho dans la réalité ?
9. La réalité de Robho
10. Robho
11. Robho
12. Robho
13. Robho
14. Robho
15. Robho

1. Robho: Institution de l'art d'avant-garde contestataire
2. Robho: Supra-critique d'art
3. Robho: Gouffette
4. Voir son nom dans Robho: c'est une référence
5. Du acheter en Robho
6. Qui lit Robho ?
7. Robho: Vitrine de l'art contestataire
8. Robho dans la réalité ?
9. La réalité de Robho
10. Robho: Contester dans la vitrine
11. Robho: leur mission est d'arrêter dans le champ spectaculaire la divine singularité du « critique-page »
12. Robho: Recuperation
13. Robho: une critique comme aliéni à nos interventions
14. Robho: garage culturel
15. Robho: spectacle

Avec plaisir par l'intermédiaire de l'éditeur... (Text continues with a detailed letter to the editor of Robho magazine, discussing art, criticism, and the magazine's role in the avant-garde scene.)

IL 26. Lettre ouverte à Robho [junio de 1971]. Archivo Le Parc.

## Capítulo 5. Antonio Berni: un artista célebre y engagé.

- Pourquoi Paris?
- C'est ma seconde capitale. J'y suis venu cinq fois depuis la guerre. Nous ne pouvons pas nous dégager de Paris. C'est la capitale artistique du monde.
- Vous ne pensez pas que New York risque de prendre la relève de Paris?
- Je vais aussi à New York parfois. Mais New York ne me donne pas un aussi grand panorama artistique que Paris. C'est une ville qui conserve encore un caractère local. Ma 'caserne' est à Paris. Dans l'avenir, j'espère y vivre la moitié du temps.

Entrevista a Antonio Berni por Michel Ragon, 1962<sup>1</sup>

- ¿En cuánto cotiza su pintura?

Me mira fijo, Se retrae, Intenta un gesto de fastidio. Vacila, para terminar diciendo con el único gesto bien agrio que le descubrimos.

- ¿Qué importancia tiene eso en una obra de arte o que pretende serlo? Hay obras magnificas que no tienen casi cotización. ¿Y qué? Esa es cosa de 'marchands'. Diga, diga que unos dos millones. Si. Algo así. [...]

- ¿Es el arte sólo recreación de minorías?

- ¡Qué disparate! ¿Quiere mejor demostración que la reciente exposición de Cezanne a Miró que llevó tanta gente como la que va a un partido de futbol o a un hipódromo? Eso demuestra que con una buena promoción que quiebre las inhibiciones, todos somos sensibles a la creación.

"Ese genial hombrecito", 1968<sup>2</sup>

París fue una constante con diversos matices en la larga trayectoria de Antonio Berni (1905-1981). Una beca de estudio le permitió una primera estadía francesa entre 1926 y 1930, cuando asistió a los talleres de Othon Friesz y André Lhote, conoció al grupo de los surrealistas y trabó una larga amistad con el poeta Louis Aragon<sup>3</sup>. Años más tarde, el viaje de 1949 y aquél que incluyó la exposición individual en París de 1955 estuvieron signados por sus contactos con el círculo comunista. Y entre 1962 y 1971, Berni participó en varias exposiciones francesas de lo que el crítico Gérald Gassiot-Talabot llamó *Figuration Narrative* y tuvo una retrospectiva en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

Poco después de ganar el Gran Premio de Grabado en la Bienal de Venecia de 1962, Berni afirmaba en una entrevista que París era su segunda capital y el lugar de lo universal.

<sup>1</sup> Michel Ragon, "Grand Prix de gravure a Venise. Antonio Berni peint en 20 tableaux le roman feuilleton de son nouveau personnage: Ramona Montiel", *Arts*, 12 au 19 septembre 1962. AMAMBA.

<sup>2</sup> "Ese genial hombrecito", *Gente*, 1/8/1968. Archivo Galería Rubbers.

<sup>3</sup> Sobre la primera estadía 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.

En 1963 instaló un estudio en la calle cité Prost de capital francesa donde pasó buena parte de los años que siguieron. A partir de este momento su carrera adquirió un perfil internacional con epicentro en la capital francesa. 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 con obras-manifiesto de gran formato como *Manifestación* o *Desocupados* o la creación de la Mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos en 1933.

El ambiente político de los ‘60 estuvo signado por un profundo antiamericanismo que incluía el rechazo tanto de la política exterior de los Estados Unidos como de su modelo cultural<sup>4</sup>. Y si bien el imperialismo se perfilaba como una categoría central para entender la historia nacional y muchas veces se asociaba a un sentimiento anti-europeo, como vimos, en Europa también crecía una nueva ola de antiamericanismo que se hizo visible en la producción y los discursos de muchos de los artistas de diversas nacionalidades que trabajaban en París. De hecho, buena parte de los pintores con los cuales Berni compartió muestras en Francia y el mismo Gassiot-Talabot viajaron a Cuba y regresaron entusiasmados por lo que allí vieron y vivieron. Sin embargo, el premio veneciano de Berni y su posterior inserción en el medio artístico francés aparecieron en los periódicos argentinos aplanados por una mirada exitista que analogaba sin matices las exposiciones parisinas con la circulación de su obra por los Estados Unidos o la retrospectiva en el Instituto Torcuato Di Tella.

Según la nota que *Primera Plana* publicó en abril de 1965, el artista rosarino no sólo había sido amigo de Giorgio de Chirico durante su primer estadía en París (aunque Berni nunca dijo haberlo conocido); también se había ubicado desde 1962 en la “vanguardia de la plástica internacional”<sup>5</sup>, lo que hacía impostergable dedicarle una portada. [Il. 1] Bajo la leyenda “La pintura argentina abre caminos”, la tapa de *Primera Plana* mostraba a Berni terminando uno de los monstruos tridimensionales de materiales de desecho que exhibió en las salas del ITDT ese año. Un apartado dedicado a las “tapitas revolucionarias” relataba cómo hacía para conseguir su materia prima: “Fui a un bar y le expliqué que mi hijo colecciona tapitas; me dijo que me comprendía, porque el suyo hace lo mismo, y me regaló

---

<sup>4</sup> Véase Alan Mc Pherson, *Yankee no! Anti-Americanism in U.S.-Latin American relations*. Harvard University Press, 2003.

<sup>5</sup> El Director, “Carta al Lector”, *Primera Plana* n. 127, 13/4/1965, p. 3.

unas cuantas”<sup>6</sup>. Por esos años, mientras Berni (o su hijo) coleccionaba tapitas, él mismo formaba parte de los objetos coleccionables. El *Álbum de caras famosas* que la Pepsi Cola lanzó en 1964 incluía la figurita de Berni entre las de Gardel, Darwin, Freud y Kafka. A su vez, en la prensa no faltaron las menciones acerca de los precios nada desdeñables alcanzados por los Berni. Al año siguiente, la retrospectiva del artista en el ITDT fue la más convocante después de la muestra de Picasso<sup>7</sup>.

Antonio Berni conversó mucho sobre política en los reportajes publicados en la prensa pero parece haberle incomodado hablar en público de dinero. Seguramente era una “suerte de infracción ontológica” –en palabras de David Viñas<sup>8</sup>– que un artista de izquierda hablara de esas ‘cosas de marchands’. Sin embargo, a medida que avanzaron los años ‘60 los periodistas le preguntaron una y otra vez sobre sus cotizaciones. Las declaraciones que transcribimos arriba fueron acompañadas con fotografías de Berni en su taller de la avenida Rivadavia. Junto con la imagen del artista trabajando, la revista *Gente* publicaba instantáneas de su vida cotidiana. Se lo veía con su esposa preparando el mate, listo para las tareas domésticas (máquina de cortar pasto en mano) y jugando con su perro. En consonancia con la campaña publicitaria de *Gente*, que hacía hincapié en su talento para fisgonear, los epígrafes reforzaban la intención de mostrar “la otra cara de un verdadero genio”. Extraídos de una revista de perfil más popular que *Primera Plana*<sup>9</sup>, los párrafos citados más arriba condensan en pocas líneas los problemas que plantean la obra y la trayectoria Berni a partir de comienzos de la década de los ‘60.

Si el premio veneciano constituyó un pivote en la carrera de Berni, su posterior inserción en el medio artístico francés apareció en los periódicos nacionales en términos de “triumfo en París”. Sin embargo, un estudio pormenorizado de la recepción de la obra de Berni complejiza esta imagen de éxito rotundo. Obsesionada por dar cuenta de los éxitos de la cultura argentina, la renovada prensa local de los años ‘60 tendió a desconocer tanto el perfil político de las exhibiciones parisinas que incluyeron obra de Berni como la repercusión efectiva que éstas tuvieron en Francia. El presente capítulo rastrea las transformaciones de la obra de Berni en relación con su nueva sede parisina y sigue las tensiones entre la puesta en

---

<sup>6</sup> “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana* n. 127, 13/4/1965, p. 40.

<sup>7</sup> *Memoria y balance 1965/66*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.

<sup>8</sup> Viñas se refiere a los pruritos frente a la novedad de que el trabajo intelectual se pagara y resultara un medio de ganarse la vida. David Viñas, “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, *art. cit.*, p. 25.

<sup>9</sup> Esta se dirigía fundamentalmente a un público de ‘ejecutivos’ y de clase media intelectualizada. Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (1991). Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993. Una publicidad de *Primera Plana*, que imitaba las estadísticas delineando el perfil de sus lectores, sostenía que el 93% pertenecía “a las capas sociales más altas de la sociedad” y el 70% se desempeñaba “en tareas de alto nivel”. *La Nación*, 22/10/1963, p. 7.



obra de una crítica al desarrollismo<sup>10</sup> y la circulación de sus cuadros, grabados y *assamblages*. Se analizan también la fortuna crítica del artista rosarino 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. Si bien en el presente capítulo no se pretende analizar de modo sistemático la evolución de los precios de Berni, ni realizar un estudio exhaustivo del mercado artístico del período, 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 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.

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

El collage *Ramona espera* (1962) formó parte de *L’art argentin actuel* que, como vimos en el capítulo 2, ocupó las salas del *Musée National d’Art Moderne* entre diciembre de 1963 y febrero de 1964<sup>11</sup>. [Il. 2] Parte de la saga de este personaje creado por Berni –una joven costurera que se prostituye–, esta obra muestra un momento de la jornada de Ramona y sus colegas, la espera del cliente. Puntillas, tacos altísimos y maquillaje exagerado caracterizan a las cuatro mujeres delineadas entre los materiales heteróclitos con los cuales Berni dio forma a este paisaje fabril. En el ángulo superior derecho esta obra de gran tamaño (300 x 200 cm.), por sobre el personaje frontal del primer plano sobresale una tapa de Pepsi.

Los primeros años ‘60 vieron el auge del discurso y las políticas desarrollistas en la Argentina, la llegada de grandes empresas multinacionales y, paralelamente, de la

---

<sup>10</sup> Los estudios sobre la obra de los años ‘60 de Berni coinciden en interpretarla en estos términos. Véanse, por ejemplo, Marcelo Pacheco, “Antonio Berni. Obra gráfica”, en *Antonio Berni*. Buenos Aires, MAMBA, 1999, pp. 7-9; y Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>11</sup> Se exhibieron también *Juanito Laguna pars vers la cité* y *La Pampa orageuse*.

multiplicación de las ‘villas miseria’ en las áreas metropolitanas<sup>12</sup>. Así, el ámbito que Berni elegía representar estaba poblado por muchos de los que habían llegado a las ciudades buscando no sólo un empleo, sino también disfrutar de los beneficios del progreso. La publicidad y los nuevos hábitos de consumo que incluían el automóvil, los electrodomésticos y las bebidas gaseosas, pasaban a ser una realidad cotidiana para buena parte de la población<sup>13</sup>. En efecto, si a comienzos de los ’50 la Coca Cola se veía en Argentina como extranjerizante y exótica, hacia 1954 su venta comenzó a regularizarse y en 1967 instalaba una nueva planta embotelladora en Catamarca<sup>14</sup>. Por otra parte, desde su lanzamiento en la Argentina hacia fines de 1961<sup>15</sup> y al igual que en los Estados Unidos, la Pepsi orientó sus esfuerzos publicitarios a un público joven como estrategia de competencia con Coca Cola<sup>16</sup>. Así, en 1964, al momento del lanzamiento del *Álbum Pepsi de caras famosas*, la Pepsi argentina patrocinaba un programa de televisión para la juventud<sup>17</sup>.

En el contexto del reemplazo de las teorías del desarrollo por las de la dependencia en las izquierdas latinoamericanas, no era casual la referencia de Berni a una de las marcas representativas de la “cultura joven” que se desparramaba a través de la televisión y las revistas<sup>18</sup>. En este sentido, *Ramona espera* puede considerarse una suerte de anti-propaganda. La ‘chapita’ de unos 50 centímetros de diámetro –en realidad, una publicidad volumétrica de

---

<sup>12</sup> Bautizadas de este modo por Bernardo Verbitsky en su novela *La Villa Miseria también es América* (1957).

<sup>13</sup> Luis Alberto Romero, *Historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1994, p. 213. Véanse también Carlos Altamirano, “Desarrollo y desarrollistas”, *Prismas* n. 2, 1998, pp. 75-94; y 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.

<sup>14</sup> Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

<sup>15</sup> “Por fin llegó Pepsi Cola, desde hoy en almacenes y confiterías, en bares y clubes, [...] Llevando siempre un mensaje de juventud y alegría a gentes de todas las edades”, *Crítica* 4/12/1961. “El extraordinario recibimiento brindado a Pepsi Cola ha sobrepasado los cálculos más optimistas. [...] nuestros modernos equipos envasan 500 botellas por minuto, trabajan noche y día”, *Crítica* 11/12/1961, p. 3.

<sup>16</sup> “Pero tal vez ninguna empresa haya llevado más lejos, ni con mayor precisión, su intento de captar el mercado adolescente en la Argentina como Pepsi-Cola. Sus especialistas en publicidad resumieron esa actitud en una frase sinuosa: ‘La generación de Pepsi’. Una generación que los cortos publicitarios de la firma describen como alegre, desprejuiciada, afecta a los deportes más caros y exclusivos. ‘Queríamos que los adolescentes se sintieran integrantes de una generación muy especial, ágil, movida. Nosotros vendemos alegría y ellos compran Pepsi’, resumió Ian Mac Donald, socio gerente de Mac Donald Publicidad, que tiene a su cargo esa cuenta”. “Vida moderna. ¿Qué sabemos de los adolescentes?”, *Confirmado* n. 50 2/6/1966, pp. 42-44. Sabemos que la firma ya había organizado otro certamen con premios similares a los del álbum Pepsi, en el que el público debía responder a preguntas de distinto tipo: “50 respuestas le otorgan su pasaporte a la felicidad”, *La Nación* 25/8/1963, p. 71.

<sup>17</sup> *Fiesta Pepsi en ritmo y juventud* se emitía los domingos a las 19 por el canal 11. Durante los ’60 la mayor parte de los programas eran auspiciados por marcas (Teatro Palmolive en el aire, Odol pregunta, etc.). Al igual que las industrias para jóvenes de los países centrales, algunos empresarios locales pusieron en marcha una serie de productos ‘juveniles’. Sergio Pujol, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. op. cit.*, pp. 283-328.

<sup>18</sup> Se pasó de 450.000 aparatos de televisión en 1960 a 1.600.000 en 1965, 2.500.000 en 1968 y 4.000.000 en 1973. 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.

la gaseosa— que Berni colocaba en el borde de su obra parecía ironizar con la idea de que Pepsi también auspiciaba el lado oscuro del desarrollismo y las actividades de la joven Ramona.

Esta denuncia en clave humorística de los efectos no deseados de la entrada de capitales y productos extranjeros era afín a la óptica de la *intelligentsia* francesa sobre la ‘americanización’ de la vida cotidiana. Desde la posguerra algunos intelectuales veían las películas de Hollywood y las latas de gaseosas como los caballos de Troya de la ideología y la cultura norteamericana<sup>19</sup>. Un proceso de modernización acelerada había traído aparejada una profusión tal de compañías extranjeras en Francia, que había transformado radicalmente la cotidianidad y disparaba discusiones sobre la sociedad de consumo. Como vimos, el consumo prendía tan fuerte en una juventud francesa cada vez más politizada, que en la época se los llamó “los hijos de Marx y Coca-Cola”. En el ámbito de las artes plásticas, los indicios de la avanzada norteamericana señalados por Raymonde Moulin eran varios: el financiamiento con capitales norteamericanos de galerías europeas; el desembarco en la *rive gauche* de *marchands* como Lawrence Rubin, Ileana Sonnabend, David Anderson y Jacques Meyer o Alexandre Iolas; la nueva voluntad de los coleccionistas de los Estados Unidos de comprar Expresionismo abstracto, Pop y Minimal. Los diversos frentes condensaron en el Gran premio de pintura otorgado a Rauschenberg en la Bienal de Venecia de 1964 que desencadenó campañas de prensa denunciando el ‘imperialismo americano’. En sus versiones más extremas, esta resistencia veía al Pop como Coca-Cola hecha cuadros.

Mais, plus sérieusement, le Pop Art est une sorte d’arme secrète anglo-américaine. Il s’inscrit, vingt ans après, dans la ligne de force naturelle du coca-cola, comme un test de l’américanisation de l’esprit et des mœurs. [...] C’est une grande rivalité, aussi impérialiste et impitoyable que la guerre froide qui va se régler dans les mois à venir que qui décidera de beaucoup de choses.<sup>20</sup>

Con un espíritu afín, *Opus International* dedicó un número al “objeto del mundo contemporáneo” en abril de 1969<sup>21</sup> [II. 3]. La portada llevaba la imagen de una tapita de gaseosa modificada en la que en vez de “Pepsi” se leía “Les objets”. Slavoj Žižek considera

---

<sup>19</sup> Entre los ‘50 y ‘60 criticar a Mc Carthy, Hollywood y Coca Cola significaba al mismo tiempo apoyar a los países y clases sometidas ante la opinión pública y simultáneamente conservar el aura culta contra la (in)cultura masiva. Jean-Philippe Mathy, “Culture in soda cans. The cold war of the French intellectuals”, *Extreme occident: French intellectuals and America*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

<sup>20</sup> André Parinaud, *Galerie des Arts* n. 18 juillet-septembre 1964, citado en Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*. Paris, Minuit, 1967, p. 474.

<sup>21</sup> *Opus International* n. 10-11, avril 1969, pp.16-22.

la Coca-Cola como “la más acabada mercancía capitalista y, como tal, el plus-de-goce encarnado”<sup>22</sup>, pues trasciende cualquier valor de uso inmediato. En efecto, para buena parte de la izquierda francesa, este producto condensaba el conjunto de objetos a través de los cuales se transmitía el sistema capitalista a la norteamericana. De este modo, muchas de las obras que Berni realizó en su taller parisino se acomodaban en el horizonte de preocupaciones de quienes, por un lado, veían un paralelo entre “la colonización de la vida cotidiana”<sup>23</sup> en Francia, la intervención de los Estados Unidos en Vietnam y el subdesarrollo del Tercer Mundo y, por otra parte, creían más en los poderes de la imagen figurativa que en la idea de unir arte y vida.

Dos años más tarde, en mayo de 1971 *Opus International* llevaba la tapa ilustrada por Berni y reproducía en blanco y negro *Ramona espera* al lado de otra obra de gran tamaño realizada en su taller parisino, *La gran tentación* o *La gran ilusión* (1962)<sup>24</sup> [II. 4, 5]. Al igual que *Ramona espera*, este ensamblaje de materiales varios combina pintura al óleo con piezas metálicas y trozos de arpillera, tela, papeles y cartón, entre otros objetos recolectados y adheridos o clavados a la superficie del hardboard<sup>25</sup>. Los dos paneles verticales muestran otra escena suburbana: Ramona con un tocado de plumas (reales), medias con ligas y zapatos de taco como única indumentaria, rodeada de criaturas pesadillescas en medio de un paisaje construido con restos. Por detrás, asoma como un sol el rostro de una mujer rubia –recortada de un cartel publicitario– que lleva un automóvil en una mano y monedas (francos franceses) en la otra. Mientras este personaje dirige sus ojos claros en dirección de los habitantes de los márgenes, éstos miran boquiabiertos su rostro de belleza angelical. La incongruencia de los espacios que ocupan el grupo de Ramona y esa suerte de aparición publicitaria, separados por una barrera metálica que parece infranqueable, enfatiza el contraste entre el primer plano poblado de criaturas oscuras y el fondo, donde se encuentran el dinero y el auto. La obra alude con claridad a las promesas incumplidas (o las falsas promesas) del desarrollo. Para Berni, la espera de Ramona iba más allá del cliente del día.

Raymond Williams sostiene que el realismo da forma a las experiencias de los individuos rechazados, marginados o distanciados por la modernización, de todos aquellos

<sup>22</sup> Slavoj Žižek, “La Coca-cola como *objet petit a*”, en *El frágil absoluto*. Valencia, Pre-textos, 2002, p. 33.

<sup>23</sup> Lefebvre y los situacionistas acuñaron esta expresión. Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*. MIT Press, 1995.

<sup>24</sup> *La gran tentación* o *La gran ilusión*, óleo y collage sobre hardboard, 245 x 241 cm. Hoy parte de la colección Malba-Fundación Eduardo Constantini, en exhibición con la colección permanente del museo. Reproducidas en Michel Troche, “Antonio Berni”, *Opus International* n. 24-25, mai 1971, p. 69.

<sup>25</sup> El artista había incorporado el collage en 1958, en momentos de desarrollar el personaje de Juanito Laguna. La primera serie de óleos y collages sobre Juanito Laguna tuvo lugar en noviembre de 1961 en la galería Witcomb. *Berni en el tema de Juanito Laguna*, Buenos Aires, Witcomb, 6 al 18 de noviembre de 1961.

para quienes la abundancia se traduce en una degradación de las condiciones de vida. El realismo da voz a quienes viven en una temporalidad otra, en un ritmo de vida desincronizado del modo de vida dominante<sup>26</sup>. Según Kristin Ross, durante la posguerra los films y novelas producidos en un registro realista aportaron una crítica de la representación oficial de una Francia próspera que de manera uniforme adoptaba los hábitos de consumo y una cultura de masas a la americana<sup>27</sup>. En el ámbito de las artes plásticas, los artistas ligados a la *Jeune Peinture* y a la *Figuration Narrative* recreaban una figuración crítica despreocupada de la fidelidad, alejada de los cánones realistas de verosimilitud y de la vocación didáctica del realismo socialista.

Por su parte, desde 1958 Berni *aggiornaba* su Nuevo Realismo con algunos recursos del informalismo como el empaste o el collage. Con la saga de Ramona Montiel iniciada en 1962 retomó un *topos* de la literatura y pintura realistas del siglo XIX: la prostituta como metáfora del capitalismo<sup>28</sup>. De este modo, Ramona conlleva la actualización de esta cuestión por medio de la tematización del consumo, la publicidad y en algunos casos la industria cultural. Si las producciones europeas pretendían desnudar lo que la ‘democracia del consumo’ en verdad era –en palabras de Ross, “la última forma de democracia burguesa y el alivio de una sociedad de clase”– Berni sumaba la inequidad entre Primer y Tercer Mundo, donde los excluidos de las bondades del consumo se multiplicaban. Ramona no sólo no consumía los bienes que la publicidad ostentaba, sino que su cuerpo era consumido por los usuarios de los grandes automóviles. Uno de los monstruos poliméricos que el artista construyó para la retrospectiva organizada en el ITDT en 1965 lo mostraba con claridad, aunque no sin humor. [Il. 6] *La Voracidad* representa una suerte de lagarto de casi tres metros de largo hecho de madera, sellos de goma, conos de hilo (¿una referencia a Ramona costurera?), tapitas de gaseosa y lapiceras de colores. Entre sus fauces sobresalen dos piernas de maniquí con medias y ligas. Como en una pesadilla, Ramona era literalmente devorada por una criatura quimérica conformada con restos de la sociedad de consumo.

---

<sup>26</sup> Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976). Buenos Aires, Nueva Visión, 2000. Del mismo modo, Linda Nochlin sitúa al Realismo como movimiento cultural nodal del siglo XIX, pero apunta que la empresa realista no se acababa en reponer una mirada fresca hacia el entorno ni en la preocupación por la verosimilitud. Una nueva noción de historia en íntima conexión con la experiencia de los hechos. El llamado a ‘ser de su tiempo’ pintando eventos y objetos contemporáneos, junto con un sentido político inclusivo alentaba la representación de “gente común” en los lugares reservados a la nobleza o los héroes. Linda Nochlin, *Realism* (1971). New York, Penguin Books, 1979.

<sup>27</sup> Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies...*, *op. cit.*, pp. 23-24. Se refiere a escritores como Christiane Rochefort, Simone de Beauvoir y Georges Perec o realizadores cinematográficos como Jacques Tati y Jacques Demy.

<sup>28</sup> Werner Hofmann, *Nana. Mito y realidad*. Madrid, Alianza 1991.

Realizadas en París, *Ramona Espera* y *La gran ilusión* presentan escenas de los márgenes de lo que en ese momento comenzaba a definirse como megalópolis<sup>29</sup>. Tal como señala Silvia Dolinko, hacia fines de los años '50 las barriadas conformadas por viviendas de gran precariedad se constituían como un *topos* cultural local que poblaba la literatura y el cine<sup>30</sup>. Las imágenes de Berni que analizamos aquí tenían, por cierto, algunos puntos en común con la novela de Bernardo Verbitsky que había rebautizado esas barriadas, *La Villa Miseria también es América* (1957). En ambas obras se tematizan aspectos de la vida en estos márgenes de la ciudad y sus habitantes aparecen excluidos radicalmente de esa urbe. Como ha señalado Adrián Gorelik, los personajes de Verbitsky conciben el centro y son vistos desde allí como una ajenidad<sup>31</sup>. Del mismo modo, en los cuadros de Berni el paisaje industrial o urbano aparece como un telón de fondo con el que los personajes no se vinculan. Pero desde comienzos de los años '60 Berni se alejaba de la retórica miserabilista vinculada a los lineamientos culturales del comunismo de posguerra. Su propuesta incorporaba notas irónicas, su paleta se tornaba más estridente y las figuras adquirían un aspecto a la vez grotesco y empático con el espectador.

De cualquier modo, la ironía no fue la única manera en que Berni se vinculó con la Pepsi. El artista también apareció en las chapitas de la bebida. Tal como se adelantó, el mismo año en que *Ramona Espera* se exhibía en París, Berni figuró en el *Álbum Pepsi de caras famosas* lanzado como parte de la promoción publicitaria [II. 7, 8]. Durante junio de 1964 aparecieron en los diarios de mayor tirada una serie de publicidades que, bajo el título "¿Sabe quién es?", reproducían el retrato de uno de los 50 "famosos" junto con alguna información que permitiera arriesgar su nombre<sup>32</sup>. Las pistas también podían encontrarse en

<sup>29</sup> El término *megalópolis* fue introducido por el geógrafo francés Jean Gottmann en *Megalopolis: the urbanized northeastern seaboard of the United States*. London-Cambridge, MIT Press, 1961.

<sup>30</sup> Silvia Dolinko, "Capítulo 5. El caso Berni", *El grabado entre la tradición y la experimentación. 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>31</sup> Adrián Gorelik compara la novela de Verbitsky con un corto cinematográfico de David José Kohon, *Buenos Aires* (1958). Los personajes del cortometraje trabajan en el centro y al final de la jornada laboral regresan a la villa. "La ciudad recurre a estos 'extranjeros' para funcionar, mientras que en Verbitsky la mirada es más dicotómica, las dos ciudades son mutuamente excluyentes". Véase Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Bs As, Siglo XXI, 2004, pp. 113-139.

<sup>32</sup> Algunos de los personajes a identificar eran Domingo F. Sarmiento, Sigmund Freud, Charles Darwin, Macedonio Fernández, John Dewey, Carlos Gardel, Franz Kafka, Alfonsina Storni, Rubén Darío, Madame Curie, Eduardo Sívori, George Gershwin y James Joyce. Las pistas aparecidas en los diarios fueron "Se inició en el Club Lanús", *La Nación* 10/6/1964, p. 16; "Exiliado en Inglaterra", *La Nación* 13/6/1964, p. 8; "Falleció asfixiado en 1902", *Clarín* 9/6/1964, p. 22; "Nació en 1828 y murió en 1905", *Clarín* 12/6/1964, p. 2; "Nació en Palermo, Italia, en 1877" *Clarín* 15/6/1964, p. 3; "Príncipe de Montenevoso", *La Razón* 11/7/1964, p. 10; "Murió en París en 1890", *La Razón* 14/6/1964, p. 8; "Genio para la humanidad", *Crónica* 9/6/1964, p. 3; "Nació en Sala Capriasea, Tessino, Suiza", *Crónica* 12/6/1964, p. 3; "Maestro elemental en Mercedes (Pcia. de Bs. As.)", *Crónica* 15/6/1964, p. 11; "Se destacó en papeles de hombres al margen de la ley", *La Prensa*

el reverso de la tapitas de las otras marcas de la compañía: Mirinda y Paso de los toros. El dato que se daba para identificar a Berni era “Figura artística nacida en Rosario”<sup>33</sup>. Para quienes acertaran los 50 nombres había más de 2000 premios que iban desde automóviles, televisores, heladeras, tocadiscos y productos de belleza, hasta 200 sartenes y otros tantos cajones de Pepsi.

En 1964 Berni también estuvo entre los artistas de *Buenos Aires 64*, una exposición inaugurada en los salones del edificio neoyorquino de la Pepsi Cola<sup>34</sup>. Y como señala Andrea Giunta, si bien la selección había estado a cargo de Hugo Parpagnoli, por entonces director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la exposición se ligaba más a la campaña publicitaria de la empresa que al circuito artístico<sup>35</sup>. Aunque Berni era bastante mayor que el resto de los artistas incluidos<sup>36</sup>, el uso expresivo de materiales de desecho que había introducido en su obra hacia fines de los '50 dialogó en un primer momento con el informalismo<sup>37</sup> y desde comienzos de los 60 lo acercó a la imagen de los artistas ligados al Pop y la Nueva Figuración. Por otra parte, el premio veneciano constituía un aval de peso para la circulación internacional del artista. Esto, sumado a su larga trayectoria, contribuía a hacer de Berni –en palabras de Octavio Rivas Rooney– un “rosarino universal”<sup>38</sup>.

Berni parece haber dado cuenta de dos caras del desarrollismo con su propia trayectoria. Si por un lado su obra ofrecía una visión crítica de los resultados de estas políticas, sus pinturas, grabados y collages (y su rostro) también circulaban por los canales que abrían las actividades culturales de empresas multinacionales dentro y fuera del país. ¿Cómo interpretar estas “contradicciones” sin simplificar el problema de la consagración? Tal vez un repaso de la fortuna crítica de Berni entre Buenos Aires y París a partir del premio veneciano de 1962

---

5/6/1964, p. 6; “Su verdadero nombre F.R. García y Sarmiento”, *La Prensa* 7/6/1964, p. 10; “Premio Nobel 1921”, *La Prensa* 17/6/1964, p. 10.

<sup>33</sup> *La Prensa* 11/6/1964, p. 6.

<sup>34</sup> Inaugurada en septiembre de 1964, la exposición incluyó 72 obras de 19 artistas argentinos: Osvaldo Borda, Ary Brizzi, Zulema Ciordia, León Ferrari, Luis Gowland Moreno, Alberto Greco, Alberto Heredia, Pablo Mesejean, Nemesio Mitre Aguirre, Marta Minujín, Luis Felipe Noé, Delia Puzzovio, Berta Rappaport, Emilio Renart, Josefina Robirosa, Rubén Santantonín, Carlos Squirru, Carlos Uría y Luis A. Wells.

<sup>35</sup> Véase Andrea Giunta, “Estrategias de internacionalización”, en *Vanguardia, internacionalismo y política. op. cit.*, pp. 237-303. En 1964 Berni participó de otra exposición en Norteamérica *New Art of Argentina*, organizada por el ITDT y el Walker Art Centre de Minneapolis, pero a pesar de estar concebida en términos de internacionalización no tuvo buena recepción.

<sup>36</sup> Berni había nacido en 1905, Julio Le Parc en 1928, Luis Felipe Noé en 1933 y Marta Minujín, una de las más jóvenes, en 1941.

<sup>37</sup> Sobre la relación entre el informalismo y los collage de Berni, véase Marcelo Pacheco, “Kenneth Kemble, contra el conformismo”, en *Kenneth Kemble. La gran ruptura, obras 1956-1963*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.

<sup>38</sup> Octavio Rivas Rooney, “Antonio Berni o el gran reconocimiento”, *Autoclub*, abril de 1964.

pueda echar luz sobre las tensiones entre coleccionar “tapitas revolucionarias” y ser una cara famosa de Pepsi. Esto es, ser a la vez un artista *engagé* y una celebridad.

## 2. Fortuna crítica en Francia.

“En Europa todo el mundo habla de Berni”<sup>39</sup>. Así lo afirmaba una de las notas publicadas en la prensa local que festejó el premio obtenido en la Bienal de Venecia de 1962. El estudio de la recepción de la obra de Berni en Francia da una idea menos espectacular: si bien durante estos años tuvo una presencia recurrente en el circuito parisino y el reconocimiento elogioso de una parte de la crítica francesa, la idea de que toda Europa hablaba de Berni es, por supuesto, desmedida.

Una nota de *Les Lettres Françaises* sobre la edición de 1962 de la bienal veneciana señalaba que, más allá de la especulación en términos de mercado que generaba, el evento permitía “mostrar los progresos de los creadores de países que no jugaban un gran rol en la vida artística internacional”<sup>40</sup>. Afirmaba que los críticos seguían con interés el crecimiento y el desarrollo de nuevas “escuelas nacionales”. Berni parece haber aprovechado esa oportunidad. Según el artista, sus pinturas y xilo-collages habían llamado la atención en medio de una mayoría de producciones no figurativas: “la nueva figuración estaba interesando en Europa y dio la casualidad que el conjunto que yo mandé es una expresión de esta tendencia”<sup>41</sup>. En efecto, para el crítico del periódico comunista francés la combinación de procedimientos informalistas expresivos con una figuración de inspiración social daban como resultado un “realismo turbador” lleno de promesas. Dos meses más tarde, *Les Lettres Françaises* publicó un reportaje a Berni en el que sus imágenes figurativas materializadas con “una técnica extremadamente ‘moderna’” aparecían como un acierto. El realismo socialista postulado como estética oficial en la URSS por la administración de Stalin desde los años ‘30 había sido acatado por los comunistas franceses con diversas intensidades según las coyunturas, pero desde 1956 cuando los abusos del régimen soviético se hicieron públicos, el partido y sus lineamientos estéticos declinaban.

---

<sup>39</sup> C.E.A., “Un premio con linaje para Antonio Berni”, *Leoplan* n. 682, enero de 1963.

<sup>40</sup> Georges Boudaille, “A Venise, l’Ecole de Paris triomphe”, *Les Lettres Françaises*, juin 1962, p. 10.

<sup>41</sup> “Asombro de Europa por un artista argentino”, *Córdoba*, 7/1/1963.



En este contexto, la imagen renovada de un antiguo *protegé* de Aragon como Berni<sup>42</sup> exploraba las posibilidades de una figuración más crítica que la de los pintores expuestos como *Nouvelle Figuration*<sup>43</sup>. En palabras de Berni, una “voluntad de realismo casi táctil” animaba los grabados de Juanito que, dadas sus dimensiones, se imprimían por presión manual del papel sobre el taco en vez de la acción mecánica de la prensa. Los xilo-collages de Juanito Laguna presentados en la bienal aparecían como una suerte de *frottage* realista. A la manera del Max Ernst de mediados de los años '20, Berni postulaba que sus imágenes recuperaban y revelaban la realidad por contacto directo con los objetos<sup>44</sup>.

Un año más tarde, un decreto exceptuaba a las obras de arte de los derechos aduaneros argentinos. Y aunque tenía sus reservas acerca de lo que la internacionalización artística podía implicar en términos de aluvión de imágenes desde los centros hacia las metrópolis periféricas, Berni aprobaba la instrumentación de la libre circulación de obras de arte necesaria para el intercambio de exposiciones itinerantes<sup>45</sup>. La internacionalización del arte argentino por la que trabajaban Jorge Romero Brest desde el ITDT y Rafael Squirru desde el MAMBA y la Unión Panamericana comenzó a ser un hecho en la carrera de Berni. No fueron pocos los caminos que se le abrieron gracias a la visualidad otorgada por el premio veneciano, pero en buena medida también debido a la labor de ambos críticos argentinos responsables, entre otras cosas, del envío argentino a Venecia de 1962<sup>46</sup>. Desde su nuevo

---

<sup>42</sup> En 1955 Berni realizó una exposición individual en la galería *Creuze* en la que incluyó obras de la serie de Santiago de Estero. El catálogo fue prologado por Aragon y *Les Lettres Françaises* publicó “Poète du peuple argentin. Le grand peintre Berni va exposer à Paris”; “Vendredi 4 février: Trois grands vernissages”, 3/2/1955; Louis Aragon, “Antonio Berni”, 14/2/1955.

<sup>43</sup> Nos referimos a la exposición de Télémaque, Rancillac y Klasen en la galería Mathias Felds.

<sup>44</sup> Para un análisis de algunas de las obras de esta serie, véase el capítulo 5 de Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación... op. cit.*

<sup>45</sup> Véase “Pintura: ¡fin del aduanismo!”, *Clarín*, 4/11/1963, p. 11. Una nota de 1961 da una idea de las dificultades de exportar obras de arte hasta ese momento: “Es evidente la preocupación de los pueblos americanos, de sus gobiernos, por facilitar la importación y exportación de productos industriales o naturales, a través de mercados comunes o uniones económicas pactada precisamente para agilizar procedimientos que se veían entorpecidos por formulismos arbitrarios. Pero, desgraciadamente, en el terreno de las artes las cosas no son vistas con el mismo enfoque que en el de la economía. Lo que deben comprender las autoridades es que exportar o importar obras de arte no es tarea de frío mercantilismo, que la difusión cultural no es ajustable a una tabla de aranceles aduaneros con calificación de mercancía y precio, previsión de ventas, exigencias de garantías bancarias o depósitos de dinero en caución, etc. [...] A este respecto conviene recordar las palabras vertidas por el jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana (OEA). Dice José Gómez Sicre: ‘Sin una política liberatoria que permita al arte circular sin fronteras, el progreso de la plástica latinoamericana se hará en forma esporádica y constreñida. Su confirmación y aceptación dentro de su propio continente llevará tiempo excesivo y, por lo tanto, desalentador’”. “Aduana vs cultura. Medidas arbitrarias que imposibilitan su difusión”, *Del arte* n. 2, agosto 1961, p. 1.

<sup>46</sup> Los desacuerdos acerca de la inclusión de Berni en el envío argentino y la ambigüedad de Romero Brest frente a la premiación de Berni han sido tratados por diversos autores: Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política, op.cit.*; Cecilia Rabossi, “Antonio Berni cuanta la historia de Juanito Laguna”, en *Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002, pp. 11-19; Silvia Dolinko, “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 115-

atelier de la calle Cité Prost y sin ser un habitante permanente de la ciudad-luz, Berni participó en la vida artística de la capital francesa. De cualquier modo, en el reportaje francés de 1962 aclaraba que si bien las formas podían ser universales y su serie de Juanito Laguna funcionaba en Venecia o en París, los contenidos venían desde el lugar de origen del artista. “En los países sub-desarrollados, el desarrollo de la cultura nacional implica enormes dificultades en razón de la situación política difícil. En América Latina, estos problemas impiden la existencia de una cultura independiente”<sup>47</sup>.

Aunque la asimetría entre países centrales y periféricos solía ser desfavorable para éstos últimos a la hora del reconocimiento internacional, los matices pintoresquitos que muchas veces filtraban las miradas desde el centro (y que Damián Bayón desnudaba ese mismo año en ocasión de la *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris*<sup>48</sup>) parecen haber sido capitalizados por Berni. Refiriéndose a sus proyectos, el artista rosarino anticipaba que estaba desarrollando un nuevo personaje femenino “de tango, de comparsita”<sup>49</sup>. Desde la década del '10, pasando por el éxito de Gardel durante los años '20, hasta la segunda posguerra el tango había hecho furor en París; en los años '60 aun si el rock copaba los oídos jóvenes, el tango conservaba su halo sensual en el imaginario francés<sup>50</sup>. Presentar a Ramona como tanguera era, además de un ejercicio de la propia identidad y la puesta en obra de un interés por la cultura popular, un gesto astuto para generar expectativa a partir de rasgos diferenciales en términos fácilmente comprensibles por el público francés<sup>51</sup>.

Recién desembarcado en Francia luego del premio veneciano, Berni fue el único artista de ‘crítica social’ en la *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris*, alojada en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* durante agosto y septiembre de 1962. La exhibición estuvo signada por una mayoría de obras abstractas tanto cinéticas como líricas, entre las que

---

134. Hemos analizado los matices del vínculo de Berni y Romero Brest en “‘Parásitos en poltronas’ y ‘realistas empedernidos’ en el ring durante más de treinta años”, *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.

<sup>47</sup> M.T. Maugis, “Un quart d’heure avec... Antonio Berni”, *art. cit.*

<sup>48</sup> Damián Bayón, “Arte latinoamericano en París. Crítica a los críticos de una exposición”, *Cuadernos* n. 67, diciembre 1962.

<sup>49</sup> M.T. Maugis, “Un quart d’heure avec... Antonio Berni”, *art. cit.*

<sup>50</sup> Véase Jacques Leenhardt y Pierre Kalfon, “La musique et la fête”, en *Les Amériques latines en France*. Paris, Gallimard – Ministère des Affaires Etrangères, 1992.

<sup>51</sup> El interés por estos rasgos distintivos aparece en las adquisiciones del *Centre National d'Art Contemporain* y el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Si bien, en la serie de Ramona las alusiones al tango sólo aparecen en una pequeña proporción, de las cuatro obras adquiridas la mitad refieren a esta temática. Las obras son: *El Baño* (1970) inventario AME 1030, en el caso del MAMVP; y el *Fonds National d'art contemporain* adquirió en 1974 *Ramona vie sa vie* (1965) inventario 31854; *Ramona danse le tango* (s/d), inventario: 31882; y *Carlos Gardel* (s/d) inventario: 31881.

sobresalían tres figuras reconocidas, Wifredo Lam, Roberto Matta y Rufino Tamayo<sup>52</sup>. El catálogo reproduce el dibujo *Pampa y Cielo* (1962), uno de los paisajes pampeanos con grandes cielos arremolinados que había formado parte del envío veneciano<sup>53</sup>. A partir de la prensa es posible inferir que también se exhibieron algunas de las estampas que le habían reportado el Gran premio de dibujo y grabado<sup>54</sup>. Un articulista de *Le Monde* se preguntaba “cómo Antonio Berni pudo merecer un premio de dibujo y grabado en la Bienal de Venecia: ¿quizá porque agranda las dimensiones del grabado tradicional en madera hasta las del cartelón cinematográfico?”<sup>55</sup>.

Durante esos años, Berni participó en varias de las exposiciones de arte argentino y latinoamericano que se realizaron en los Estados Unidos (incluida aquella que tuvo lugar en la Pepsi Cola neoyorquina). En 1966, viajó por primera vez a Norteamérica en ocasión del traslado de la exposición antológica del año anterior en el ITDT al *New Jersey State Museum* de Trenton en octubre y luego a la *Gallery of Modern Art on Columbia Circle* en Nueva York<sup>56</sup>. Asistieron a la inauguración el embajador argentino en Washington, Álvaro Alsogaray, y el cónsul general Carlos de Posada<sup>57</sup>, y Squirru le entregó una placa honorífica a Huntington Hartford, fundador de la galería y museo que lleva su nombre y que por primera vez consagraba todas sus salas a un artista latinoamericano.<sup>58</sup>

Por el contrario, Berni no formó parte de la nutrida exposición *Homenaje al Vietnam* que ese mismo año organizaron Carlos Gorriarena y León Ferrari en la galería porteña Van Riel. José Luis Mangieri, editor de *La Rosa Blindada*, afirma que el artista rosarino recusó esa invitación para evitar inconvenientes en relación con la retrospectiva en los Estados Unidos, que contaba con el respaldo oficial y, a través de Squirru, también de la OEA.

---

<sup>52</sup>La exposición incluyó 132 artistas. Entre ellos Marta Minujín, Hervé Télémaque, León Ferrari, Jorge de La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cisero Dias, Eduardo Jonquiéres, 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 y Gregorio Vardánega. Volveremos sobre esta muestra en el capítulo 6.

<sup>53</sup>El catálogo no incluye un listado de obras expuestas. El dibujo de Berni (tinta de 160 x 110 cm) se reprodujo en la página 68. *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 aout – 4 octobre 1962. El conjunto de obras exhibidas y premiadas en Venecia se reprodujo en *Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia*, op. cit.

<sup>54</sup>La carta de invitación limitaba las participaciones a 2 o 3 pinturas, 4 esculturas, o 3 o 4 dibujos o grabados. Archivos MAMVP.

<sup>55</sup>Damián Bayón sintetizó los comentarios sobre esta exposición en “Arte latinoamericano en París. Crítica a los críticos de una exposición”, *art. cit.*, p. 71.

<sup>56</sup>Se exhibieron 101 obras. Grace Glueck, “Retrospective for Berni”, *New York Times* 19/11/1966; Alan Caruba, “Villa Cartón bajo los astros”, *Análisis* 14/11/1966. En su primer año de existencia, el museo de Trenton tenía una sección de historia natural y un planetario y apostaba fuerte a las artes. “N.J. Museum Popular in its First Year”, *The Courier News* 25/10/1966.

<sup>57</sup>“Amplia muestra de Berni”, *La Nación* 2/11/1966.

<sup>58</sup>“Triunfo de Berni en Norteamérica”, *Crónica* 18/11/1966.

Gorriarena y Mangieri formaban parte del sector que había sido expulsado del PCA en 1963 y consideraban que en la decisión de Berni gravitó la influencia del comunismo, que no apoyaba a Vietnam por estar bajo la influencia china ni “estaba de acuerdo con los brotes de tipo guerrillero de la época”<sup>59</sup>. Indignado porque entre los más de 200 artistas del Salón *Homenaje a Vietnam* no estuviera Berni, Gorriarena lo hizo público en *La Rosa Blindada*. El artículo sobre el salón que publicó en la revista incluyó un recuadro titulado “Antonio Berni” que remarcaba su ausencia.

El pintor Antonio Berni ha desarrollado por muchos años una pintura de denuncia. Esta intención de raíz social que en algunos casos llegó al panfleto de carácter político es, a nuestro entender el elemento esencial de una pintura que, en el transcurso de los años, se ha ido modificando por la incorporación o la apropiación de aportes de la vanguardia plástica. Sin embargo en el Berni que va desde sus trabajos surrealistas de alrededor del año 30 a sus últimas cosas con inclusión de aportes posteriores al informalismo, el elemento fundamental de su pintura fue y es el de la abierta actitud de crítica social. Es conocido, por otra parte – no podía ser de otro modo–, ideológicamente, como un hombre de izquierda. Inclusive podríamos decir que por una extraña coincidencia son muchos los que piensan que Antonio Berni es típicamente un representante de las ideas marxistas entre los intelectuales argentinos. Por todo esto se hace necesario comunicar a nuestros lectores que el pintor Antonio Berni se negó a exponer en la exposición Homenaje al Vietnam. No nos hacemos eco aquí de sus argumentaciones para fundamentar tal actitud, porque entendemos que ellas nada tienen que ver con el marxismo y menos aún con la lucha del heroico pueblo vietnamita y de su partido comunista.<sup>60</sup>

Berni no rechazaba la invitación a exposiciones en los Estados Unidos, pero en cada reportaje afirmaba que su “segundo hogar” era París. La capital francesa combinaba un mercado de arte atractivo con una tradición de intelectuales comprometidos y un partido comunista nutrido desde la posguerra. En efecto, desde fines de los años '40 Berni no sólo viajaba a Francia, también participaba de las reuniones internacionales del PC y se integraba al círculo comunista francés más que ningún otro artista argentino<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Ambos testimonios fueron tomados de las entrevistas realizadas por Fernando García en *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 268. Mangieri recuerda que el partido los acusó de foquistas. José Luis Mangieri, “Prólogo”, en Néstor Kohan, *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999, pp. 11-18. Ana Longoni y Mariano Metsman coinciden con esta interpretación vinculada al conflicto del PC con las influencias chinas tanto en Vietnam como en Cuba. *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'...* op. cit., p. 75.

<sup>60</sup> Carlos Gorriarena, “Salón homenaje a Vietnam”, *La rosa blindada* n. 9, septiembre 1966, pp. 60-61. El apartado no aparece transcrito junto con el artículo en Néstor Kohan, *La Rosa Blindada...* op. cit., pp. 325-331.

<sup>61</sup> En 1949 Berni había visitado París para participar Congreso mundial de partidarios por la paz, que ese año llevaba en su afiche una de las célebres palomas de Picasso y estaba presidido, entre otros, por Aragón. Hemos analizado las coincidencias estilísticas y temáticas de la obra de Berni de fines de los '40 y los '50 con los lineamientos del PCF con mayor detalle en “*La torre Eiffel en La Pampa o los impactos de París*” (2005), en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires, Eudeba-Universidad Tres de Febrero, en proceso de edición.

La serie de Santiago del Estero que exhibió en París en 1955 avanzaba en el sentido señalado por Aragon desde 1953. Ese año el escritor francés tuvo que hacer una auto-crítica en relación con el retrato de Stalin realizado por Picasso que, en ocasión de su muerte, Aragon había publicado en *Les Lettres Françaises*: el PCF lo había rechazado por considerarlo poco fiel a la apariencia del líder comunista recién fallecido<sup>62</sup>. Una vez superado el altercado, el escritor recomendaba retomar la tradición francesa de la pintura de paisaje. Las telas realizadas por Berni a mediados de los años '50 representaban con tono *miserabilista* al campesinado de una de las provincias más pobres de la Argentina, Santiago del Estero. [II. 9] En una entrevista publicada en *Les Lettres Françaises*, Berni explicaba que en Argentina existía un “arte de evasión” que tendía a alejar a los intelectuales de los problemas contemporáneos:

Nosotros llamamos a esto la ‘coca-cola cultural’; si usted prefiere, el cosmopolitismo. A esta concepción de importación americana, la queremos sustituir por una *cultura nacional* [...]. Tenemos mucho que aprender y mucho camino por recorrer antes de lograr nuestra meta. Es por esto que vengo periódicamente a Europa. Visito los museos, las exposiciones, en Francia y en Italia. Tomo notas, croquis. Me documento<sup>63</sup>.

Italia y Francia, dos países cuyas tradiciones artísticas eran hegemónicas en el panorama europeo, pero también con los partidos comunistas más significativos del continente, eran los referentes que Berni declaraba. A su vez, en el catálogo de su exposición parisina de 1955 Aragon explicaba las características del quebracho colorado y analogaba su dureza a la de los personajes que habitaban esas pinturas. El paisaje áspero y la tarea ardua habrían templado a los hacheros, cuya “vida trágica y miserable” hablaba no sólo de los santiagueños sino también “de todo el pueblo americano”<sup>64</sup>.

Aragon no sólo fue un buen anfitrión para Berni; también fue un aliado frente a los reveses que le reservaba la escena local. El rechazo de la pintura *Emigrantes* por parte del jurado del Salón Cinzano de 1957, integrado por Julio E. Payró, Manuel Mujica Láinez y Jorge Romero Brest, fue percibido por el artista como parte de un complot. Así lo denunció en el artículo “Persecución a la inteligencia”, publicado en *Propósitos* en diciembre de ese año. La nota fue traducida como “Persecution en Argentine” en *Les Lettres Françaises*<sup>65</sup>. En

---

<sup>62</sup> Sobre este episodio, véase Gertje R. Utey, *Picasso. The communist years*. New Heaven and London, Yale University Press, 2000.

<sup>63</sup> “Poète du peuple argentin. Le grand peintre Berni va exposer à Paris”, *Les Lettres Françaises* 20/1/1955.

<sup>64</sup> L. Aragon, “Berni”, en *Berni. Peintures et dessins*, Paris, Galerie Creuze, 1955, s/p.

<sup>65</sup> A. Berni, “Persecution en Argentine”; *Les Lettres Françaises* 9/1/1958, p. 7.

la versión francesa, además del episodio del salón Cinzano, Berni denunciaba que había sido arrestado la semana anterior. Poco después le escribió a Aragon una carta de agradecimiento.

Acabo de leer en "Les Lettres Françaises" del 13-1-58 la traducción de mi artículo aparecido en el periódico "Propósitos" de Buenos Aires. Estoy emocionado por este ejemplo de solidaridad del que tenemos necesidad en este momento en el que el maccartismo mete sus garras en casi todos los países de América Latina<sup>66</sup>.

Desde octubre de 1956, la llamada Revolución Libertadora había perseguido toda organización sospechada de comunista, y meses después había arrestado a un grupo de conocidos militantes del PCA, entre ellos Héctor Agosti<sup>67</sup>. Frente a la adversidad del panorama local, contar con aliados entre los dirigentes del PCF tenía un valor adicional. Merecía un agradecimiento incondicional, aun cuando el informe Jrúschov de 1956 hubiera desencadenado una vasta campaña anti-estalinista y, como miembro del comité central del PCF, Aragon hubiera apoyado la intervención soviética a Hungría de ese año.

Sólo en 1963 Aragon dio señales de revisar su posición respecto del Realismo Socialista, al prologar el libro de Roger Garaudy *Un realismo sin fronteras*<sup>68</sup>. Ese año, con el aval del flamante premio en la Bienal de Venecia, Berni presentó en sociedad a Ramona Montiel en la *Galerie du Passeur*. Así como el espacio elegido para la primera exhibición de las xilografías de Juanito (un *corpus* inédito a mediados de 1962) fue el foro veneciano, la primera serie de Ramona fue mostrada por primera vez en Europa. Aunque eran heterodoxos respecto de los lineamientos culturales del PCA de comienzos de los años '60<sup>69</sup>, esta serie de grabados y *collages* mantuvieron el tono de denuncia y a la vez incorporaron el sentido del humor<sup>70</sup>. El catálogo de la exposición inaugurada en mayo de 1963 estaba prologado por Michel Ragon, parte del comité de redacción de la revista de arte *Cimaise* junto con Pierre Restany. El texto enfatizaba los orígenes franceses del nuevo personaje de Berni: "personaje de arrabal, como surgida de un tango" se vestía en París: las puntillas y pasamanerías que

---

<sup>66</sup> Carta de Berni a Aragon fechada "Buenos Aires 26 de février 1958", Fonds Aragon, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>67</sup> Jorge Cernadas, "La 'vieja izquierda' en la encrucijada: *cuadernos de cultura* y la política cultural del partido comunista argentino (1955-1963)", *Xª Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005, p. 8.

<sup>68</sup> Publicado en español como por la editorial Lautaro en 1964. En 1946 Aragon había sostenido una polémica con este intelectual, cuya postura más flexible respecto del Realismo Socialista le había costado su puesto como nexo del partido con los intelectuales.

<sup>69</sup> Jorge Cernadas, *art. cit.*

<sup>70</sup> En el caso de Aragon, recién en el prefacio de *La Broma* de Milan Kundera (1968) le concedía eficacia subversiva a la risa. Nathalie Limat-Letellier, "Aragon défenseur du réalisme à l'époque de la déstalinisation", *Romanic Review*, vol 92, n. 1-2, enero-marzo 2001, pp. 109-120.

Berni incorporaba a los tacos de esta serie de xilo-collages habrían sido adquiridas en los mercados de pulgas parisinos.

Ramona es sudamericana, pero sin la estadía de Berni en París después de la Bienal de Venecia, sin dudas ella no hubiera visto la luz. En Buenos Aires, Berni juntaba los materiales de su pintura en las villas miserias [...] En París, su personaje femenino también nace de los desechos de la ciudad. Pero se trata de otros desechos: de los viejos vestidos de lentejuelas, pasamanería, cordones, todos los accesorios de la parisina de la 'belle époque' encontrados en los mercados de pulgas. Es de Ramona Montiel que nos hablan estos grandes grabados ejecutados a continuación en Buenos Aires en una nostalgia parisina un tanto anticuada.<sup>71</sup>

En verdad, buena parte de esas "puntillas" eran manteles de hule que imitaban bordados y el arsenal materiales que utilizaba eran "internacionales", comunes a la sociedad de consumo de la época. De cualquier modo, más allá de que tanto el crítico como el artista ensalzaran el origen mítico (esto es parisino) de Ramona, las nuevas obras de Berni efectivamente se encabalgaban entre Buenos Aires y París. Tal como ha señalado Silvia Dolinko, la serie de grabados fue comenzada en Francia y finalizada en Argentina, y las referencias culturales al Río de la Plata, tales como la imagen icónica de Gardel, se entremezclan con citas de films de vanguardia de Jean-Luc Godard en la estampa *Ramona vive su vida*<sup>72</sup>.

A pesar de que, como era habitual, la galería había publicado avisos en los periódicos más importantes<sup>73</sup>, la recepción de la exposición por parte de la crítica no parece haber sido efusiva. Una nota del 24 de mayo, nueve días después de la inauguración, argumentaba que aunque todavía no se habían publicado artículos sobre la exposición, el cuaderno para los visitantes abundaba en adjetivos como "extraordinario"<sup>74</sup>. Además de lo que publicó el mismo Ragon<sup>75</sup>, tenemos noticia del comentario positivo que *Les Lettres Françaises* incluyó en una nota que agrupaba diez artistas<sup>76</sup>. También hubo una mención en *L'Humanité*<sup>77</sup> y

---

<sup>71</sup> Michel Ragon, "Antonio Berni et les aventures de Ramona Montiel", *Berni*, Galerie du Passeur, Paris, 1963. La exposición tuvo lugar del 15 al 31 de mayo.

<sup>72</sup> Referencias a la "costurerita que dio el mal paso" de Evaristo Carriego, por un lado, y a la joven que se prostituye de *Vivre sa vie. Film en douze tableaux* (1962) de Godard. Véase un análisis detallado de la serie de grabados en Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. op. cit.*

<sup>73</sup> Los recortes de *Arts*, *Le Figaro*, *L'Express*, *Les Lettres Françaises*, *Le Monde*, *L'Humanité*, *L'information*, *Combat*, *Figaro Littéraire* y *New York Herald*, así como el resumen de los gastos de publicidad están disponibles en el Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas. En adelante, AAB-FE.

<sup>74</sup> "Expone en París últimos grabados el pintor Antonio Berni", medio sin identificar. Archivo Rubbers.

<sup>75</sup> Michel Ragon, "L'art d'accommoder les restes", *Arts*, mai 1963, y "Antonio Berni and the adventures of Ramona Montiel", *Artistic Proof*, primavera-verano de 1963.

<sup>76</sup> Jean Bouret, "Sur dix façons d'accommoder la réalité", *Les Lettres Françaises* n. 90, 30/5/1963.

Gassiot-Talabot hizo un breve comentario en la agenda de *Cimaise*<sup>78</sup>. En Argentina, la revista *Atlántida* remarcó que esa misma galería había expuesto trabajos de Picasso poco antes. Y si bien la nota afirmaba que la muestra había “despertado mucho interés en el público francés, siempre a la busca de lo nuevo y original”, a su vez comentaba que los asistentes a la inauguración habían sido en su mayoría artistas e intelectuales argentinos radicados en París (Leopoldo Torres Agüero, Gyula Kosice, Damián Bayón, Miguel Ocampo, Samuel Oliver y el poeta Manuel Jonquière, entre ellos)<sup>79</sup> [II. 10]. Seguí recuerda que cuando Berni “hizo su primera muestra de grabados en la Rue du Bac fue muy descuidado en la presentación. Los marcos eran muy desprolijos y acá le dan mucha bola a eso y más en esa época”<sup>80</sup>.

En julio de 1964, el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* inauguraba *Mythologies Quotidiennes*<sup>81</sup> [II. 11]. Entre los 34 artistas convocados por Gassiot-Talabot, Berni participaba con cuatro obras: *La gran ilusión* (1962), *Juanito y los cosmonautas* (1962), *Apoteosis de Ramona* (1963) y *Ramona en la intimidación* (1964). Artista y crítico se habían conocido dos años antes, hacia mediados de 1962<sup>82</sup>, y concordaban en sus respectivas concepciones acerca de un arte figurativo cargado políticamente. *Mythologies Quotidiennes* aparece en la bibliografía sobre el período como una exposición clave en el desarrollo de la figuración crítica en Francia. Si desde los primeros años de la década se multiplicaban los signos de la emergencia de una nueva pintura no-abstracta<sup>83</sup>, esta exhibición definía de forma más precisa las condiciones del retorno a la figuración. Contra lo que veía como los excesos de la abstracción, el recorte que Gassiot-Talabot realizaba a partir de criterios formales y sobre todo políticos pretendía dar cuenta de una realidad cotidiana transformada por la euforia modernizadora en Francia. El procedimiento que caracterizaba a la *Figuration Narrative*, tal como la denominaba este crítico, era la puesta en valor de la narración como elemento fundamental de las artes plásticas. Pero si bien se trataba de una pintura *gauchiste*, la

---

<sup>77</sup> Jean Rollin, “Berni, Verlon, Costa, Bosco, Iusa, Gali, Garcia, Innocent, Rapp, Renoir”, *L'Humanité*, 28/5/1963.

<sup>78</sup> G.G-T, “Berni”, *Cimaise* n. 64, marzo-junio 1963.

<sup>79</sup> “Presentación de Ramona Montiel”, *Atlántida* a. 46 n. 1158, agosto 1963, pp. 42-43.

<sup>80</sup> Seguí en Fernando García en *Los ojos*, *op. cit.*, p. 337.

<sup>81</sup> Los artistas eran Alleyn, Arnal, Arroyo, Atila, Bertholo, Bertini, Bettencourt, Beynon, Brusse, Buri, Cremonini, Dado, Fahlstrom, Foldes, Gaitis, Geissler, Gironella, Golub, Gracia, Kalinowsky, Klasen, Kramer, Monory, Pistoletto, Rancillac, Raynaud, Raysse, Recalcati, Requichot, Saint-Phalle, Saul, Télémaque y Voss.

<sup>82</sup> En agosto de ese año Gassiot-Talabot intentó concertar una entrevista con Berni. Carta de Geráld Gassiot-Talabot a Berni fechada “Paris, le 17 aout”, [1962], AAB-FE.

<sup>83</sup> Jean-Paul Blanchet menciona las exposiciones *Nouvelle Figuration I y II* en la Galería Mathias Felds (1962) y la Bienal de París de 1963 como indicadores. Véase Jean-Paul Blanchet, “La fin des années 60: d'une contestation à l'autre”, en *La fin des années 60: d'une contestation à l'autre*, Meymac, Centre d'Art Contemporain, 1986, pp. 6-8.



selección estaba lejos del realismo a la Jdanov, pues para Gassiot-Talabot el artista comprometido debía preservar la función crítica del arte<sup>84</sup>.

En este sentido, frente a la avanzada del Pop (o de la “colonización” norteamericana<sup>85</sup>), los artistas de la exposición se negaban “a ser simples testigos indiferentes y hastiados, a los cuales la realidad se les imponía por su propia inercia”<sup>86</sup>. Para Gassiot-Talabot la falta de intervención del *objet trouvé* por parte del *Nouveau Réalisme* y del Neo-Dada, al igual que el uso técnicas industriales en las “frías edificaciones del Pop” y del cinetismo daban cuenta de una devaluación de la subjetividad y de la necesidad de “reintroducir en el arte contemporáneo el fenómeno humano”<sup>87</sup>. La crítica ejercida por este conjunto de obras, muchas veces modulada en clave irónica, se dirigía a los hombres y les tendía “un espejo fraternal”<sup>88</sup>. Las imágenes de Berni no sólo calzaban en esta horma, sino que además tenían el plus de referir a los hombres (y mujeres) del Tercer Mundo, que por entonces ganaba terreno en la Nueva Izquierda.

Desde Roma, Juan Carlos Castagnino (1908-1972) delineaba un panorama europeo de las nuevas figuraciones. Exposiciones como *Il Presente Contestato* en Italia<sup>89</sup> y *Mythologies Quotidiennes* en Francia daban cuenta de la emergencia de una pintura que —desde su óptica— combinaba diversas tradiciones modernas: surrealismo, dadá, expresionismo y “la conciencia realista que desembocan en la ‘libertad plástica’” del *Guernica* de Picasso<sup>90</sup>. Se sumaba la apropiación de las imágenes de la publicidad, el cine y la televisión para dar forma a una “imagen-narración” que renovaba “el viejo sentido di-clásico, sociológico y descriptivo del neorrealismo de la posguerra”<sup>91</sup>. No se trataba para Castagnino, viejo compañero de

---

<sup>84</sup> Véase Jean-Luc Chalumeau, “Figuration Narrative/Peinture politique”, en Gérard Gassiot-Talabot, *La figuration narrative*. Paris Editions Jacqueline Chambon, 2003, pp. 5-9.

<sup>85</sup> Uno de los tantos artículos publicados en 1964 con esta óptica fue Michel Ragon, “Après de la colonisation de la peinture anglaise, celle de la peinture française commence”, *Arts*, 8/7/1964, p. 18.

<sup>86</sup> Citado en Jean-Luc Chalumeau, *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours*. Paris, Cercle d’Art, 2003, p. 18.

<sup>87</sup> Gérald Gassiot-Talabot, *Mythologies Quotidiennes*. Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1964, s/p. El crítico también interpretaba el carácter norteamericano del pop en términos de escala. Lichtenstein o Warhol tendían al gigantismo, una característica que tanto para Jean Clay como para Gassiot-Talabot era ajena a Europa. Gérald Gassiot-Talabot, “Le Pop à Paris”, *Aujourd’hui. Art et architecture* n. 55-56, décembre 1966 – janvier 1967, p. 145.

<sup>88</sup> Gérald Gassiot-Talabot, *Mythologies Quotidiennes*, *op. cit.*

<sup>89</sup> Realizada en el Museo Civico, Bologna, entre el 31 de octubre y 28 de noviembre de 1965. Con obras de Aillaud, Barnes, Bertholo, Biasi, Boschi, Camacho, Ceccarelli, Chavez, Chemay, Cremonini, Cuniberti, Fahlstrom, Ferroni, Fieschi, Francese, Golup, Guerreschi, Hultberg, Johansson, Maselli, Garrel, Petlin, Pozzati, Recalcati, Romagnoni, Rosofsky, Rossello, Segui, Sughi, Tabuchi, Tornabuoni, Vacchi y Velicckovic, Vespignani, esta exposición compartió varios de los artistas con las exhibiciones organizadas por Gassiot-Talabot.

<sup>90</sup> Juan Carlos Castagnino, “Realismo y figuración. De los orígenes a las nuevas tendencias”, *Hoy en la cultura*, abril 1966, p. 17.

<sup>91</sup> *Idem*.

militancia comunista de Berni, de “asumir el caos” tal como planteaba Noé en su *Antiestética*, pues esta actitud implicaba sólo los “aspectos fugitivos” de las nuevas realidades y caía en un “nihilismo creativo”. Un arte revolucionario debía *aggiornarse*, pero no perder por eso su voluntad comprensiva.

En octubre de 1965 se inauguró en las galerías Creuze y Europe *La Figuration narrative dans l'art contemporain* [Il. 12], curada también por Gassiot-Talabot en la misma línea que *Mythologies Quotidiennes*. A los expositores de esta última se sumaban los brasileños radicados en París Antonio Dias y Rubens Gerchman, y los norteamericanos Robert Rauschenberg y James Rosenquist<sup>92</sup>, entre otros. Berni participó en esta ocasión con tres obras: *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso sobre el bañado de Flores* (1961), *La carta* (1965) y uno de los monstruos tridimensionales que había exhibido en el ITDT ese año y que mencionamos más arriba, *La voracidad* (1965). Gassiot-Talabot no sólo resaltó en el catálogo los rasgos críticos de las obras de este “viejo socialista”<sup>93</sup>, sino que también se ocupó de facilitarle el contacto con galerías. En una carta de abril de 1965 con la que le enviaba a Berni el texto para el catálogo de la retrospectiva programada en el ITDT, aprovechaba para comentarle que había hablado con Jean-François Jaeger, director de la galería Jeanne Bucher, quien lamentaba no haberlo conocido y deseaba ver su obra cuando Berni regresara a París. Para ir ganando tiempo, Gassiot-Talabot le sugería que le enviara un catálogo al galerista<sup>94</sup>.

Aun si Berni no estableció una relación comercial con esta galería, el marco de referencia de la *Figuration Narrative* en general y el contacto con Gassiot-Talabot en particular deben haber sido un oasis para el artista. Exposiciones como *Mythologies Quotidiennes* o *La Figuration narrative dans l'art contemporain* le permitían no sólo ir apuntalando su lugar en el campo artístico parisino, sino también conservar su perfil de artista comprometido sin hacer demasiadas concesiones, y enlazar el reconocimiento del presente con su larga trayectoria de pintor realista. En una carta dirigida a Michel Troche a propósito de la crítica que *Les Lettres Françaises* hizo de *Mythologies Quotidiennes*, Berni reponía la

---

<sup>92</sup> La exposición tuvo lugar en las galerías Creuze y Europe y reunió 68 artistas.

<sup>93</sup> Gérald Gassiot-Talabot, *La Figuration Narrative dans l'Art Contemporain*. Paris, Galeries Creuze et Europe, 1965, s/p.

<sup>94</sup> Carta de Gassiot-Talabot a Berni, fechada “Paris, le 28 avril 1965”. AAB-FE. Se trataba de la galería de Seguí. Fundada en 1926 por Jeanne Bucher, la galería había alojado obras de artistas como Arp, Braque, De Chirico, Ernst, Giacometti, Gris, Kandinsky, Klee, Lapicque, Léger, Lipchitz, Masson, Miro, Mondrian, Picabia, Picasso, Tanguy y Torres-García. Desde 1947 la dirección estaba a cargo de de Jean-François Jaeger y desde 1960 funcionaba en la sede actual. Jaeger, aun a la cabeza de la galería, confirmó que no se concretó ningún acuerdo con Berni, entrevista telefónica con la autora 6/5/2006.

continuidad de la *Figuration Narrative* con el Nuevo Realismo que él había defendido en Argentina y Aragon en Francia hacia mediados de los años '30<sup>95</sup>.

Aragon avait raison quand il écrivait 'La peinture au défi'. Il avait raison aussi quand il faisait l'éloge du 'Nouveau Réalisme' d'avant et après-guerre. Il a devancé trop son temps, c'est la marque de son génie incomparable. [...]

L'apparition du Pop-Art et la mise en valeur de cet art ont fait découvrir à notre peinture qu'il avait jeté aux poubelles une création tout à fait personnelle.<sup>96</sup>

El surgimiento de la *Figuration Narrative* y hasta el éxito del Pop, a pesar de su tono acrítico, resultaban reconfortantes para este integrante de la vieja guardia del realismo. Después de años de confrontación con la abstracción, la nueva emergencia del arte figurativo representaba un triunfo. De cualquier modo, este logro no se vio respaldado por la prensa francesa. Las opiniones acerca de *La Figuration narrative dans l'art contemporain* estuvieron divididas. Algunos medios, *Le Nouvel Observateur* entre ellos, concentraron sus ataques sobre la obra de Aillaud, Relacati y Arroyo, *Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de Marcel Duchamp* (1965), ocho telas que organizadas como viñetas ficcionaban por medio de una pintura realista la muerte de Duchamp como modo de eliminar simbólicamente al "artista burgués"<sup>97</sup>. En la prensa comunista, se trató a la *Figuration Narrative* como una "regresión plástica, un empobrecimiento en la expresión de la realidad de nuestra época"<sup>98</sup>. En *Arts*, un texto de Jean Guichard-Meili cargado de ironía declaraba ilegítimo "este arte que no lo es". En *Combat*, François Pluchart era reservado respecto de los resultados pero rescataba el humor como modo de motivar la reflexión del espectador. Más conciso, *Le Monde* consideraba que las obras reunidas eran impertinentes<sup>99</sup>.

<sup>95</sup>En *La querelle du réalisme* (1936), bajo el título "Principios orientadores de un realismo actual" Aragon utilizaba la misma denominación que Berni: se refería a un 'nuevo realismo', uno que retomara la tradición realista francesa y la proyectara dentro de un nuevo paisaje social. Sobre los vínculos entre el Nuevo Realismo de Berni con el *Nouvel Réalisme* de Aragon, véase mi trabajo "La Torre Eiffel en La Pampa o los impactos de París", *art. cit.* Sobre la producción de Berni de estos años véanse Marcelo Pacheco, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en Olivier Debroye, *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare-INBA, 1996, pp. 227-247; Guillermo Fantoni, "Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad", *Causas y azares*, a. IV, n. 5, otoño 1997; Diana Wechsler, "Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)", en *La imagen política*, México, UNAM, 2005; y Roberto Amigo, "El hurón. Una lectura tendenciosa del Berni de los 30", en Cristina Rossi (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, *op. cit.*

<sup>96</sup> Carta de Berni a Michel Troche, *Les Lettres Françaises*, fechada "Paris 6 sept 1964", Borrador. AAB-FE.

<sup>97</sup> Sobre esta obra colectiva véase Jill Carric, "The Assassination of Marcel Duchamp: Collectivism and Contestation in 1960s France", *Oxford Art Journal* n. 31, 2008, pp. 1-25.

<sup>98</sup> Raoul Moulin, *Les Lettres Françaises* 7/10/1965.

<sup>99</sup> La fortuna crítica de la exposición fue reconstruida por Jean-Luc Chalumeau en *La Nouvelle Figuration. op. cit.*, p. 33.

Durante 1967 Berni participó en otras dos exposiciones organizadas por Gassiot-Talabot: *Bande dessinée et figuration narrative* en el *Musée d'Art Décoratif* y *Le monde en question* en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* [II. 13]. El catálogo de la primera, organizada en colaboración con la *Société d'Études et de Recherches des Littératures Dessinées*, era un libro sobre historia de la literatura dibujada. Un capítulo dedicado a la figuración narrativa reproducía *Juanito va a la ciudad* (1961) al lado de una obra del Grupo Realidad y otra de Bernard Rancillac. El desarrollo narrativo por medio de imágenes constituía el hilo conductor que anudaba alta y baja cultura. En este sentido, el carácter casi episódico de las series de Juanito y Ramona cuadraba bien en el guión de la muestra. El montaje integraba obras de arte con gigantografías de viñetas tomadas de tiras de literatura dibujada<sup>100</sup>. Los organizadores probablemente albergaban la expectativa de mezclar también sus respectivos consumidores y ampliar así el público de la exhibición.

Esta experiencia museística coincidía con tres fenómenos: la construcción de la historieta como objeto de estudio para las ciencias sociales, la presentación del autor de literatura dibujada como artista y el descubrimiento del lector adulto, que abrió la posibilidad de una historieta más experimental y dirigida a un público más reducido<sup>101</sup>. Uno de esos primeros estudiosos y divulgadores de la historieta fue Oscar Massota, quien señaló algunos puntos en común (y ciertas divergencias) entre lo que él denominaba literatura dibujada y la figuración crítica tal como la definía Gassiot-Talabot.

---

<sup>100</sup> Los pintores incorporados por Gassiot-Talabot en el catálogo fueron Oyvind Fahlström, Maurice Lemaître, Peter Foldès, Achille Perilli, Jan Voss, Yannis Gaitis, Key Hiraga, Hervé Télémaque, Grupo Crónica, Grupo Realidad, Antonio Berni, Bernard Rancillac, Eduardo Arroyo, Gianni Bertini, Bepi Romagnoni, Kujawuski, Cheval-Bertrand, Jacques Monory, Antonio Recalcati, Valerio Adami, Peter Klasen, Edmund Alleyne, James Rosenquist y Robert Rauschenberg.

<sup>101</sup> En adelante, afirma De Santis, acompañará a la historieta una tensión constante ente popularidad e intelectualización. Pablo De Santis, *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Paidós, 1998. Ejemplo de esto fueron las revistas *Giff Wiff* (editada por *Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique*) y *LD - Literatura dibujada* (dirigida por Oscar Masotta y editada por Nueva Visión, cuyos tres números aparecieron entre noviembre de 1968 y enero de 1969). En *Apocalípticos e integrados* (1965), Umberto Eco incluyó la historieta como objeto de estudio en tanto género específico dentro de la industria cultural. En 1964, un grupo del *Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique* encabezado por Claude Molteni se había desprendido de esa institución y había fundado la *Société d'Études et de Recherches des Littératures Dessinées*, que para 1966 lanzó su propia revista. Molteni junto con Gassiot-Talabot habían organizado la exposición en el Museo de Artes decorativas del Palacio del Louvre. Esta exhibición representaba para Masotta la culminación de los congresos italianos sobre el tema, realizados en Bordighera en 1965 y Lucca en 1966. Masotta consideraba que la *Bienal Mundial de Historieta* organizada en el ITDT en octubre de 1968 superaba la exposición de 1967, pues incluía siete países (Argentina, EEUU, Brasil, Japón, Italia, Francia, Inglaterra y España), mientras la muestra sólo incorporó ejemplos norteamericanos y franceses, pero pocos de otros países. Oscar Massota, *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 137. Véase también Oscar Steimberg, "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa", en Elsa Drucaroff (dir.), *Historia de la literatura argentina 11. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 533-551.

Siempre nos resultará espinoso, para quienes pretendemos comprometer al arte y probar que el arte tiene que ver con la política, demostrar que se puede comprometer a la pintura. [...] Pero, ¿se puede comprometer a la historieta? Es obvio: imposible no hacerlo. La historieta no participa de esa inocencia de la naturaleza de que goza la pintura. El grafismo, la imagen visual, el tipo de dibujo, se hallan en la historieta ligados al relato. [...] En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral. La historieta es 'prosa' en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de 'ilustrar', siempre en algún sentido, a la palabra escrita [...]. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, 'figuración narrativa'.<sup>102</sup>

Gassiot-Talabot agrupó bajo esa denominación aquellos artistas que incorporaban la noción de tiempo y tenían una cierta vocación narrativa, pero sobre todo pretendían probar – tal como lo expresaba Massota – que el arte tenía que ver con la política (o que en el arte se debía ver la política). Este arte volvía, una vez más, sobre los contenidos a transmitir y, aunque no pretendía ser didáctico, sí aspiraba a cierto grado de claridad en sus críticas a la 'sociedad de consumo'. La narración podía disminuir la ambigüedad de las imágenes.

Las reacciones de la prensa ante *Bande dessinée et figuration narrative* fueron en su mayoría hostiles. Restany, que conocía el trabajo de Berni y lo había incluido ese mismo año en un artículo sobre arte y erotismo<sup>103</sup>, confesaba su preferencia por Rosenquist y tildaba a la Figuración Narrativa de epígono de este artista norteamericano, impronta que se pretendía disimular bajo la cubierta de la narración. André Feningier atacaba la exposición sin matices argumentando que la Figuración Narrativa directamente no existía. Gassiot-Talabot, que acababa de fundar la revista *Opus International* con Jean-Clarence Lambert, Alain Jouffroy y Georges Fall, acusó desde su propia tribuna a Feningier de hacer afirmaciones perentorias a la manera de la "crítica snob para la izquierda mundana"<sup>104</sup>.

*Le monde en question* fue la exposición inaugural del ARC (*Animation – Recherche – Confrontación*), un departamento del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* creado en 1967 bajo la dirección de Pierre Gaudibert<sup>105</sup>. [Il. 14] Esta exhibición estaba animada por el

<sup>102</sup> Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>103</sup> Pierre Restany, "L'Ecole de l'érotisme", *Arts et loisirs*, n. 74, 22/2/67, pp. 34-38.

<sup>104</sup> Críticas aparecidas respectivamente en *Arts et loisirs* 19/4/1967, *Nouvel Observateur* 19/4/1967 y *Opus International* n. 2, juillet 1967, tomadas de Jean-Luc Chalumeau en *La Nouvelle Figuration*, op. cit., p. 46.

<sup>105</sup> El estatus jurídico del ARC era híbrido. La institución tenía sede en el MAMVP pero su financiación y administración eran independientes y dependían directamente de la *Direction des Beaux-arts*. El ARC no tenía la misión de conservación sino de exhibición y tuvo a su vez diversas secciones que solían trabajar en colaboración: cine, danza, jazz, música contemporánea y teatro. Annabelle Ténèze, *Exposer l'art contemporain*

entusiasmo provocado por el viaje a La Habana que en julio de ese año hicieron varios de estos artistas junto con Gassiot-Talabot y Jouffroy<sup>106</sup>. Para esta muestra Gassiot-Talabot convocó a quienes consideraba más *engagés*: Arroyo, Berni<sup>107</sup>, Erró, Cremonini, Equipo Crónica, Parré, Rancillac, Saul y Recalcati, entre otros. En sintonía con los lineamientos del ARC, esta exhibición inaugural estuvo acompañada de una serie de mesas redondas: el 14 de junio se programó un debate sobre las posibilidades de una pintura de contestación en el que participaron el sociólogo Pierre Bourdieu, el crítico Michel Troche y el pintor Gilles Aillaud; según la programación, Berni formó parte de la mesa del 28 de junio coordinada por Bernard Rancillac, que contó también con Tetsumi Kudo, Edmund Alleyn, Antonio Dias, Gianni Bertini y Sarkis<sup>108</sup>. En *Opus International* una nota de Troche (ilustrada con un fotocollage de Bertini que incluía imágenes de mujeres y niños vietnamitas aterrorizados) afirmaba que la pintura de contestación no sólo era posible, “está viva: existe”<sup>109</sup>. Goya, Delacroix, Picasso, Grosz, Bacon, Matta y contemporáneamente Arroyo, Rancillac o el grupo Crónica, demostraban que la pregunta por una pintura *engagé* era retórica.

*Le monde en question* coincidió en las salas del museo parisino con *Lumière et mouvement*, la exposición de arte cinético que, tal como mencionamos en el capítulo 3, atrajo como un imán las miradas de la crítica, el público y hasta de Brigitte Bardot. Bajo un título que podría traducirse como *El mundo en cuestión* y como *El mundo cuestionado*, la exhibición se proponía como un ensayo “áspero y a contra-corriente” no tanto de representar la realidad, sino de *contestarla*<sup>110</sup>. Con la galería Denise René como principal promotora y numerosas exposiciones colectivas importantes en su haber (cuyos títulos parecían

---

à Paris. *L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*. Mémoire de DEA, École Pratique des Hautes Études, 2004.

<sup>106</sup> Ese mes se hizo en La Habana el Salón de Mayo, al cual asistieron 150 pintores, escultores, escritores y periodistas europeos. Viajaron Rebeyrolle, Adami, Arroyo, Aillaud, Erró, Monory, Recalcati y Rancillac. También lo hicieron los escritores Margarite Duras, Michel Leiris y Jorge Semprum y otros artistas fuera del círculo de la nueva figuración como Albert Bitran o César. En esa ocasión realizaron de manera conjunta el *Mural de La Habana*. Gassiot-Talabot y Jouffroy volcaron su experiencia en sendas notas publicadas en *Opus International* n. 3, octubre 1967, que llevaba en la tapa una serigrafía realizada a partir de una foto paradigmática del Che Guevara.

<sup>107</sup> Las obras de Berni que figuran en el catálogo son *Les cosmonautes et Juanito Laguna* (1960), *Le monde promis à Juanito Laguna* (1962), *Le père de Juanito Laguna en chômage* (1966) y *Juanito Laguna hanté par les montres de la ville* (1967).

<sup>108</sup> “ARC. Programme juin 1967”, Archivos MAMVP. El catálogo incorpora información sobre los artistas pero no reproducciones. En los archivos del museo se conservan algunas fotografías que probablemente corresponden a las obras exhibidas: Dos, sin identificar, de Curt Stenvert; otras dos obras de John Christoforou, *Le spectacle* (240 x 190 cm, 1966) y *La femme qui pleure* (230 x 200 cm, 1964-67) y de Berni, *Le monde promis à Juanito Laguna* (300 x 4000 cm, 1962) y *Le père de Juanito Laguna chomeur* (230 x 200 cm, 1967).

<sup>109</sup> Michel Troche, “Une peinture de contestation, est-elle possible?”, *Opus International* n. 2, juillet 1967, p. 85.

<sup>110</sup> *Le monde en question* se inauguró en junio de 1967. Véanse los textos de presentación de Pierre Gaudibert y Gérard Gassiot-Talabot en *Le monde en question*. Paris, ARC Animation, recherche et confrontation, 1967.



experimentos seriales<sup>111</sup>), el arte cinético era una de las corrientes a las que pretendía oponerse la *Figuration Narrative*. La otra tendencia hegemónica menos convocante pero con apoyo en la crítica era la derivada de los *Nouveaux Réalistes*. Frente al *Mec Art* propugnado por Restany desde mediados de la década, a este crítico la figuración narrativa le resultaba anacrónica.

La mediocridad de la pretendida figuración narrativa tiene la medida exacta de sus protagonistas y de su público. El crecimiento de esta industria bajamente figurativa refleja la proliferación de una internacional de la mediocridad muy preocupada ante todo por preservar su confort intelectual. De París a Buenos Aires, de Milán a Tokio, una generación de pequeños burgueses modernistas entiende gozar de la relativa prosperidad de posguerra, amén de asumir sus aparentes contradicciones: esa generación mediocre encontró sus maestrillos, los sub-Utrillo de la historieta, los sub-Messonnier de la guerra de Vietnam. Su iconografía menor ilustra los desperdicios culturales de una época en plena transición, exacerbada ante la inexorable mutación de los valores. No todas las proposiciones de la iconografía moderna presentan –felizmente– la anacrónica pobreza de la figuración narrativa. El arte mecánico (mec-art) tiende a la reestructuración de la imagen plana mediante el recurso exclusivo de los medios fotomecánicos: informes fotográficos, análisis de tramas, impresiones directas sobre superficies emulsionadas, y muchos modos de expresión derivados de la fotografía industrial, que tienen tirajes ilimitados y son la negación implícita del viejo concepto de obra única.<sup>112</sup>

A partir de 1967 la obra de los artistas vinculados a la *Figuration Narrative* se volvió cada vez más pintura de protesta. Luego de la experiencia del *Atelier Populaire* que, como vimos, fue en buena medida comandada por la *Jeune Peinture*, una de las exposiciones más politizadas fue la *Salle rouge pour le Vietnam*, una sección del *Salon de la Jeune Peinture* de 1969<sup>113</sup>. Si bien a partir del aprendizaje de la serigrafía en el *Atelier Populaire*, algunos artistas experimentaban con esa técnica de impresión, para Restany este tipo de “narración” era anticuada desde el punto de vista de la factura.

1971 fue un buen año en términos de reconocimiento para Berni. Si las retrospectivas constituyen un indicador del grado de consagración alcanzado por un artista, la exposición

---

<sup>111</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, Paris (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).

<sup>112</sup> Pierre Restany, “La tendencia moderna: arte total, arte para todos”, *Planeta* sin referencia [dic 1968]. La versión francesa se publicó en *Le Nouveau Planète* n. 2 décembre 1968-janvier 1969, pp. 84-98.

<sup>113</sup> Con la participación de Aillaud, Alleaume, Arroyo, Artozoul, Baratella, Biras, Bodek, Buraglio, Cane, Cuaco, Darnaud, Dubigeon, Fanti, Fleury, Lereoy, Olivier, Parré, Peraro, Rieti, Schlosser, Spadari, Tisserand, Wilmart y Zeimert. El *Salon de la Jeune Peinture* tuvo lugar en el ARC del 17 de enero al 25 de febrero de 1969.

inaugurada en noviembre de 1971 en el ARC potenció el éxito de aquella realizada en el ITDT en 1965<sup>114</sup>. La editorial de *Opus Internacional* publicó para la ocasión un libro con artículos de Louis Aragon, Michel Troche y Gassiot-Talabot<sup>115</sup>. Los 72 grabados, pinturas, collages y esculturas realizados entre 1929 y 1971 que conformaban la exhibición se completaban con una obra desarrollada para la ocasión, *La masacre de los inocentes*<sup>116</sup>. Aunque sus trabajos más recientes se veían bien diferentes de los '30, el artista aun consideraba el tema como disparador de su obra. “El contenido político –sostenía Michel Troche en el libro-catálogo– sigue siendo el único *acto* subversivo que esta sociedad se empeña radicalmente a poner en cuarentena o suprimir”<sup>117</sup>.

“Tajante, realista y agresivo”, con *La masacre de los inocentes* Berni pretendía referirse a cuestiones concretas como “la corporación de las imágenes que vemos en los documentales de guerra, en los actos propios de la guerrilla urbana, en las huelgas violentas”<sup>118</sup>, mediante una instalación de figuras monstruosas tridimensionales ensambladas con material de desecho y acompañadas de una ambientación lumínica y sonora. El conjunto de figuras no presentaba el aspecto afable de los monstruos polimatéricos de 1965. [Il. 15] Los registros fotográficos conservados muestran una serie de soldados construidos con trozos de madera y aglomerado policromados. Éstos llevan casco y una dentadura postiza que asoma del rostro chupado en una mueca mortal. Al lado, en una habitación recreada con una lámpara de pie y una ventana con cortinas, una figura femenina con peluca rubia y gafas oscuras desparramada sobre un sillón podría identificarse como una Ramona abusada o moribunda (lleva puestas ropa interior, medias con ligas y zapatos con taco). Una de las fotografías tomadas en el taller parisino de Berni y publicada por *Siete Días* muestra, dispuestos en el suelo junto a los soldados, varios bebés de juguete plástico deteriorados.

---

<sup>114</sup> La correspondencia conservada en los archivos del MAMVP indica que hacia fin de 1970 Berni esperaba la invitación oficial del museo para comenzar los trámites para el transporte de las obras. Carta de Berni a Pierre Gaudibert 28/12/1970. Gaudibert le reconfirmó la exposición en una carta del 8 de enero de 1971 y la fecha exacta fue comunicada en carta del 26 de octubre de 1971.

<sup>115</sup> Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*, Bibliopus-Editions George Fall, 1971, p. 41.

<sup>116</sup> 35 pinturas, 3 monstruos polimatéricos y 32 grabados y 2 de sus tacos, según “Antonio Berni: oeuvres exposées”, 2 pp. mecanografiadas. Archivos MAMVP. Para completar el trabajo Berni convocó a Bautista Stagnaro y Aníbal Libenson, quienes habían realizado un corto en ocasión de la retrospectiva del Di Tella en 1965, para que filmaran los preparativos y lo ocurrido en la exposición. Libenson también realizó una ambientación sonora para *La masacre de los inocentes*. El material filmico se perdió en Argentina. Testimonios de ambos en Fernando García, *Los ojos... op. cit.*, p. 329.

<sup>117</sup> Michel Troche, “Antonio Berni. Artista pintor”, en Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni. op. cit.*, pp. 19-41.

<sup>118</sup> “Antonio Berni. La masacre de los inocentes”, *Siete Días*, a. 5 n. 224, pp. 48-51.

Al igual que varias de sus obras desde los años '30, *La masacre de los inocentes* retomaba un tema cristiano tradicional en la pintura<sup>119</sup>: la matanza de los niños nacidos en Belén ordenada por el rey Herodes con el fin de deshacerse del recién nacido Jesús de Nazaret<sup>120</sup>. Probablemente Berni eligió este tema porque el día de los santos inocentes, 28 de diciembre, caía durante la exhibición pero, además, la matanza de Herodes constituye la primera representación de una masacre en la tradición occidental<sup>121</sup>. En un texto elaborado para la ocasión, el artista postulaba esta obra como una suerte de pesebre que recreaba la tradición de “imágenes corporales que miman uno de los dramas más crueles de la sociedad contemporánea”<sup>122</sup>.

Le massacre des innocents rejoint les préoccupations de beaucoup d'artistes d'aujourd'hui, qui passent d'inquiétudes purement esthétiques à d'autres objectifs dont les thèmes sont politiques et sociaux.<sup>123</sup>

El artista no precisaba ningún evento contemporáneo en particular. La violencia de este episodio bíblico involucraba más de un mártir: un conjunto de inocentes analogables tanto a las mujeres y niños vietnamitas como al control policial de trabajadores pero también –tal como deslizaba en la entrevista publicada en *Siete Días*– a las víctimas de la guerrilla urbana. Por otra parte, no se trataba de una imagen sino que la obra envolvía al espectador en un ambiente turbador que se colaba en el cuerpo a través de los ojos y de los oídos.

José Antonio Berni recuerda que la inauguración fue muy convocante, pero a pesar de que hubiera asistido hasta Louis Aragon, este episodio le dejó un sabor amargo a Berni.

A mi viejo lo llevaron tercermundistas como Troche y Gaudibert y esta gente tuvo patas cortas. Inmediatamente, poco después de la muestra de Berni, la prensa francesa armó un gran vacío en torno a ellos, una vez que pudieron, pasado el furor del '68, se los sacaron de encima porque no formaban parte del *stablishment* de las galerías. [...] la repercusión de la masacre de

---

<sup>119</sup> Roberto Amigo ha analizado el uso de la iconografía religiosa en la pintura argentina del siglo XX en “Letanías 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.

<sup>120</sup> Episodio tomado del evangelio según San Mateo. Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *La Biblia y los santos*. Barcelona, Alianza Editorial, 1998.

<sup>121</sup> Cfr. Jose Emilio Burucua y Nicolas Kwiatkowski, “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones”, en María Eugenia Mudrovcic, *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo, 2009. La muestra tuvo lugar del 23 de noviembre de 1971 al 9 de enero de 1972 y luego itineró por Pau y Burdeos, donde se expuso el complejo industrial Marcel Dassault.

<sup>122</sup> Antonio Berni, “Le massacre des innocents”, 2 pp. mimeografiadas. Archivos MAMVP.

<sup>123</sup> *Idem*.

los inocentes en comparación con la muestra fue mínima. En parte, por el boicot que le hicieron a estos tipos. Yo creo que ahí el viejo se cansó de pelearla en Francia.<sup>124</sup>

Desde su creación, el ARC había dado prioridad a los artistas de la Figuración Narrativa. Entre 1968 y 1972, Cueco, Erró, Aillaud, Klasen, Cremolini, Seguí, Arroyo y Fromanger (también Rauschenberg y Soto) tuvieron sus respectivas exposiciones individuales<sup>125</sup>. El programa de animación cultural desarrollado por Gaudibert en el ARC (presentación de obras por artistas y críticos, mesas redondas y debates) se enraizaba en su propia experiencia dentro de la Educación popular y tuvo continuidad en su libro *Action culturelle: intégration et/ou subversion* de 1972. En noviembre de 1971, Gassiot-Talabot remarcaba que la creación del ARC había traído aire fresco al MAMVP. Pero la muestra de Berni tuvo lugar poco después de la censura por parte de la prefectura de París de dos telas de Jean Mathelin exhibidas en las mismas salas durante el mes de octubre. El episodio despertó polémica en el medio cultural y motivó la renuncia de Gaudibert al año siguiente, saturado también de lidiar con la burocracia municipal y un presupuesto escaso<sup>126</sup>.

Gaudibert imaginaba el “museo del futuro” como un centro cultural, un museo abierto animado no por un “conservador” (así se denomina el puesto de director de museo en Francia) sino por un *persuadeur permanent*, dicho por Gaudibert en palabras de Gramsci.

Ouvert, c'est à dire non plus enceinte religieuse dont la clôture délimite une zone sacré et sacralise donc tout ce qui est contenu et enfermé (les œuvres comme les rapports et les comportements), mais au contraire, un 'champ', au sens sociologique du terme, c'est-à-dire une zone perpétuellement en osmose avec les milieux ambiants extérieures qui, tout en gardant une certaine concentration par rapport à la vie quotidienne, permet de renverser la fonction musée/temple en fonction musée/laboratoire-collectif-expérimental... En tous les cas, nous devons rigoureusement réfuter la fameuse équation: Musée/Temple = Contemplation + Silence + Respect.<sup>127</sup>

No es posible verificar la interpretación por parte José Antonio Berni en términos de boicot. Pero, en efecto, el perfil *engagé* de Gaudibert no coincidía con las políticas culturales modernizantes de Pompidou (aunque el proyecto del *Centre National d'Art et de Culture*

---

<sup>124</sup> José Antonio Berni en Fernando García, *Los ojos... op. cit.*, pp. 333-334.

<sup>125</sup> ARC 67-72. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, s/f. Seguí llegó a montar la muestra de grabados en el ARC en 1969, pero según recuerda se cayó el cielorraso de la sala y la exhibición se suspendió. Entrevista con la autora, 8/5/2008.

<sup>126</sup> Yann Pavie, “Vers le musée du futur: Pierre Gaudibert – ARC”, *Opus International* n. 28, novembre 1971, pp. 27-33. Llas restricciones presupuestarias con las que debía lidiar Gaudibert eran graves. Christiane Duparc, “La rentrée des convalescents”, *Le Nouvel Observateur* 23/9/1968, p. 50.

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 29.

anunciado a fines de 1969 –y que hoy lleva el nombre de aquel presidente francés– tiene algunos puntos en común con el “museo del futuro” de Gaudibert). Lo cierto es que más allá de la nota de tapa del número 24-25 de *Opus International*, son escasos los artículos sobre la retrospectiva de Berni que conocemos. Los comentarios positivos de *Les Lettres Françaises*<sup>128</sup> y *L'Aurore*, que se refería a Berni como “una vedette de primer plano”<sup>129</sup>, contrastaban con la advertencia de Sabine Marchand acerca del peligro de que sobrepasara el umbral del mal gusto<sup>130</sup>. Damián Bayón también mencionó la exposición en una reseña sobre la actividad artística parisina publicada en la revista mexicana *Plural*, pero no dudaba en señalar la retrospectiva de Léger como la exposición más importante de la temporada<sup>131</sup>.

La imagen que daba Bayón es ilustrativa: “París está lleno”. Lleno de turistas y de exposiciones: en el *Grand Palais*, retrospectivas de Léger y Bacon, además de simbolistas y surrealistas belgas y 31 artistas suizos. En el *Petit Palais*, pintura romántica inglesa, prerrafaelismo y Turner; en el *Musée National d'Art Moderne*, Gabo, Man Ray, Rothko; en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Berni y Otto Dix; en la *Orangerie*, Van Gogh. El perfil del público no era menos variado. Una pregunta formulada por Bayón con cierta picardía lo pone de manifiesto: “¿Quién sabrá nunca cómo le habla Dubuffet o Andy Warhol al melencólico que lleva en la mano el casco de la motocicleta dejada en la puerta?”<sup>132</sup>. Otro artículo de 1972 completa esta percepción de la dinámica de un público cada vez más masivo frente a la oferta cultural parisina.

Es notable la afluencia del público francés a las muestras que consagran a famosos artistas del pasado, pero también su indiferencia cuando se le invita a conocer y apreciar a plásticos aún no tan difundidos o consagrados. La retrospectiva de Picasso que en el Grand Palais atrajo a 800 mil personas demostró que si el artista es moderno pero mundialmente famoso, el éxito es seguro. Otra muestra de gran éxito fue este año la de Van Gogh en L'Orangerie que tuvo 600 mil visitantes, pero no ocurre lo mismo con la exposición de Brauer, que en el MAM no recibe más de 280 espectadores diarios o a del italiano Burri, con 150<sup>133</sup>.

Si en Buenos Aires Berni había demostrado ser un artista moderno y convocante, en el circuito de museos parisinos no estaba entre los “mundialmente famosos”. En medio de ese mar de cuadros y nombres célebres, lograr notoriedad era en verdad difícil. De cualquier modo, el artista rosarino ocupó espacios en ese medio que, además de tener lugar para artistas

<sup>128</sup> Transcrito en “Elogio en París la obra del pintor Antonio Berni”, *La Opinión*, 8/3/1972, p. 23.

<sup>129</sup> Monique Dittière, “A l'ARC. Berni, Fromanger, Millarès”, *L'Aurore* 15/12/1971.

<sup>130</sup> Sabine Marchand, “Chevignier, Millares, Berni, Fromanger et Holt. Artistes pour une action”, medio sin identificar. AAB-FE.

<sup>131</sup> Damián Bayón, “1972: Situación del arte en París”, *Plural* n. 10, julio 1972, p. 30.

<sup>132</sup> *Idem*.

<sup>133</sup> “Apoyo sin restricciones a los valores consagrados”, *La Opinión*, 8/10/1972, p. 19.

*engagés*, era muy competitivo. Y si estos lugares no fueron todo lo centrales que hubiera deseado, en su constante ida y vuelta entre Buenos Aires y París, Berni supo capitalizar la experiencia parisina para redefinir su sitio en el medio artístico porteño y en las páginas de la prensa local.

### 3. Ecos locales

En 1962, a su regreso de Europa, en Buenos Aires se le ofrecieron homenajes al primer artista argentino en hacerse de un premio en la Bienal de Venecia. En la plaza Miserere, un acto incluyó lectura de poesía, piezas de teatro, música y baile<sup>134</sup>. Y la mención de este galardón como un antecedente de peso fue moneda corriente desde fines de 1962<sup>135</sup>. A lo largo de la década se utilizaron expresiones cercanas a la del Álbum Pepsi: “Antonio Berni, el acontecimiento artístico de 1962”<sup>136</sup>, “el argentino que triunfó en Venecia”<sup>137</sup>, o incluso “en Europa ‘todo el mundo’ habla de Berni”<sup>138</sup>. El mismo Berni contribuyó a la imagen espectacularizada de su proyección internacional que se fue configurando en la prensa argentina. Durante los reportajes no perdía la oportunidad de mostrar las publicaciones europeas que le habían dedicado espacio en sus páginas y no se privaba de comentar el valor que sus obras habían adquirido.

Dicho por él mismo, una obra de Berni de proporciones normales se cotiza en la actualidad en 150.000 pesos. La cifra da una idea de lo que ha llegado el artista en el plano material y la consagración que significa obtener un premio de la jerarquía internacional en la Bienal de Venecia<sup>139</sup>

1964 vio aparecer una figurita con su rostro y a partir de 1965, año de su designación como académico honorario de la Academia florentina de las Artes del Dibujo<sup>140</sup> y de la

---

<sup>134</sup> El homenaje fue organizado por Alberto Bruzzone, Vicente Caride, Juan Carlos Castagnino, Ramón Gómez Cornet, Lautaro Murúa, Enrique Policastro, Rafael Squirru, Demetrio Urruchúa, Franz Van Riel, entre otros. Véase Cecilia Rabossi, “Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna”, *art. cit.*

<sup>135</sup> Véanse Hernández Russelot, “Berni, Ramona, un homenaje al gaucho y un Ombú”, *La Razón* 18/8/1963; “Berni”, *La Prensa* 18/7/1963; “Bellas Artes. Berni”, *La Nación* 18/7/1963; “Mañana podrán verse grabados de A. Berni”, *Clarín* 5/7/1963; “La historia de una muchacha de provincia”, *Primera Plana*, 6/7/1963. “Berni y Nosotros”, *Nosotros* a. 1 n.1, septiembre 1963.

<sup>136</sup> “Asombro de Europa por un artista argentino”, *Córdoba*, 7/1/1963.

<sup>137</sup> “El argentino que triunfó en Venecia”, *La Razón*, 17/11/1962.

<sup>138</sup> C.E.A., “Un premio con linaje para Antonio Berni”, *art. cit.*

<sup>139</sup> “El argentino que triunfó en Venecia”, *La Razón*, 17/11/1962.

<sup>140</sup> La noticia fue reseñada por diversos medios locales. Entre ellos *La Razón* 30/11/1965; *La Prensa* 19/1/1965; *La Nación* 21/1/1965; *Clarín* 4/2/1965; *Propósitos* 21/1/1965; *El Mundo* 24/1/1965.



concurrida retrospectiva en el ITDT<sup>141</sup>, la figura de Berni tomaba las proporciones de una estrella. *Primera Plana* se ocupaba hasta de que el maestro tuviera mascotas tan peculiares como un carancho hembra<sup>142</sup>. Mediante un reportaje fotográfico titulado “Obras maestras sobre la piel desnuda”, *Stop* mostraba al artista trabajando con una modelo con epígrafes del tipo “Antonio Berni hace collages con Rosángela en carne viva”<sup>143</sup>. La publicidad del whisky *Old Smmugler* lo retrataba junto con la actriz Iris Marga y el periodista Tomás Eloy Martínez durante una visita a las bodegas<sup>144</sup>. En el Festival de Cine de Mar del Plata de 1966 se presentaba el cortometraje “Berni” que según *La Nación* era muy aplaudido<sup>145</sup>. Berni era “ese hombre que todos requeeteconocemos de tanto leerlo entre las noticias de los diarios”<sup>146</sup>.

Como prueba de que se codeaba con la *crème de la crème*, *Primera Plana* reproducía una fotografía de los artistas de la exposición *Mythologies Quotidiennes* tomada en la *Gare de Lyon*, París, a la que se describía como “Berni y el grupo del *Nuevo Realismo*”<sup>147</sup>. [Il. 16] El equívoco resulta significativo: distraídamente confundía denominaciones que sonaban parecidas pero correspondían a manifestaciones diferentes: el *Nuevo Realismo* del Berni de los '30, el *Nouveau Réalisme* del grupo de Restany y la *Nouvelle Figuration* de Gassiot-Talabot. Una vez más se exaltaba la inserción de Berni en el medio artístico francés pero la lectura de éste era más bien vaga. Que lo expuesto en *Mythologies Quotidiennes* tuviera poco que ver con los amontonamientos de Arman y no hubiera gozado de muy buena prensa, importaba poco a los fines periodísticos. En efecto, si como señala Sergio Pujol, desde su aparición en 1962 *Primera Plana* ‘bajaba’ el mundo exterior al mundillo porteño, por medio de una suerte de traducción de la cultura de las grandes capitales<sup>148</sup>, en este caso la distorsión

---

<sup>141</sup> Sobre esta retrospectiva véase Silvia Dolinko, “Un antiguo neorrealista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el ITDT”, *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2009, pp. 113-122.

<sup>142</sup> “Curiosidad”, *Primera Plana* n. 212, 17/1/1967, p. 71.

<sup>143</sup> “Obras maestras sobre la piel desnuda”, *Stop* n.1, 29/10/1965.

<sup>144</sup> *La Nación* 14/8/1966. Hemos encontrado esta serie de publicidades en los siguientes números de *Primera Plana*: n. 31 11/6/1963, n. 40 13/8/1963, n. 53 12/11/1963, n. 56 3/12/1963, n. 74 7/4/1964 y n. 78 5/5/1964. Los invitados por la firma variaban, pero se trata siempre de figuras de la cultura o el deporte: Silvina Bullrich, Marcelo de Laferrère, Héctor Basaldúa, Horacio Rodríguez Larreta, Ana María Campoy, Astor Piazzola, Cesar Fernández Moreno, Luisa Mercedes Levinson, Raúl Soldi, Jorge D’Urbano, Dalmiro Sáenz, Norma Balon, Manuel Antin, Lucas Demare, Raquel Forner, Francisco E Dorignac y Cayetano Córdova Iturburu.

<sup>145</sup> *La Nación* 28/9/1966.

<sup>146</sup> “Ese genial hombrecito”, *Gente* 1/8/1968. Archivo Galería Rubbers.

<sup>147</sup> “Berni, Cómo desollar la realidad”, *Primera Plana* n. 127, 13/4/1965, p. 40.

<sup>148</sup> Sergio Pujol, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. op. cit.*, pp. 283-328.

tenía mucho que ver con un nuevo formato periodístico cuyo requisito fundamental era que las noticias fueran atractivas<sup>149</sup>.

En esta línea estaba la nota “Triunfos argentinos en el arte de París”, que pasaba revista a la presencia argentina en *Loumière et Mouvement* y *Le Monde en question*<sup>150</sup>, y remarcaba que Berni se había ganado “el aplauso de París” con material de desecho. Más allá de la proyección personal que el premio veneciano había ofrecido a Berni, estas exposiciones aparecían como indicador de que el arte argentino estaba en condiciones “de acudir sin desdoro a cualquier competición y hacerse acreedor a los lauros que su madurez y trascendencia merecen”<sup>151</sup>. El trueque de los novelistas en “mercancía ‘nacional’ en tanto exportable y lucrativa”<sup>152</sup> que David Viñas ve en el denominado *boom* de la literatura parecería tener correlato en el campo de las artes. La figura de Berni en particular concentraba esas esperanzas. Ni siquiera Le Parc, el artista cinético de perfil más alto, tuvo la centralidad de Berni en el “jolivudense y siniestro *star-cult*” (parafraseo a Viñas) avivado por la prensa. Berni siempre volvía a Buenos Aires. Las posibilidades de entrevistarle y escuchar sus novedades se renovaban con cada viaje.

Por supuesto, los ecos locales de la retrospectiva de 1971 en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* superaron con creces los de la prensa francesa. *La Opinión* transcribió parte de la nota de *Les Lettres Françaises* bajo el título de “Elogian en París la obra del pintor Antonio Berni”<sup>153</sup>. *La voz del interior* reseñó la muestra a través de un corresponsal en París<sup>154</sup>. *Panorama* publicó un reportaje realizado en el taller parisino de Berni y afirmaba que la retrospectiva lo consagraba “como uno de los maestros del siglo XX”<sup>155</sup>. *Propósitos* no compartía la idea de que hubiera sido el premio veneciano lo que había colocado a Berni en el panorama europeo; para este semanario dirigido por Leónidas Barletta donde Berni había publicado en 1957 su texto “Persecución a la inteligencia”<sup>156</sup>, la proyección de los años '60 era “un rico jalón en su firme progreso en la consideración mundial”<sup>157</sup> mediada por un escritor comunista como Aragon. *Gente* se refería a Berni como el “cacique de la pintura

<sup>149</sup> Uno de los recursos fue la ficcionalización del discurso periodístico. Véase Alvarado, M. y Rocco-Cuzzi, R., “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60”, *Punto de Vista* n. 22, diciembre 1984, pp. 27-30.

<sup>150</sup> Burnet-Merlin, “Triunfos argentinos en el arte de París”, Medio sin identificar, 18/8/1967.

<sup>151</sup> Antonio Requeni, “Antonio Berni. Gran Premio en la 31 Bienal de Venecia”, *Atlántida*, septiembre 1962. La nota editorial de la edición de 27/6/1962 del diario *Clarín* también mencionaba al premio en este sentido.

<sup>152</sup> David Viñas, “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios, 1984, p. 22.

<sup>153</sup> “Elogian en París la obra del pintor Antonio Berni”, *La Opinión*, 8/3/1972, p. 23.

<sup>154</sup> Felix Gabriel Flores, “Antonio Berni en París”, *La voz del interior*, 21/5/1972.

<sup>155</sup> “Berni o el milagro de una incesante juventud”, *Panorama*, 26/3/1972.

<sup>156</sup> Antonio Berni, “Persecución a la inteligencia”, *Propósitos*, 18/12/1957.

<sup>157</sup> “Berni: artista de fama mundial”, *Propósitos*, 11/5/1972, p. 6.

argentina”<sup>158</sup>. *Vosotras* hablaba de la exposición como “un triunfo del arte argentino”<sup>159</sup>. La celebridad de Berni llegó casi al absurdo a mediados de los '70 con la cobertura del festejo de sus 71 años por parte de una revista que publicó una buena cantidad de fotografías intervenidas por el mismo Berni con dibujos y leyendas. El punto fuerte de la nota era saber “quién es quién” entre los invitados.<sup>160</sup>

Sin embargo, a pesar de este tono frívolo Berni aprovechó su visibilidad en la prensa para insistir con sus reflexiones acerca de los problemas de la cultura en el Tercer Mundo, el vínculo asimétrico con los centros, e incluso para criticar desde dentro a los medios que le brindaban espacio. Así, en la entrevista que *Siete Días* publicó acompañada de fotografías del artista en las calles y mercados de pulgas parisinos, Berni remarcaba las diferencias entre un artista consagrado en París que elegía vivir en Argentina y los intelectuales latinoamericanos residentes en Europa integrados “al quehacer del país donde emigraron, que olvidando los problemas de sus países, perdieron interés porque han encontrado nueva ubicación para el desarrollo personal”<sup>161</sup>. El artista agregaba:

Quiero decir también que estoy haciendo, en cierta medida, una obra de *contestación* en el plano de la ideología. Porque mi obra no está participando en un quehacer revolucionario acompañada por un movimiento masivo. [...] Esa es mi estrategia, aunque las denuncias de un intelectual *contestatario* mueran en el círculo de quienes él quiere denunciar. Los burgueses, cuando una obra alcanza notoriedad, se la apropian.<sup>162</sup>

Las observaciones que planteaba Berni en 1971 acerca de los problemas del intelectual latinoamericano y las diferencias entre las acciones directas y las contribuciones simbólicas al proceso revolucionario formaban parte de las ideas que atravesaban América Latina. Entre fines de los '60 y comienzos de la década siguiente –señala Claudia Gilman– la ruptura del bloque intelectual de izquierda internacional “significó 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>163</sup>. En este contexto, como artista de izquierda confeso y “triumfante” en París, Berni se veía obligado a hacer aclaraciones: “Ya me siento tan comprometido con el fenómeno americano,

<sup>158</sup> *Gente* n. 319, septiembre de 1971.

<sup>159</sup> “Éxito del arte argentino en París”, *Vosotras*, 9/12/1971.

<sup>160</sup> “Antonio Berni cuenta y dibuja su 71 cumpleaños”, medio sin identificar, 1976. AAB-FE.

<sup>161</sup> “Antonio Berni. La masacre de los inocentes”, *Siete Días* n. 224, 1971.

<sup>162</sup> *Idem*.

<sup>163</sup> Silvia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, p. 287.

con la Argentina mía que, aunque quisiera, no me podría trasplantar”<sup>164</sup>. Berni vivía buena parte del año en Buenos Aires, pero su obra tenía una circulación más amplia.

En 1973 el galerista argentino de Berni, Natalio Povarché, sostenía que sólo en los años más recientes las exposiciones salían al extranjero “de forma coherente”<sup>165</sup>. La gestión de José Gómez Sicre en la OEA<sup>166</sup>, la actividad sostenida de Alfredo Bonino y la suya propia, sumada al reconocimiento de ciertos artistas argentinos en el exterior –de los cuales Berni era el ejemplo paradigmático–, había generado una situación favorable. Por su parte, en la misma nota periodística Berni acotaba algo así como consejos para optimizar el impacto de las exposiciones nacionales en el exterior.

Opinó el artista que la Casa Argentina de París está ubicada en un barrio aristocrático y apartado, [...] no es un sitio apropiado para una difusión de mayor alcance. Eso debe intentarse en ámbitos más adecuados [...], y lo que es más importante, acompañando a las muestras de publicaciones, monografías y folletos. En caso contrario el acto se diluye entre cientos de exposiciones.

Pero mucho más importante –agregó Berni– es comprender que no se puede ir al exterior sin un mensaje que nos identifique, llevando cosas que no hacen más que repetir lo que se hace en el mundo entero. Es en definitiva ir a demostrar que somos buenos aprendices, ir a evidenciar el grado de influencia que ellos han alcanzado.<sup>167</sup>

La peculiaridad de estar siempre entre viajes hacía de Berni un referente para este tipo de cuestiones, pues mantenía contacto permanente con París. Pero si los argentinos se enteraban de lo que Berni hacía en el exterior a través de la prensa, la circulación de las noticias en el sentido inverso requería un impulso mayor. Berni intentó mantener al tanto de sus actividades porteñas a los críticos franceses. Anticipando la presencia de Pierre Restany en Buenos Aires para participar como jurado en el Premio Di Tella<sup>168</sup>, a comienzos de septiembre de 1964 le hizo llegar material sobre la exposición *La muerte* que inauguró en la galería Lirolay a mediados de ese mes. Restany respondió agradeciendo la información que –según se lee en la carta que transcribimos abajo– circulaba en más de un sentido.

Merci, mon cher Berni, de la documentation que vous avez eu l'obligeance de me faire parvenir et qui concerne une série de jeunes peintres argentins dont l'orientation m'est

<sup>164</sup> “Antonio Berni. La masacre de los inocentes”, *art. cit.*

<sup>165</sup> “Importante labor de un organismo para la difusión en el exterior del arte nacional”, *La Opinión*, 20/11/1973, p. 19.

<sup>166</sup> Desde 1948 Gómez-Sicre era el Director del Departamento de Artes Visuales de la OEA. Desde comienzos de los años '60 se mostró partidario de la flexibilización de las normativas aduaneras para permitir una circulación internacional fluida de las obras de arte latinoamericano. Véase “Aduana vs cultura. Medidas arbitrarias que imposibilitan su difusión”, *art. cit.*

<sup>167</sup> “Importante labor de un organismo para la difusión en el exterior del arte nacional”, *art. cit.*

<sup>168</sup> Carta de Antonio Berni a Pierre Restany, 7/9/1964. APR-CCA.

particulièrement sympathique. Ils m'avaient été par ailleurs signalés par Jan van der Marck, le curateur du Walker Art Center de Minneapolis, qui a organisé l'exposition New Art of Argentina aux Etats-Unis. Je ne manquerai pas d'aller les voir lors de mon séjour à Buenos Aires. Je vous téléphonerai avant mon départ, qui est fixé au 26 septembre.  
Bien amicalement à vous

PR.

JUANITO LAGUNA POR PRESIDENCIA !!!!!!!!!!!!!

VIVA RAMONA MONTIEL .....<sup>169</sup>

Berni también se ocupó de difundir en Francia su retrospectiva en el ITDT. En una carta de abril de 1965, informaba acerca de la invitación para hacer esta “gran exposición personal” a André Bloc, director de la revista *Aujourd'hui. Art et architecture*. Adjuntaba varias fotografías de sus construcciones poliméricas<sup>170</sup>. En respuesta a la misiva, Bloc ofreció publicar alguna de las fotos acompañada de unas 15 líneas que Berni le enviara<sup>171</sup>. Unas semanas más tarde, recibía de manos de Romero Brest el texto solicitado:

Antonio Berni étonnamment jeune à 60 ans, est un des peintres les plus originaux de l'Amérique Latine et sans doute le plus paradoxal. Car, après avoir milité pendant longues années dans le camp du « Réalisme Socialiste », soudain, depuis quelques temps, il est venu nous surprendre avec des formes dérivées des techniques les plus occidentales. Et cela sans renoncer à ses idées, ni modifier sa conduite. Je dirais qu'en cherchant en profondeur jusqu'à atteindre la veine d'universalité. Car, les personnages qu'il a inventés sont des héros de notre peuple. Et Juanito Laguna et Ramona Montiel, dont il raconte les histoires dans des tableaux et des gravures, seront bientôt les symboles de tous.<sup>172</sup>

El tono del escrito se distanciaba de aquel que Romero Brest publicó en el catálogo del ITDT, donde se ahorró palabras demasiado halagadoras en una “abstención del juicio crítico”<sup>173</sup>. Esta vez, no sólo le reconocía validez universal a la obra reciente de Berni, sino que también le vaticinaba un futuro promisorio a los protagonistas de sus obras: Juanito y Ramona. No era la primera vez que utilizaba una “excesiva benevolencia por tratarse de un texto destinado a lectores extranjeros”<sup>174</sup>. Rafael Squirru también publicó un artículo con motivo de la retrospectiva, “Antonio Berni: maestro del arte latinoamericano”, en el *Journal of Interamerican Studies* y regaló a su colega un ejemplar. La dedicatoria decía: “Para

<sup>169</sup> Carta de Pierre Restany a Antonio Berni 9/9/1964. APR-CCA.

<sup>170</sup> Carta de Antonio Berni a André Bloc, 26/4/1965, Fonds Art d'aujourd'hui, Centre George Pompidou.

<sup>171</sup> Carta de André Bloc a Antonio Berni, 4/5/1965, Fonds Art d'aujourd'hui, Centre George Pompidou.

<sup>172</sup> Carta de Jorge Romero Brest a André Bloc, 13/5/1965, Fonds Art d'aujourd'hui, Centre George Pompidou. El texto no fue publicado en la revista.

<sup>173</sup> Jorge Romero Brest, “Prólogo”, *Berni 1922-1965*, Buenos Aires, ITDT, 1965, s/p.

<sup>174</sup> Jorge Romero Brest, “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, 1/2/1972. Archivo JRB, UBA. Se refiere al ensayo publicado en el tomo de la Verlag M. Dumont Schaubert (K In) titulado *Kunst Unserer Zeit* 1964.

Romero. La consigna sigue en pié: no aflojar en la lucha!”<sup>175</sup>. La difusión internacional del arte argentino tendía a unificar el frente de lucha y requería cierta flexibilidad por parte de sus actores.

Las contradicciones señaladas con relación a Berni aparecen magnificadas al nivel del mercado de arte, que termina de instalarlo en un lugar de clásico argentino. Por esta razón dedicamos un apartado a estudiar la inserción diferenciada de sus grabados, pinturas e incluso, de sus falsificaciones.

#### 4. Mercados de bernis

Solicitada: Falsificación de obras de Berni. Habiendo aparecido en los últimos tiempos numerosas obras falsificadas –algunas burdamente, otras con habilidosa maestría–, así como obras apócrifas y otras de atribución dudosa, el artista Antonio Berni advierte a coleccionistas, galerías, organizaciones dedicadas al comercio y subasta de obras de arte y al público en general que no reconocerá como propias y auténticas las obras adquiridas en transacciones actuales que no lleven su certificación personal.<sup>176</sup>

La prensa local no sólo se ocupó de difundir las exposiciones y opiniones de Berni o las bondades de su obra. Además dio cuenta del nuevo fenómeno de que los artistas pudieran no sólo vivir de sus ventas sino también que, en algunos casos, su firma diera de comer a terceros. Si el mercado de arte era tema para el humor gráfico, hacia fines de 1967 *Atlántida* publicaba una foto de Berni sosteniendo dos de los tres cuadros falsificados que había retirado de circulación en los últimos meses<sup>177</sup>. [Il. 17, 18] Uno de ellos era un pastel titulado *Muchacho de brazos cruzados* y que un comprador desprevenido había pagado 70.000 pesos, aproximadamente un tercio del valor estimado para un original de esas características. Cualquier persona familiarizada con la producción de Berni hubiera detectado la imitación burda, de modo que el estafado era, sin duda, un neófito. Según comentaba Berni, recibía con frecuencia en su taller a compradores que solicitaban la certificación de la autenticidad de obras adquiridas, la mayor parte de las veces, a revendedores. Por supuesto, no era el único artista ‘imitado’. Soldi, que según la nota había cuadruplicado su cotización desde 1960, no sólo posaba en otra foto rodeado de falsos sino que había hecho una comunicación sobre el

---

<sup>175</sup> Rafael Squirru, “Antonio Berni: Maestro del arte latinoamericano”, *Journal of Interamerican Studies* vol. VII n. 3, July 1965, pp. 285-300. El ejemplar de la biblioteca del MNBA fue donado por Romero Brest.

<sup>176</sup> “Antonio Berni cuenta”, medio sin identificar [posterior a 1972]. Archivos MNBA.

<sup>177</sup> “Falsificación de cuadros en la Argentina”, *Atlántida*, diciembre 1967, p. 61-64.



tema a la Academia Nacional de Bellas Artes reclamando protección legal y medidas de prevención<sup>178</sup>.

A diferencia de la sofisticada industria del apócrifo del siglo XIX –remarca Mark Jones– la producción de falsos del siglo XX combinaba el crecimiento del mercado de bienes de lujo con la caída de las relaciones personales entre clientes y proveedores, lo que abría nuevos mercados para estos falsos. De allí que Povarché haya basado su confiabilidad como galerista en el vínculo directo con el artista. Por otra parte, los falsos más característicos de fines del XX son aquellos que prometen “el status instantáneo conferido por un nombre famoso o el beneficio corrompido a ser ganado mediante la sustitución por un producto inferior”<sup>179</sup>. Jones se refiere a las imitaciones de los relojes Cartier y Rolex, las carteras Louis Vuitton o el perfume Chanel, pero es posible extrapolar la idea de ‘marca’ al ámbito de la cultura sin forzar demasiado los términos. En razón de la potencia de su obra y de su trayectoria pero también a fuerza de repetición, Berni se había consolidado como una ‘firma’. De hecho, Jorge Feinsilber, el martillero que en 1968 se jactaba de haber rematado 8.000 obras de arte, consideraba que los cinco pintores más buscados eran Soldi, Russo, Berni, Pettoruti, Spilimbergo y Victorica<sup>180</sup>.

Si bien Berni no fue el artista más falsificado (Figari o Soldi estaban antes en la lista), conocemos otro ‘mal entendido’ que da una idea de la frecuencia de la aparición de falsos en el ámbito porteño. Squirru relata que en la exposición de un conjunto de obras surrealistas y fotomontajes de Berni, organizada por la galería Imagen en 1974<sup>181</sup>, no faltó quien dijera que los cuadros de 1931 y 1932 estaban recién pintados pues tenían como soporte paneles de madera sintética, un material inexistente en esa época. Un año después del altercado, el crítico pretendía despejar la sospecha tendida sobre estos cuadros explicando que como se trataba de obras pintadas sobre cartón, ante el riesgo de que se estropearan se las había montado sobre madera con posterioridad a su realización<sup>182</sup>.

Si tal como afirma Jones “los falsificadores son sobre todo criaturas del mercado”<sup>183</sup>, la revista *Atlántida* afirmaba que la suba de los precios de los artistas argentinos había generado “toda una industria ‘nacional’” paralela. No nos resulta posible dimensionar el volumen de

---

<sup>178</sup> “De falsificaciones”, *Caballote* n. 38, noviembre-diciembre 1966, p. 12.

<sup>179</sup> Mark Jones, “Faking in the 20th century”, en *Fake? The art of deception*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 236.

<sup>180</sup> “5 preguntas a Jorge Feinsilber”, *Caballote* n. 50, agosto-septiembre 1968, p. 5.

<sup>181</sup> La exposición se proponía seguir la continuidad de ciertas características surrealistas en la obra de Berni. Tuvo lugar del 9 al 28 de octubre de 1974 y se exhibieron algunas obras realizadas entre 1928 y 1923 junto con la mitad de la serie de 50 fotocollages realizados por Berni ese año en París.

<sup>182</sup> Rafael Squirru, *Berni. Estudio crítico-biográfico*. Buenos Aires, Dead Weight, 1975, p. 11.

<sup>183</sup> Mark Jones, “Why fakes?”, en *Fake?... op. cit.*, p.13.

falsos que circulaba en Buenos Aires, pero la cantidad de artículos sobre falsificación de obras de arte encontrados en la prensa da la impresión de que no era un fenómeno menor<sup>184</sup>. Las anécdotas bordeaban a veces el relato policial: en algunos casos los estafadores llegaban a amenazar la integridad física del comprador si éste dudaba de su reputación; en otros, los expertos eran tentados con sumas importantes para autenticar obras falsas. Feinsilber, además de avalar la autenticidad de las piezas que remataba, realizaba expertizaciones judiciales y daba cursos sobre el tema<sup>185</sup>. El auge de las obras apócrifas acompañaba el alza de precios en Madrid, Roma, Londres, Nueva York o París, donde se intentaban distintas medidas de control. En cuanto a Buenos Aires, las aseveraciones más extremas sostenían que casi toda la pintura europea que aparecía a la venta era falsa. El éxito del mercado espurio se debía en parte a que el aumento de la demanda venía de la mano de compradores inexpertos en busca de inversiones financieras de fácil evasión impositiva<sup>186</sup>.

Las políticas del desarrollismo trajeron aparejado un incremento significativo de la participación de los estratos medios en la distribución de la riqueza que contribuyó al crecimiento del consumo cultural por parte de una clase media que se ampliaba. En las nuevas revistas de actualidad el circuito de Florida se convirtió en el ‘acontecimiento’ cultural, lo que abrió al ámbito de lo masivo un espacio hasta entonces reservado a “privilegiados y exquisitos” (en palabras de una de estas revistas). La proliferación de galerías en Buenos Aires, que promediando la década del ‘60 superaban las cincuenta, aumentó y diversificó la oferta de artes visuales dirigida a un público que mostraba un interés creciente en las manifestaciones culturales<sup>187</sup>. En paralelo al crecimiento del mercado de

<sup>184</sup> Alberto Lazcano, “La invasión de cuadros falsos”, *Del arte* n. 3 septiembre 1961, p. 16; Juan Corradini, “Cuadros falsos, pericias falaces...”, en *Anuario de la crítica de arte 1961*, Buenos Aires, Asociación de críticos de arte, 1962, pp. 145-151; “Raúl Soldi, convertido en especialidad de falsificadores”, *Primera Plana* n. 10 15/1/1963, p. 26; “Coleccionistas. Los falsificadores tienen sus devotos”, *Primera Plana* n. 20, 26/3/1963, p. 24-25; “Los falsificadores de cuadros”, *La Razón*, 3/10/1966, p. 2; “A propósito de falsificaciones”, “El mercado negro de la pintura en Buenos Aires”, *Clarín*, 30/4/1967, p. 28; “Remates y falsificaciones”, *Caballote* n. 39, abril 1967, p.1; “Desde Nueva York. Más sobre falsificaciones”, *Caballote* n. 43, agosto 1967, p. 16; André Torneau, “Carta de París. Medidas contra las falsificaciones”, *Caballote* n. 45, octubre-diciembre 1967, p. 13; “Falsificar cuadros: todo un arte”, medio sin identificar, s/f [anterior al 1/4/1968], Archivo Feinsilber, Fundación Espigas; “Cosas de negros”, *Primera Plana* n. 3, 10/12/1968, p. 86; “El negocio de la falsificación de cuadros. Una profesión para románticos”, medios sin identificar, s/f, Archivos Fundación Espigas; “Falsificación de antigüedades. El arte de meter la mula”, *Siete Días* 18/6/1973, pp. 28-30. Incluso Pablo Suárez dijo que había vivido de hacer falsos. Reportaje a Suárez por María Moreno, *Radar*, 23/4/2006, p. 4.

<sup>185</sup> “Feinsilber. Cuadros para muchos fines”, medio sin identificar, 1966. Archivo Feinsilber Fundación Espigas.

<sup>186</sup> La subvención de las tasas de intereses por parte del Estado para créditos que generalmente tomaban las empresas perjudicó a los ahorristas, que buscaron formas de ahorro informal en circuitos irregulares y en colocaciones inmobiliarias con un carácter de inversión financiera. Ricardo Aroskind, “El país del desarrollo posible”, *art. cit.* La inversión en arte fue, seguramente, otra alternativa para proteger los ahorros de la inflación.

<sup>187</sup> Sobre el proceso de constitución y crecimiento de un mercado de arte local hasta los años ‘60, véase Talía Bermejo, “Capítulo 5. El precio de la belleza”, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de*

originales, también se multiplicó la oferta de reproducciones de distinto tipo y se diversificó el modo de comercialización. Falsos, posters, reproducciones e incluso colecciones de diapositivas apostaban a cubrir el abanico de la demanda creciente. Además, así como las galerías y subastas solían contar con planes de pago en cuotas, hacia fines de los '60 también fue posible alquilar obras de arte.

Bajo el título "Arte apócrifo" en Witcomb se exhibieron imitaciones de antigüedades realizadas por los artesanos italianos Gianni y José Bocchi y el argentino Martín Vergara, cuya lista de clientes había crecido en un lapso breve<sup>188</sup>. El Taller Niní Rivero ofrecía una selección de carteles de Man Ray, Glaser, Lichtenstein, Rosenquist, Morris Louis, Wesselman, Warhol y Pollock, a precios 'hermosamente accesibles'<sup>189</sup>. El Fondo Nacional de las Artes adquirió un conjunto de más de 300 reproducciones de obras célebres "tomando por modelos los tesoros artísticos conservados en grandes museos y famosas colecciones"<sup>190</sup>. Puesto que se trataba de una iniciativa con fines didácticos, unas 100 obras de Masaccio, Matisse, Caravaggio, Van Eyck, Rembrandt, Courbet, Manet, Van Gogh, Cezanne y Picasso, entre otros, ocuparon todas las salas de la galería Van Riel. En esta línea podemos sumar a las tradicionales carpetas de grabados editadas por Joraci, la tirada de 500 ejemplares del libro *Antonio Berni. Texto y 18 diapositivas en color*, que ofrecía otra alternativa económica para coleccionar arte<sup>191</sup>.

A su vez, unos meses antes de publicar la noticia sobre las falsificaciones de Berni y Soldi, *Atlántida* difundía una propuesta novedosa del departamento de adherentes del ITDT: organizar un sistema de alquiler de obras. Según la noticia, Marta Acevedo de Uribelarrea había logrado entusiasmar a Romero Brest con esta idea importada de Estados Unidos. La lista de artistas incluía "desde el todopoderoso Berni a la magia de Distéfano pasando por los jolgorios pops de Rodríguez Arias".

Así, por unos \$1.000 mensuales se puede tener un Berni por medio año, probarlo, ver qué tal queda, comprarlo o no comprarlo, y \$1.200 alcanzan para el Monólogo de De la Vega; siempre y cuando se haga adherente de Di Tella (puede convertirse en moda).

---

*construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. Mimeo.

<sup>188</sup> "La antigüedad hecha por encargo", *Primera Plana* n. 40, 27/8/1963, p. 26

<sup>189</sup> "La ronda de los avisos de arte", *Primera Plana* n. 340, 1/7/1969, p. 65.

<sup>190</sup> Payró, Julio E., *Exposición de reproducciones de obras famosas*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Galería Van Riel, 1969. El texto del catálogo aclaraba que la calidad de los facsímiles reunidos estaba avalada la circunstancia de que la UNESCO había considerado conveniente documentar su existencia y catalogarlos en volúmenes ilustrados.

<sup>191</sup> Rafael Squirru, *Antonio Berni. Texto y 18 diapositivas en color*, Montevideo, Editorial Arte Americano, 1968.

A juzgar por el entusiasmo de los organizadores y el interés que ha despertado (varias empresas, institutos de enseñanza y un Banco), la inauguración de ese sistema de alquileres para desparramar pintura por todos los gustos y por todas partes será probablemente un éxito. 'Es una nueva forma de propiedad comunitaria: los cuadros rotan, son de todos', dijo M. De Uribelarrea.<sup>192</sup>

Más allá de que este sistema de alquileres fuera a revolucionar el concepto de propiedad privada, la estrategia parece haber tenido cierto éxito pues esta iniciativa tuvo continuidad con la exposición *Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender*, que inauguró en el ITDT a fines de noviembre de 1968. Por la época del año en que se realizaba puede pensarse que el evento estaba en la línea de las exposiciones *Máximo 40 x 50*, que organizaba Bonino como un equivalente de las ferias de navidad. Entre los participantes se destacaban Bénédict, Berni, Brizzi, Dermijian, Distéfano, Giménez, Puzzovio, Squirru, Heredia, Iommi, Kemble, Kosice, Macció, Pérez Celis, Polesello, Puente, Renart, Robirosa, Romero y Vidal. En el catálogo también se incluían múltiples del GRAV y otros artistas cinéticos radicados en Francia y un texto de Romero Brest que defendía la venta y alquiler de obras como un modo de promocionar las artes visuales acorde con los objetivos de la institución.

Berni participaba con un óleo titulado *Bodegón* (1960) y con el collage *Juanito va a la ciudad* (1963) que, como vimos, había circulado por las exhibiciones francesas. Los archivos Di Tella no conservan documentos acerca de las transacciones que eventualmente se concretaron. Sabemos, de cualquier modo, que las obras de Berni no se vendieron<sup>193</sup> y a través de la prensa tenemos noticia de que el collage fue alquilado por una empresa.

El directorio de una conocida empresa se reunió bajo un cuadro de Antonio Berni ('Juanita Banana va a la ciudad' [sic]), cuyo alquiler por un mes pagó 3 millones. Dentro de pocos días el cuadro volverá a su puesto, en la sala de exposición del Instituto Di Tella, en Buenos Aires, junto a otras 102 obras de 48 pintores nacionales, que cualquiera puede comprar o alquilar. Este nuevo sistema, de práctica común en los Estados Unidos, significa una revolución en las costumbres estéticas argentinas. Hay grabados de Jorge Luna Ercilla cuyo alquiler es de 30 mil pesos al mes y obras de Julio Le Parc que cuestan 60 mil por el mismo lapso; la exposición estará abierta hasta fin de año y como dice Samuel Paz, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, 'ésta no es una feria de Navidad: aquí están realmente todos los artistas que cabalgan en la cresta de la ola'.<sup>194</sup>

<sup>192</sup> "Por pocos pesos: pintura", *Atlántida*, marzo 1967, p. 5.

<sup>193</sup> Véase memo fechado "Buenos Aires, febrero 15 de 1969", ACAV-ITDT: "Retiré del Departamento de adherentes mis dos obras tituladas: 'Juanito va a la ciudad' y 'Bodegón'. Antonio Berni".

<sup>194</sup> "Di Tella: se alquilan cuadros", *Siete Días*, 9/12/1968.

Las cifras que transcribía el artículo coinciden con las de la lista de precios que se conserva entre los papeles relativos a la organización de la exposición<sup>195</sup>, pero si los comparamos con otros precios contemporáneos de Berni, resulta evidente que el periodista confundió las tarifas de alquiler con las de venta. En enero de ese año Berni había estimado el valor de sus obras en 2 millones de pesos<sup>196</sup> y, si bien la inflación fue considerable durante todo el período, ésta no superó el orden del 30% anual. Un mes antes de la inauguración, el ITDT había tasado una pintura de gran formato de De la Vega (725 x 200 cm.) en \$3.000.000<sup>197</sup>, de modo que aunque Berni cotizara mejor que el artista de la Nueva Figuración la suma de 3 millones por un mes de alquiler suena descabellada. Por otra parte, la comparación del precio de *Juanito va a la ciudad* (300 x 200 cm.) con el de otra pintura de gran tamaño como *Brazos cruzados* (1967, 200 x 200 cm.) de Macció a \$700.000, da una idea aproximada de la diferencia en la cotización (\$50 el cm. cuadrado para Berni contra \$17 el de Macció).

Dos años antes, *Atlántida* publicaba un balance de lo ocurrido en el ámbito de las artes visuales durante 1965. La proliferación de las subastas de arte, la cantidad de galerías existentes, el volumen de visitantes en las exposiciones y los precios alcanzados por las obras de arte indicaban que en Argentina se vivía un *boom* del arte. “Las obras de Soldi pasaban el millón de pesos. Batlle Planas vendía témperas en 600.000, Castagnino estaba tranquilamente en 300.000, los excelentes Policastro y Diomedé picaban muy alto. Y las obras del alucinante Xul Solar se tasaban en 300-400.000 pesos”<sup>198</sup>. El ejemplar de la revista costaba 100 pesos y un viaje a Río de Janeiro de 18 días rondaba los 38.000 pesos<sup>199</sup>, esto es, una décima parte de un Xul Solar. Berni tenía un lugar preponderante en cuanto a convocatoria de público en esta suerte de ranking (“toda la ciudad fue a verlo”), pero la obra reproducida era uno de los grabados exhibidos en el ITDT y el arte múltiple tenía pocas chances de marcar un record de cotización.

La definición de Raymonde Moulin del estudio del mercado de la pintura (“el análisis de los precios de las cosas sin precios”) combinada con lo que denomina la “regla del secreto”<sup>200</sup>, transmite con cierto lirismo algunas características de la comercialización de arte. Objetos cuyo precio no depende de los costos de producción o de las horas-hombre invertidas en su realización, las obras de arte se presentan como únicas, “incluso dos obras del mismo

<sup>195</sup> “Lista de obras”, Archivo CAV-ITDT. Los precios están manuscritos.

<sup>196</sup> “Ese genial hombrecito”, *art. cit.*

<sup>197</sup> “Fiesta”, *Panorama*, 28/10/1968.

<sup>198</sup> “El boom del arte. Los pintores son best seller. Millones, clase media y cuadros”, *Atlántida*, enero 1966.

<sup>199</sup> “Vacaciones, ¿qué hago?”, *Atlántida*, julio 1966, p. 96-102.

<sup>200</sup> Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, *op. cit.*, 1967, p. 17.

artista y de igual formato no sólo no son jamás idénticas, sino que además no son siempre asimilables a una serie común (difieren en tema, período, grado de acabado, grado de invención u originalidad, etc.)”. Y si no son únicas, como en el caso del grabado, la fotografía o los múltiples cinéticos (y los falsos), simplemente cotizan menos.

Dado el celo con el que se manejaba la información, los únicos precios bien conocidos eran los de las ventas públicas, si se las presenciaba o en el caso de que la prensa se ocupara de ellas. Según Moulin, los precios en el mercado privado, de difícil acceso, mostraban una gran variación de acuerdo al cliente. Puesto que un cuadro en una colección renombrada otorgaba prestigio al marchand, valía la pena ofrecer buenos precios al gran coleccionista. A su vez, los precios que se informaban a los periodistas estaban calculados con fines publicitarios y diferían de aquel fijado para museos, por ejemplo. Por otra parte, hacia fines de los años '60 las obras modernas representaban valores sólidos en el mercado parisino, pero las producciones contemporáneas tenían precios especulativos. En el caso argentino, la “regla del secreto” no pasó desapercibida para los ajenos al mundo del arte que intentaron, por ejemplo, armar una tabla de precios por artista.

Desde hace alrededor de quince años, las obras de determinados pintores argentinos –en su mayoría pertenecientes a las llamadas escuela de París y generación intermedia (entre 1925 y 1950)– participan activamente en el juego de oferta y demanda, que muchas veces no excluye la especulación, dado el carácter de inversión que se le ha dado. ‘Yo compro cuadros –decía un improvisado coleccionista– porque el dinero, en el banco, no me reditúa tanto ni material ni espiritualmente’.

Esto ha concretado el funcionamiento de un mercado cuyas cotizaciones, si no son tan fluctuantes como las del cambiario, varían de acuerdo a muchas circunstancias, muchas veces extrapictóricas, que incluyen la promoción de un marchand, el prestigio nacional o internacional de la galería o la obtención de algún premio, episodio en el que suelen intervenir tanto los representantes de los artistas como sus obras.

Dichas circunstancias rodean de cierto misterio el juego de las cotizaciones, mostrándose en general muy reacios los galeristas a dar informaciones.<sup>201</sup>

A continuación, una lista de cotizaciones de 12 artistas ofrecía un precio mínimo y otro máximo para cada uno de ellos, pero como la valuación de las obras de un mismo pintor podía diferir según las medidas, la técnica o el año de ejecución, la diferencia entre los dos precios era tan grande que la tabla proporcionaba sólo una idea general. En esta nota de mayo de 1965, Berni oscilaba entre \$180.000 y \$1.000.000, monto que casi alcanzaba para comprar una combi Volkswagen<sup>202</sup>. Por encima se encontraban Spilimbergo cuyo máximo era de

---

<sup>201</sup> “Precios. Una tabla para inversores”, *Confirmado* n. 2 14/5/1965, p. 45-46.

<sup>202</sup> En la publicidad de Volkswagen de *La Nación* 11/5/1965 el precio anunciado era \$1.028.000.



\$1.500.000 y Gómez Cornet con \$1.200.000 (ambos fallecidos en 1964), y por debajo figuraban algunos de los mencionados por Feinsilber dentro de los cinco artistas más buscados: Soldi (\$800.000) y Victorica (fallecido en 1958, \$800.000). Estas cifras, cuya fuente no se aclaraba, resultan altas si se las compara con los montos pagados dos semanas más tarde en la *Subasta de pintura rioplatense* de la Galería Rioboo-Nueva<sup>203</sup>. La *vedette* del remate, una obra de Joaquín Torres-García, se ofrecía con una base de \$350.000, “precio irrisorio ya que esa misma obra había sido expuesta en el ITDT el año anterior y valuada en 800.000”<sup>204</sup>.

Además de los desajustes entre la comercialización a través de galerías y aquella llevada adelante en subastas públicas, donde los precios solían ser menores, la prensa de la época testimonia algunas retracciones del mercado. A comienzos de 1967, en vistas de que la temporada anterior no había seguido el ascenso esperado, *Primera Plana* reunía a seis de los principales *marchands* de Buenos Aires para hacer una entrevista colectiva: Ángel Lires (Witcomb), Mario Fano (Lirolay), Roberto Yahni (Guernica), Natalio Povarché (Rubbers), Niní Rivero (El Taller) y Frans Van Riel (Van Riel). Van Riel explicaba la mengua a partir del boom de los años inmediatamente anteriores. 1966 había sido un año difícil debido, en parte, a “la retracción que produjo el aumento de los precios, debido a la mayor demanda por los años anteriores, provocada a su vez, por la gran difusión que tuvieron algunos artistas de 1963 a 1965”<sup>205</sup>. Algo similar había ocurrido en París hacia 1962 cuando, como vimos en el capítulo 2, Bayón advertía sobre el nuevo fenómeno de los artistas contemporáneos adinerados. Después de un alza sostenida de precios desde la posguerra, la demanda de arte bajaba y con ella los precios en los remates públicos. Aunque los *marchands* pretendieran mantener las cotizaciones altas, ya no les era posible vender ni las mismas cantidades ni al precio que fijaran. Llegado este punto, el problema era que para el público el precio aparecía ligado directamente al valor estético. El valor económico no podía bajar sin que la calidad pareciera puesta en duda<sup>206</sup>. Hablar de precios sumaba un problema más que venía a

---

<sup>203</sup> *Subasta de pintura rioplatense* Galería Rioboo-Nueva, Buenos Aires, 26 al 27 de mayo 1965.

<sup>204</sup> “Sin embargo, toda la armazón de la subasta, hasta las suficientes razones de Feinsilber para sumar ceros o fracciones a los golpes de su cromado martillo profesional, sirvieron solamente para demostrar que los remates han llegado a ser abiertos sepulcros de las cotizaciones del mercado artístico nacional. Muy pocas firmas alcanzaron su nivel actual, compulsivamente fijado por los *marchands*, muchos de los cuales se encontraban presentes, tal vez para demostrar la valentía de su público *mea culpa*.”

En realidad, muy pocas fueron las obras que superaron su base, ‘fijadas deliberadamente –dijo el rematador– en precio muy bajos para favorecer la puja’. “El remate que sepultó a los pintores argentinos”, *Confirmado* n. 5, 4/6/1965, p. 44. El catálogo sumaba 112 obras, entre las cuales se encontraba un óleo de Berni, *Paisaje* (120 x 80), con base fijada en \$50.000.

<sup>205</sup> “Plástica: la oferta y la demanda”, *Primera Plana*, 28/3/1967, p. 60.

<sup>206</sup> Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, *op. cit.*

potenciar la 'regla del secreto': "¿No podríamos evitar el tema de los precios? –sugiere de pronto Ángel Lires, muy alarmado, observando el micrófono de reojo"<sup>207</sup>.

Según la prensa, 1967 tampoco fue un buen año para el mercado de arte en Buenos Aires<sup>208</sup>. De cualquier modo, sabemos que las ventas de Le Parc a raíz de su exposición en el ITDT ese año fueron muy significativas. En todo caso, la prensa puso de relieve como un fenómeno nuevo el hecho de que en el ámbito de las artes visuales circulara dinero. Así como las revistas de actualidades y el alza de ventas de libros ofrecían a los escritores oportunidades de que la literatura dejara de ser un segundo empleo<sup>209</sup>, premios, becas y ventas posibilitaban que la pintura dejara de ser "una profesión de sacrificados". Según *Siete días*, no sólo los maestros modernos cotizaban, los artistas jóvenes también "producían divisas"<sup>210</sup>. La cantidad de ceros que *Siete Días* imprimía era considerable: en momentos de recibir el Primer Premio en la Bienal de San Pablo de 1963, Marta Peluffo había vendido por 700.000 pesos; Minujin osaba hacer obras invendibles pero vivía en Nueva York con los 10.000 dólares de la beca Guggenheim; Deira acaba de ganar \$300.000 del premio Palanza; Macció, otros \$300.000 por el premio del Salón nacional; De la Vega habría vendido cerca de 3 millones de pesos durante sus dos años de estadía en Estados Unidos. Si consideramos que –según *Atlántida*– Chunchuna Villafañe ("la diosa sexy de los argentinos") ganaba como modelo unos \$350.000 mensuales<sup>211</sup>, las sumas no parecen desdeñables. Sin embargo, Romero Brest advertía que no había que ser tan optimistas: "Nuestros jóvenes artistas no pueden quedarse en el país. En la Argentina la producción artística sigue siendo superior a la demanda"<sup>212</sup>.

Más allá de que las cifras publicadas fueran ajustadas, la jerga empresaria había desembarcado no sólo en las revistas de actualidad –como ha advertido Ángel Rama<sup>213</sup>– sino también en el ámbito de las artes plásticas. 'Oferta', 'demanda', 'explotar', 'empresa', 'divisas', eran palabras que se repetían una y otra vez en las secciones de cultura, muchas veces pronunciadas por sus propios actores. Y cuando se trataba de optimizar la proyección internacional favorecida por los premios obtenidos en el exterior, Berni era un artista medular. En 1963, Squirru sostenía que dedicarse a una actividad artística no debía reportar sólo satisfacciones espirituales.

---

<sup>207</sup> "Plástica: la oferta y la demanda", *art. cit.*

<sup>208</sup> "En la cresta de un año melancólico", *Primera Plana* n. 256, 21/11/1967, p. 77.

<sup>209</sup> Ángel Rama, "El 'Boom' en perspectiva", en *Más allá del boom... op. cit.*, pp. 51-110

<sup>210</sup> "Los millonarios del pincel", *Siete días*, 19/12/1967.

<sup>211</sup> "Chunchuna la seductora: 'el hombre es un gran invento'", *Atlántida*, octubre 1967, p. 19.

<sup>212</sup> "Los millonarios del pincel", *art. cit.*

<sup>213</sup> Ángel Rama, "El 'Boom' en perspectiva", *art. cit.*

En el último número de la revista *Aujourd'hui* (publicación rectora en materia de arte y arquitectura) puede leerse el siguiente párrafo: 'La Argentina, que juega un rol cada vez más preponderante en el arte actual...'. La referencia pertenece a un comentario sobre la última Bienal de Venecia en el que se hace el justo elogio de nuestro envío destacando en particular la conmovedora obra de Berni. [...]

La Argentina ha demostrado que tiene cultura para exportar, y no me escandaliza pensar que esa cultura bien puede significar divisas, que son la justa añadidura del prestigio que supone una comunidad capaz de albergar un núcleo considerable de hombres volcados sin reticencia a la vida espiritual.<sup>214</sup>

Hugo Parpagnoli planteaba la necesidad de que el Estado tomara medidas para 'capitalizar' las distinciones de Berni, Le Parc y Lucio Fontana en Bienal de Venecia; Penalba en la Bienal de San Pablo; Juan Carlos Benítez en Bienal de París, o de Rogelio Polesello en el salón *Artistas jóvenes de América Latina* en Washington<sup>215</sup>. Sin embargo, para la prensa comunista argentina las obras de Berni, más que objetos de consumo eran imágenes que hacían atragantar a los ricos.

Berni no se arredra. No pinta para la burguesía adinerada, ni para los mecenas que premian la abstracción que no les hiere directamente. [...] Berni les metió las Villas Miserias en Florida. Les puso delante de las narices las inundaciones. Les presentó a Juanito Laguna. Les mostró el barrio de las Latas con una vibración que no tienen las sucias fotografías de los periódicos. ¿A quiénes? A los que ven esas fotografías con los pies metidos en las pantuflas, tomando café a sorbitos y lamentándose interiormente de que las inundaciones puedan influir negativamente en la baja de las acciones.<sup>216</sup>

*Propósitos*, que venía siguiendo a Berni desde los años '50, veía en el éxito parisino de los '60 una continuidad lineal con el reconocimiento obtenido en ocasión de la exposición de la serie de Santiago del Estero en 1955, que como vimos estuvo signada por los vínculos con el comunismo francés. Aunque la exposición porteña de las series de Juanito y Ramona en el MAMBA<sup>217</sup> recibió comentarios positivos en *El Diario*, *Hoy en la cultura*, *La Razón*, *La Prensa*, *La Nación*, *Clarín* y *Primera Plana*<sup>218</sup>, la publicación dirigida por Leónidas Barletta consideraba que la repercusión de la muestra era poca. Esta carencia se debía a la "confusión mental" de la crítica local, representada "no se sabe por qué dirigente oficialista de las Bellas

---

<sup>214</sup> Rafael Squirru, "Con un poco de promoción, el país puede exportar la cultura", *Primera Plana* n. 12 29/1/1963, p. 30.

<sup>215</sup> Hugo Parpagnoli, "El arte argentino trasciende", *Imagen* 4/8/1966.

<sup>216</sup> "Berni", *Propósitos* 19/9/1963.

<sup>217</sup> La muestra incluyó 27 obras y pudo visitarse del 6 al 30 de agosto de 1963.

<sup>218</sup> Publicados respectivamente de las siguientes fechas: 18/9/1963, septiembre de 1963, 18/8/1963, 18/7/1963, 18/7/1963, 5/7/1963 y 6/7/1963.

Artes” y acomodada en una prensa “decadente que sirve a otros intereses y que permanentemente quiere introducir lo extranjero mediocre, desplazando a lo excelente propio”<sup>219</sup>. Para 1965 la lógica maniquea del comunismo local perdía pie: los dirigentes habían entrado en razones y las obras de Berni lo habían hecho en una institución de vanguardia como el ITDT. *Berni. Obras 1922-1965* fue la primera exhibición individual que el CAV dedicaba a un artista argentino<sup>220</sup>.

A comienzos de ese año desde *Propósitos* se denunciaba que el *Salón de artistas jóvenes de América Latina*, que tenía lugar en las salas de este Instituto, se realizaba con el auspicio de la OEA y la financiación de las petroleras argentinas. Todo lo que allí se exhibía –argumentaba la articulista de *Propósitos*– había sido permeado por el régimen de producción capitalista, esto es “sobre la base del ‘beneficio’”, lo que daba como resultado un “arte de explotadores”<sup>221</sup>. Sin embargo, a pesar de estar colgado dentro de las mismas salas, Berni recibió un trato diferencial muy similar al que vimos en ocasión de la exhibición de 1963.

A un pintor revolucionario tendrá que corresponderle una crítica menos almidonada. A nosotros nos toca agradecerle que haya llevado a floridear a Juanito y a Ramona y que haya puesto sus monstruos en el asfalto ante el temblor de la burguesía oronda y pasguata.<sup>222</sup>

Aunque realizara obras alusivas al asesinato del Che Guevara o pinturas como *Los rehenes* (1969) y participara de *Malvenido Rockefeller*<sup>223</sup>, Berni resultaba ambiguo para otros artistas de izquierda. Silvia Dolinko repone la reticencia de Demetrio Urruchúa ante la renovación estética de la obra de Berni. Por su parte, Ana Longoni advierte que un artista vinculado a las corrientes trotskistas como Ricardo Carpani consideraba que Berni y los pintores comunistas eran ‘pintores de la miseria’. Utilizaba esa expresión para hablar de los

---

<sup>219</sup> “Berni”, *Propósitos* 19/9/1963. AAB-FE.

<sup>220</sup> *Berni. Obras 1922-1965*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, del 18 de junio hasta el 11 de julio de 1965. La exposición luego fue exhibida en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, de Córdoba en el mes de julio y en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, de Santa Fe en agosto. Véase Silvia Dolinko, “Un antiguo neorrealista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el ITDT”, *op. cit.*

<sup>221</sup> Carmen Güemes, “Arte y monopolio”, *Propósitos* 21/1/1965. El primer premio había sido para Deira con *En torno al pensamiento A (II)* y la primera mención para *Amarillo por amarillo* de Polesello. Sobre las posiciones de la izquierda con respecto al ITDT véase Ana Longoni y Mariano Mestman: *Del Di Tella a ‘Tucumán Arde’*, *op. cit.*

<sup>222</sup> Carmen Güemes, *art. cit.*

<sup>223</sup> Reproducidas en Alberto Giudici (cur.), *Arte y política en los '60*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición- Palais de Glace, 2002.

artistas que representaban personajes marginales con técnicas que, en su opinión, propiciaban que terminaran decorando los livings de los pequeños burgueses<sup>224</sup>.

A comienzos de los '70, cuando preparaba su retrospectiva para el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Berni sostenía que los intelectuales de izquierda habían sido fundamentales en la pervivencia de su producción.

En mi caso, estoy actuando siempre cuesta arriba, contra la corriente. Por el momento, tengo claro que una obra como la que estoy preparando [...] no va a recibir una defensa incondicional por parte de la crítica. [...] Aunque no me importa: algo así me ha pasado con la serie de Juanito Laguna, que las galerías desecharon. Por suerte, gracias a una corriente del público (en su mayor parte intelectuales de izquierda), la obra perduró. Y debo confesar que si no hubiera sido por ellos –a pesar del premio de la Bienal de Venecia– los mercaderes hubieran conseguido hundirme definitivamente.<sup>225</sup>

El vínculo comercial sostenido con Natalio Povarché desde comienzos de la década del '60 a lo largo de unos 15 años relativiza esta imagen de la recepción de su obra entre los marchands<sup>226</sup>. La galería Rubbers había iniciado su actividad hacia 1957 bajo la dirección de Povarché y en 1961 había inaugurado un nuevo local en la calle Florida al 910, la misma cuadra que el ITDT. Para 1963, año en que el galerista organizó las exposiciones de grabados de Berni en el MAMBA y el *Miami Museum of Modern Art*, la prensa ponía a Povarché a la par de Alfredo Bonino en materia de empuje empresarial y proyección internacional<sup>227</sup>. En 1966, mientras se analogaba su figura a la de un alto ejecutivo que realizaba viajes internacionales para atender sus negocios<sup>228</sup>, Povarché se ocupaba de organizar y difundir la inauguración del taller de Berni sobre la avenida Rivadavia.

En el jardín de una casa quinta de Rivadavia al 4100 se reúnen el martes 29, un centenar de artistas, mercaderes y diletantes del arte, al conjuro de un asado. Los convocó el marchand Rubbers, né Natalio Povarché, para celebrar la inauguración de la casona, nuevo taller del prócer argentino Antonio Berni; entre vinos y carnes, los invitados al ágape podrán posar manos y ojos sobre dos nuevos tapices tejidos bajo un árbol por el dueño: los personajes del múltiple artista rosarino –Ramona, Juanito– vuelven a aparecer con un ropaje que Berni no había frecuentado<sup>229</sup>.

<sup>224</sup> Transcrito en Eva Grinstein, "Berni y yo", *Radar*, 25/5/2005, p. 4.

<sup>225</sup> "Antonio Berni. La masacre de los inocentes", *art. cit.*

<sup>226</sup> Las fechas del comienzo de este vínculo comercial no coinciden. En una entrevista telefónica con la autora, Povarché dijo que tenía contrato de exclusividad desde 1960; en el testimonio recogido por Fernando García, el galerista dice que llegó a un arreglo con Berni en 1958. Los archivos de la galería Rubbers dan cuenta de la presencia de Berni en 22 exposiciones desde los '60.

<sup>227</sup> Lorenzo Varela, "Arte. Apertura al exterior", *Primera Plana* n. 33, 25/6/1963, p. 33.

<sup>228</sup> "Marchands. El rumor anticipa al volcán", *Confirmado* n. 42, 7/4/1966, p. 33-34.

<sup>229</sup> "Calendario de Primera Plana", *Primera Plana*, 29/11/1966.

Los testimonios de quienes fueron ayudantes en el taller de Berni durante los años '60 – recogidos por Fernando García– resultan reveladores de la intensidad del trabajo en el taller de Rivadavia al 4100. Hacia 1967 Jorge de Santa María, quien había colaborado con la construcción de los monstruos polimatéricos para la exposición en el ITDT, no daba abasto con la demanda de xilo-collages, cuya impresión manual era trabajosa. En ese momento se sumó Miguel Kulianos a la producción de grabados.

Un repaso por las exposiciones de Berni en Rubbers da cuenta de que el galerista no se ocupó tanto de los grandes collages al estilo de los que circularon en las exposiciones en el extranjero, sino más bien de su producción de grabados y tapices, así como de retratos y paisajes de los años '50<sup>230</sup>. La excepción fue *Ramona en la caverna*, una instalación en la primera sala de la galería que contaba con ambientación lumínica de Héctor Bustos y sonora de Aníbal Libenson<sup>231</sup>. Povarché dice haber tenido la libertad de ir al depósito del artista y seleccionar a su voluntad obra para las exposiciones en su galería, y sostiene que el porcentaje de obras vendidas no bajaba del 70%<sup>232</sup>. Una lista conservada en los archivos de la galería documenta los precios que manejaba hacia 1970 y parece registrar ventas (o pagos efectuados a Berni) por un total de \$5.720.000 a lo largo de ese año<sup>233</sup>. Este movimiento contrasta, por un lado, con la completa ausencia de ventas en la exposición de obras de Warhol traídas por Povarché de la galería Leo Castelli en 1965<sup>234</sup> y, por el otro, con la relativa dificultad –según el galerista– de vender obra de Berni en comparación de Soldi o Castagnino.

---

<sup>230</sup> La apertura de una galería exclusivamente dedicada al tapiz en 1964 y la organización del primer salón de esta disciplina en 1967 constituyen indicadores del auge de la tejeduría. La galería El Sol (fundada en 1964 por Jack Mergherian) convocaba a artistas para diseñar cartones para tapices que luego eran tejidos en el taller de la galería, donde trabajaban 26 tejedores. El taller del Río de la Plata, cuya dirección artística estaba a cargo Berni constituía la principal competencia de El Sol.

<sup>231</sup> Realizada del 25 al 30 de septiembre de 1967.

<sup>232</sup> Entrevista de la autora con Natalio Povarché 1/6/2006.

<sup>233</sup> “N. de Berni Depósito”. manuscrito [1970], Archivo Galería Rubbers. Probablemente se trata de un listado de depósitos bancarios realizados por venta de obras de Berni: “*Marcela* 400.000 7/10/70. *Preparando empanadas* 520.000 16/10/70. *La niña de las trenzas* 400.000 10/9/70. *La chica del vestido rosado* 560.000 20/5/70. *La chica de la rosa* 560.000 20/5/70. *La zapallera* 400.000 12/9/70. *Niña del vestido floreado* 560.000 7/10/70. *El niño de la gomera* 480.000 22/7/70 [respectivamente n. 15, 24, 4, 18, 8, 27, 17 y 5 en catálogo *Antonio Berni. La Figura – óleos 1938-1961*, 14 al 30 de agosto de 1969]. *La estación* 320.000 22/7/70. *Isla Maciel* 200.000 14/5/70. *Casas en la barranca* 200.000 14/5/70 [n. 11, 32 y 18 en catálogo *Paisajes. Óleos 1952-1957. Témperas 1957*, 5 al 22 de junio de 1968]. *Poema* 560.000 29/7/70. *Meditación* 560.000 29/7/70. Total: 5.720.000”.

<sup>234</sup> *Clarín* 21/5/2005. La exposición tuvo lugar del 29 de julio al 14 de agosto de 1965 y fue prologada por Romero Brest.



Era difícil porque mientras los paisajes de Castagnino se vendían por docena, él se te aparecía con un rinoceronte hecho con tapitas de coca-cola... y al mismo tipo que yo le vendía cuatro o cinco Soldis, con suerte le colocaba un Berni.<sup>235</sup>

La exposición de 1975 que reunió retratos de músicos populares como Mercedes Sosa, Palito Ortega o César Isella<sup>236</sup>, marcó el cierre de la vinculación comercial con Povarché. En adelante, la galería Imagen se ocupó de la obra de Berni. En esta ocasión, el director de Rubbers relataba que poco antes había logrado interesar al jefe del departamento de gráfica MoMA en una de las últimas series de grabados del artista<sup>237</sup>. En esa misma entrevista realizada a galerista y artista en conjunto, Berni sostenía que París y Nueva York constituían buenos mercados. Pero ante la observación del periodista de que muchos de sus cuadros estaban aun en su taller, Berni argumentaba que algunos eran muy grandes y por ende difíciles de vender.

Según las anotaciones manuscritas sobre el catálogo de la exposición *Berni en el tema de Juanito Laguna*, realizada en la galería Witcomb entre el 6 y el 18 noviembre de 1961, de las 12 obras exhibidas se vendieron *Juanito Laguna el niño del Bajo de Flores*, *Juanito lleva la comida a su padre peón metalúrgico* y *Navidad de Juanito Laguna* en entre \$80.000 y \$120.000<sup>238</sup>. Como señala Patricia Artundo, esas ventas demostraron que existía un público capaz de reconocer y valorar el giro estilístico de Berni<sup>239</sup>. Rafael Squirru, responsable por la adquisición de una de estas obras para el MAMBA y de que este museo auspiciara la exposición, era uno de ellos. Fuera de las ventas de Witcomb sabemos que *Juanito aprende a leer* (1961), que había sido parte del envío a la Bienal de Venecia, fue adquirida por el

---

<sup>235</sup> Povarché en Fernando García, *Los ojos... op. cit.*, p. 295.

<sup>236</sup> *Berni y la música popular. Óleos - pasteles - dibujos*, 12 al 27 de agosto de 1975.

<sup>237</sup> “Me corresponde el honor de ser el primero en haber llegado con los grabados de Berni e Nueva York y venderle una colección entera al Museo de Arte de ese importante centro norteamericano. Recuerdo que el Museo de Arte estaba cerrado desde hacía un tiempo por refaccionamiento. Cuando fue reabierto, los grabados de Berni ocuparon la sala principal”. “Antonio Berni y su típica”, *La Opinión cultural* 10/8/1975, p. 3. No hemos podido obtener el listado completo de obras adquiridas (la biblioteca y los archivos del MoMA estuvieron cerrados largos meses con motivo de la refacción y mudanza de los mismos). Probablemente se trate de la serie exhibida en Rubbers entre el 14 de noviembre y el 1º de diciembre de 1973. Hugo Monzón, “La realidad es críticamente examinada en los grabados corpóreos de Antonio Berni”, *La Opinión*, 26/11/1973.

<sup>238</sup> *Berni en el tema de Juanito Laguna*, galería Witcomb, 6 - 18 noviembre 1961. Archivo Witcomb, Fundación Espigas. *Navidad de Juanito Laguna* habría sido adquirida por la escritora inglesa Catherine Ward, traductora del Martín Fierro ilustrado por Berni y publicado por la State University of New York en 1967.

<sup>239</sup> Patricia Artundo, “La galería Witcomb. 1869-1971”, en Marcelo Pacheco (dir.), *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes – Fundación Espigas, 2000, p. 52.

MNBA hacia 1963<sup>240</sup> y el *Retrato de Juanito Laguna* ya formaba parte de la colección Di Tella en 1965.

La prensa sugiere que las exposiciones del ITDT generaban ventas nada desdeñables. La retrospectiva de Le Parc de 1967 habría generado cuatro millones. A partir de la exposición de Macció de 1967 se habrían vendido 20 cuadros a precios que oscilaban entre 150 y 500 mil pesos<sup>241</sup>. Inés Quesada dice haber estado a cargo de las ventas en ocasión de la retrospectiva de Berni, y haber vendido “todos los retratos y muy poquitos collages de Juanito y Ramona”<sup>242</sup>. Pero, de los 79 óleos y collages incluidos en el catálogo sólo seis eran retratos que no figuraban como parte de una colección privada y que podían estar a la venta: *Autorretrato* (1929), *Lily* (1934), *Angelita* (1943), *La rubia* (1944), *Rosita* (1952) y *La carta* (1956). Cuatro de estos retratos formaron parte de la exposición de 1969 *Antonio Berni. La Figura – óleos 1938-1961*<sup>243</sup>, de modo que no fueron vendidos en el ITDT. Es posible inferir, entonces, que las ventas de Berni en el ITDT fueron bastante menos espectaculares que las de Macció y Le Parc.

En efecto, varios testimonios avalan la hipótesis de que el mercado de arte contemporáneo era, en realidad, reducido<sup>244</sup>. La galerista Niní Rivero, que comercializaba pintura *naive*, comentaba: “Esos nuevos movimientos y formas son elogiadas por la crítica, difundidos por el Instituto Di Tella y algunas galerías, pero no son aceptados por los coleccionistas”. Por su parte, Mario Fano despejaba ciertas fantasías acerca del éxito de los artistas jóvenes: el mercado del arte de vanguardia no alcanzaba a ser tal y la galería Lirolay se sustentaba alquilando sus salas a esos artistas<sup>245</sup>. Uno de los ayudantes de Berni, Miguel Kulianos, recuerda que *Ramona Espera*, la obra que lleva una chapita de Pepsi adherida, le llamó la atención el primer día que entró al taller y que la última tarde que fue a trabajar estaba exactamente en el mismo rincón. “Nadie le daba pelota al tacherío, no era buscado, sí

---

<sup>240</sup> Según el legajo de la obra (inv. 7164), este óleo y collage sobre tela de arpillera de 200 x 300 cm. fue adquirido al autor en \$75.000 con fondos de la Dirección General de Administración correspondientes al ejercicio 1961-1962 por resolución n. 1473/1962. La solicitud de autorización para compra fechada 24/8/1962 está firmada por Romero Brest, director del MNBA. El año de adquisición que se utiliza es la de la entrada al museo, en 1963, cuando la dirección estaba a cargo de Samuel Oliver.

<sup>241</sup> “Los millonarios del pincel”, *art. cit.*

<sup>242</sup> Fernando García, *Los ojos*, *op. cit.*, p. 301. En los archivos Di Tella no conservan documentos al respecto. Quien había adquirido *La boda* (1959) cuando se expuso en la galería Van Riel en 1959.

<sup>243</sup> *Angelita* (1943), *La rubia* (1944), *Rosita* (1952) y *La carta* (1956). Números 2, 3, 14 y 21 respectivamente.

<sup>244</sup> La colección Torcuato Di Tella, continuada luego por el ITDT es un ejemplo paradigmático de un nuevo perfil de coleccionista industrial. Andrea Giunta, Marcelo E. Pacheco y Mari Carmen Ramírez, “De lo público a lo privado... viceversa: estrategias del coleccionismo artístico en Argentina”, en Mari Carmen Ramírez, *Cantos paralelos*. Jack S Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin - Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 260-271.

<sup>245</sup> “Plástica: la oferta y la demanda”, *art. cit.*

se vendían bien los grabados que para mí eran como capítulos de una historieta<sup>246</sup>. Después del envío de Witcomb en 1961, donde Berni mostró los primeros collages con el tema de Juanito Laguna, los grabados más innovadores de Berni tuvieron gran difusión pero no hubo muchas oportunidades para exhibir sus collages en Argentina (la exposición del ITDT fue una de ellas). En efecto, un repaso por la fortuna de las obras que vimos circular por las exposiciones en el exterior indica que, salvo algunas excepciones, éstas quedaron en el taller de Berni hasta después de su muerte, en 1981<sup>247</sup>.

Como lo ilustra el stand de Berni en *Expo-show*, el artista mantuvo una cierta diversificación en su trabajo. En esta mega-exposición realizada en el predio ferial de Palermo en 1970, Berni presentó la instalación-espectáculo *El mundo de Ramona*, un audiovisual sobre el taller de tejeduría Río de la Plata, y a su vez producía 'en el acto' estampas de rostros de niños a partir de una chapa *off-set*<sup>248</sup>. Además de los grandes collages y grabados de Juanito y Ramona, durante los años '60 realizó retratos por encargo<sup>249</sup>, estampó tiradas de litografías<sup>250</sup>, y coordinó la producción de telares del taller Río de la Plata.

A su vez, la galería Rubbers y el taller de Berni no eran las únicas bocas de expendio. Durante el período que abordamos, sus obras también circularon por las subastas de arte. En los remates de las casas más tradicionales, donde solían mezclarse obras de arte con muebles antiguos y piezas de arte decorativo, solía haber una mayoría de obras de arte europeo y

---

<sup>246</sup> Fernando García en *Los ojos*, op. cit., p. 314.

<sup>247</sup> En el catálogo *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*, MNBA, 1984, de las 85 obras expuestas, 58 óleos y collages figuran como parte de la sucesión Berni. Por otra parte, fuera de las mencionadas antes, conocemos la existencia de otras obras adquiridas en Argentina antes de la muerte de Berni, pero fuera del período trabajado: *Retrato* (1935, col Museo provincial de bellas artes de La Plata); *El gato gris* (1936, col Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil); *Composición* (1938, col Museo Municipal de bellas artes Juan B. Castagnino, Rosario); *La mujer de los guantes* (1937, col Museo provincial de Bellas Artes de La Plata); *Jujuy* (1937, col Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Bariloche); *Autorretrato* (c. 1938, col Museo Municipal de Bellas Artes Manuel Belgrano, Pergamino); *Retrato* (1939, Col Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe); *Figura* (1940, col Museo provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe); *La Iglesia* (1955, col Archivo Museo histórico del Banco de la provincia de Buenos Aires); *Primeros pasos* (1940, col MNBA adq 1940); *Lily* (1943, col MNBA adq 1943); *El mantel amarillo* (1927, col Blaquier); *Autorretrato con cactus* (1933-34, col Blaquier); *La mujer del sweter rojo* (1935, col Lawrence y más recientemente col Costantini); *Chacareros* (1936, col Concejo deliberante); *La familia de Juanito mirando la televisión* (1977, colección Helft). No conocemos las fechas de adquisición de *Medianoche en el mundo* (1937); *Paule y Lily* (1941) y *El examen* (1976), todas de la colección Blaquier. *Ramona espera* (1962) fue subastada en Sotheby's en 1997; *La gran tentación* (1962), adquirida por Eduardo Costantini; *Juanito va a la ciudad* (1963), por Jorge y Marion Helft.

<sup>248</sup> Véase Silvia Dolinko, "Expo-show: la cultura como espectáculo", *X Jornadas Interescuelas / Departamentos de historia*, Rosario, 2005, Cd-Rom.

<sup>249</sup> Orly Benzacar relata el episodio de la realización de su propio retrato en el taller de Berni: "sacaba esos retratos porque claramente le daban de comer". Jorge Helf cuenta que Berni le dijo sobre estos retratos: '[...] sabés muy bien que esta basura no es nada significativo dentro de mi obra, pero lo tengo que hacer porque me pagan bien y con eso vivo mejor, soy un hombre mayor, tengo una mujer joven, me gusta viajar bien, comer bien, pasarlo bien, tener buenas vacaciones y me pagan buenas sumas por hacer estos retratos bastante inmundos', ambos testimonios en Eva Grinstein, "Berni y yo", *Radar*, 25/5/05, p. 4.

<sup>250</sup> Algunas reproducciones en "Cronología ilustrada", *Antonio Berni*. Buenos Aires, MAMBA, 1999, pp. 55-56.

bastante pintura argentina del siglo XIX. En estos casos, la presencia de Berni era mínima comparada con la de Figari y Soldi e incluso con la de Spilimbergo, Gómez Cornet o Castagnino. Por otra parte, si bien los años de realización muchas veces no están consignados, a juzgar por los títulos, las medidas y las técnicas, resulta claro que se trata de obras anteriores a los años '60, retratos y paisajes que mantenían lineamientos más tradicionales que los grandes collages<sup>251</sup>.

Las ventas públicas organizadas por las galerías de arte solían tener un perfil diferente. Además de tratarse de conjuntos compuestos sólo por obras de arte (en promedio unas 100 a 200 obras), se concentraban en el arte argentino o rioplatense del siglo XX. Los catálogos de las subastas organizadas por las galerías Velázquez, Van Riel, Riobóo-Nueva, Feldman y, en menor medida, Bonino suelen incluir más de una obra de Berni. Lo mismo ocurre con los remates de la Sociedad Hebraica Argentina, la SAAP o el MEEBA, donde fue habitual encontrar varias obras con su firma (el máximo hallado es 12 en las subastas del 1 de julio y del 3 de diciembre de 1974). De modo que, excepto por la aparición esporádica de algún grabado de la serie de Ramona, también en el caso de los remates de galerías por lo general se trataba de obras de los años '50 o retratos y paisajes de corte tradicional<sup>252</sup>. La abundancia

---

<sup>251</sup> "Subastas. Exclusivo para gente importante", *Primera Plana* n. 108, 1/12/1964, p. 36-37. Hemos revisado los catálogos disponibles en la Fundación Espigas de las siguientes casas: Saráchaga, Bullrich Arte y Antigüedades, J. C. Naón y Cía, Roldán y Cía, Rufino A. de Elizalde, De Rhone S.R.L. y Hotel de Ventas Charcas. A continuación se detallan las obras de Berni con sus respectivos años de realización, técnica, medidas expresadas en centímetros y precios de base, según la información ofrecida por los catálogos: *Colecciones pertenecientes a la señora María Eugenia Quintana de Uriburu*, Martillero Humberto C. Finnocchi, 22-23/8/1961: *Frutos de la tierra* (témpera, 50x70). *Federico J. Zorraquín, Kenkichi Yokohama y otras calificadas procedencias*, J. C. Naón y Cía., 25-28/1962: *Joven frente a un plato de verduras* (óleo, 100 x 74); *Chico con botella* (1959, témpera, 73 x 53); *Chica con cardenal* (1959, témpera, 77 x 58). *Excepcional subasta de pintura argentina. Buenos Aires*, J. C. Naón y Cía., 12/9/1966: *Niña*, témpera (41 x 30, \$70.000); *Niña* (dibujo, 50 x 64, \$45.000); *Rostro* (tinta, 46 x 30, \$45.000); *Niño con honda* (óleo, 36 x 67, \$240.000); *Niña con canasto* (gouache, 76 x 112, \$180.000); *Niña con libro* (gouache, 77 x 110, \$180.000); *Niño de la gomera* (témpera, 41 x 51, \$90.000). *Importante y excepcional selección de pinturas, muebles y objetos de arte*, Roldán y Cía., 10-18/9/1968: *Muchacho con sombrero de paja* (óleo, 85 x 63); *Paisaje* (óleo, 90 x 59). *Importante y excepcional selección de pinturas, muebles y objetos de arte*, Roldán y Cía., 26/11/1968: *Figura de mujer* (pastel y acuarela, 107 x 72). *Importante y excepcional selección de pinturas, muebles y objetos de arte*, Roldán y Cía., 11-18/11/1969: *La dama y el caballo* (yeso, 55 x 45). *Remate de una muy importante colección privada de pintura argentina y uruguaya*, Bullrich Arte y Antigüedades, 6-7/7/1970: *La jardinera* (1950, óleo s/cartón, 42 x 33); *Naturaleza muerta* (óleo s/hardboard, 83 x 61); *La casa propia* (1952, óleo s/cartón, 100 x 63); *Cabeza* (1955, pastel, 75 x 54), *La serranita* (óleo s/tela, 60 x 90), *La casa blanca* (óleo, 60 x 90). *Importante y excepcional selección de pinturas, muebles y objetos de arte*, Roldán y Cía., 28/7/1970: *La correntina* (pastel, 64 x 47). *Remate de importantes colecciones privadas de pintura argentina y uruguaya*, Bullrich Arte y Antigüedades, 28/9/70: *Cabeza de niño* (1951, óleo, 112 x 78); *La sirvienta* (óleo, 40 x 30); *Atardecer en Los Quirquinchos* (1924, óleo s/tela, 47 x 69); *El rancho azul* (óleo, 40 x 30). *Importante y excepcional selección de pinturas, muebles y objetos de arte*, Roldán y Cía., 17-25/9/1973: *Cabeza de niño* (óleo, 40 x 30). *Remate n. 26*, Bullrich Arte y Antigüedades, 13-15/5/1974: *Cabeza de niña* (óleo monocopia, 36 x 28). *Remate n. 28*, Bullrich Arte y Antigüedades, 5-9/8/1974: *Cabeza femenina* (1944, óleo s/tela, 39 x 29), *Cercanía de Capilla* (1925, óleo, 79 x 99); *Cabeza femenina* (1960, pastel, 69 x 54).

<sup>252</sup> Gran remate de cuadros, objetos de arte y muebles de época, Galería Velázquez, 23-24/1960: *India* (dibujo, 65 x 46). Venta de pintura argentina Bonino – Pizarro, noviembre 1962: *Paisaje de Sepúlveda* (óleo, 115 x 97,

\$40.000). *Colección Olejaveska*, Galería Van Riel, 1963: *Figura* (óleo, 100 x 80, \$90.000). *Subasta del taller de los artistas Antonio Alice y Eliseo Coppini*, Galería Velázquez, 5-6/7/1964: *La Chola* (dibujo, 26 x 15, \$15.000). *Venta de pintura rioplatense*, Galería Riobóo-Nueva, 7/8/1964: *Cabeza*, pastel (82 x 61, \$55.000). *Colección Victor Bossart*, Galería Van Riel, 26/8/1964: *Estudio* (óleo y collage, 41 x 50, \$20.000). *Subasta de 100 pinturas y 50 esculturas*, Galería Riobóo-Nueva, 28-29/10/1964: *Figura de niña* (1955, óleo, 75 x 60, \$70.000); *Maternidad* (pastel, 65 x 50, \$55.000); *Expresión* (dibujo, 112 x 78, \$50.000). 4° *Venta de pintura argentina*, Galería Pizarro, 23/11/1964: *Cabeza de niña* (39 x 23, \$25.000). *Subasta de pintura rioplatense*, Galería Rioboo-Nueva, 26-27/5/1965: *Paisaje* (óleo, 120 x 80, \$50.000). *Subasta de pintura rioplatense*, Galería Rioboo-Nueva, 6-7/10/1965: *Cabeza de niña* (óleo, 39 x 23, \$90.000); *Figura de muchacha* (1959, pastel, 117 x 82, \$150.000); *Éxodo* (1954, ténpera, 43 x 53, \$150.000). *Subasta de jerarquía excepcional*, Galería Velázquez, 4-5/11/1965: *Niño de campo* (1947, ténpera, 60 x 45, \$55.000). *Subasta: Bonino - Van Riel*, 23-24/11/1965: *Ramona en el cabaret* (1964, grabado, 94 x 49, \$20.000). *Exposición - Subasta de pintura argentina*, Proar Galería de arte, 5/5/1966: *Suburbio* (óleo, 35 x 50, \$180.000). *Subasta de Pintura argentina y extranjera*, Galería Riobóo-Nueva, 1-2/6/1966: *Figura* (dibujo, 112 x 76, \$180.000); *Maternidad* (ténpera, 67 x 51, \$190.000). *Subasta de pintura*, Galería Van Riel, 22-23/11/1966: *Expresión* (1961, pastel, 113 x 79, \$120.000); *Figura* (dibujo, 55 x 75, \$160.000); *Mujer con mate* (pastel 55 x 75, \$180.000). *Importante colección privada*, La Tasca galería de arte, 23/5/1967: *El lecherito* (dibujo, 41 x 60, \$90.000); *Muchacha* (pastel, 55 x 65, \$165.000). *Exposición - subasta de obras de arte*, Comunidad Bet El, 13/9/1967: *Después de la función* (óleo, 30 x 40, \$55.000); *La niña*, litografía (52 x 32, \$30.000); *Niño con caballito* (litografía, 46 x 34, \$30.000); *Figura*, litografía (53 x 34, \$20.000); *Figura* (litografía, 53 x 34, \$15.000). *Subasta de la pinacoteca e importantes colecciones de la galería*, Galería Feldman, 14 al 17/5/1968: *Figura con lámpara* (1960, óleo, 70 x 100, \$480.000); *Figura* (tinta, 70 x 115, \$120.000); *Figura* (ténpera, 24 x 32, \$100.000). *Exposición - subasta 1968*, Sociedad Hebraica Argentina, 17/7/1968: *Figura* (1953, óleo, 120 x 80, \$900.000); *El beso de Ramona* (1964, xilocolage 25 x 35, \$25.000). *Subasta de pintura rioplatense*, Galería Rioboo-Nueva, 10/10/1968: *Niña con carta* (óleo, \$850.000); *Santagueña* (óleo, 60 x 60, \$650.000); *Niño* (pastel, 50 x 63, \$350.000). *Subasta de la pinacoteca e importantes colecciones de la galería*, Galería Feldman, 12-14/5/1969: *Niña con flores* (óleo, 42 x 62, \$680.000); *Figura* (ténpera, 24 x 32, \$130.000); *Parvas* (ténpera, \$220.000). *Exposición subasta 1969*, Sociedad Hebraica Argentina, 4/7/1969: *Niño Villa Piolín* (grabado relieve color, 47 x 64, \$70.000); *Niño en Villa Piolín* (litografía, 30 x 50, \$10.000); *Enamorada* (pastel, 50 x 65, \$370.000); *Mujer en amarillo* (óleo, 80 x 113, \$1.100.000); *El viejo* (dibujo, 48 x 62, \$180.000); *Paisaje* (óleo, 25 x 38., \$200.000). *Exposición subasta 1970*, Sociedad Hebraica Argentina, 16/9/1970: *Cabeza de mujer* (pastel, 48 x 62, \$3.900), *Niño mirando llover* (óleo, 105 x 125, \$20.000). *Exposición subasta 1971*, Sociedad Hebraica Argentina, 8-9/6/1971: *Niño Villa Piolín* (litografía, 32 x 64, \$120); *Rostro de niña* (pastel, 48 x 63, \$4.200); *El carnicero* (dibujo, 65 x 50, \$3.000); *Las salinas* (óleo, 50 x 60, \$4.000). *Exposición subasta 1972*, Sociedad Hebraica Argentina, 28-29/6/1972: *La rubia de ojos azules* (óleo, 35 x 42, \$5.500); *El beso de Ramona* (xilo-collage, 35 x 25, \$350); *La serranía* (\$18.000). *II Exposición subasta 1972*, Sociedad Hebraica Argentina, 18-19/12/1972: *Cabeza de niño* (1953, dibujo, 60 x 50, \$5.000); *Maternidad* (óleo, 100 x 70, \$37.000). *Exposición subasta 1973*, Sociedad Hebraica Argentina, 31/7/1973: *Viejo almacén* (óleo y ténpera, 25 x 37, \$3.000); *Muchacho* (1963, pastel, 50 x 65, \$10.000); *Ramona y el boxeador* (grabado, 49 x 57, \$1.300); *Toreando* (grabado, 50 x 80, \$2.000). *Exposición subasta 1974*, Sociedad Hebraica Argentina, 1-2-3/7/1974: *Encuentro de Romina y Juan* (grabado, 60 x 45, \$1.800); *Lo que no fue* (grabado, 65 x 95, \$2.900); *Niña* (pastel, 50 x 70); *Figura* (oleo s/cartón, 54 x 34); *Niño* (pastel, 50 x 70); *Pirucha* (óleo, 75 x 100); *El baño* (grabado 5/25, 57 x 85, \$3.300); *Adán y Eva* (grabado 5/25, 54 x 79, \$3.300); *La noche* (grabado, 50 x 65, \$2.100); *La dama y el caballo* (grabado, 50 x 35, \$1.500); *Recuerdo* (grabado, 40 x 30, \$700); *Maternidad* (serigrafía, 65 x 85, \$900). *15ª subasta de la mejor pintura argentina 1974*, Sociedad Hebraica Argentina, 3-5/12/1974: *Cabeza* (pastel, 65 x 50, \$40.000); *La Pirucha* (pastel, 50 x 65, \$40.000); *El pintor* (oleo, 102 x 72, \$120.000); *Prueba de artista* (grabado, 45 x 55, \$3.000); *Ramona en pose* (grabado 50 x 75, \$3.900); *Adán y Eva* (grabado, 55 x 80, \$4.000); *Ramona espera* (grabado, 45 x 55, \$3.000); *El beso* (grabado, 50 x 80, \$3.900); *Muchacho del gorro azul* (pastel, 50 x 65, \$55.000); *Nena con jarrón* (óleo, 40 x 50, \$90.000); *La constelación* (grabado 10/25, 55 x 100, \$4.500); *Perfil de Ramona* (grabado, 55 x 80, \$4.200). *M.E.E.B.A. Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes: gran subasta pro edificio*, 29-14/5/1975: *El beso* (grabado, 50 x 70, \$7500); *Figura de niña* (oleo, \$120.000); *Figura* (dibujo, 17 x 23, \$2500); *Perfil* (grabado, 30 x 40, \$3000). *Importante Colección Privada*, Casa de Castagnino, 28-29/4/1975: *Adán y Eva* (grabado, 100 x 70, \$5000); *Chico viendo llover* (óleo, 130 x 105, \$350.000); *Atardecer en el barrio* (serigrafía, 65 x 45, \$1800); *Mujeres al sol* (grabado, 100 x 70, \$7000); *Muchacho* (ténpera, 41 x 33, \$35.000); *Salinas de Sgo. del Estero* (1952, ténpera, 50 x 40); *Figura de chico* (pastel, 65 x 50, \$45.000). *6ª subasta de la mejor pintura argentina 1975*, 15-16/7/1975: *Adolescente* (45 x 72, \$130.000); *Riacho entre peñascos (Rio Hondo)* (1959, ténpera, 60 x 40, \$80.000); *Muchacha de ojos verdes* (1971, óleo, 38 x 45, \$125.000); *La dama y el boxeador* (grabado, 47 x 56, \$10.000). *Gran subasta de pintura argentina y rioplatense*, Galería Velázquez, 12-13/8/1975: *La rubia* (óleo, 55 x 80, \$190.000). *17ª gran subasta*

de este tipo de obras en Buenos Aires fue tal que hacia fines de 1976 Gregorio Goldenberg advertía “un cierto cansancio del público respecto a las ofertas más frecuentes: retratos de Berni, obras de Castagnino o de Soldi”. En cambio –continuaba– los artistas más jóvenes, que vendían a precios más bajos y contaban con cierto reconocimiento, tuvieron “postores e incluso hubo pujas”<sup>253</sup>.

Como vimos, luego de su regreso de Francia en 1962 Berni se mostró abierto a comentar los precios que sus obras adquirirían. “Después de mucho bregar”, el artista tenía mercado local y pretendía hacerse un lugar en el mercado europeo. El premio de Venecia, que había servido para atraer las miradas de la crítica, podía ser una manera de entrar (o volver) a París por la puerta grande. A lo largo de 1963, el año en que estableció su taller en la calle Cité Prost, Berni participó de seis exposiciones<sup>254</sup>; entre ellas, la presentación individual de la serie de grabados de Ramona que comentamos. Además creó junto con André Verlon (1917-1993) la revista *?Imago* bajo el lema “vers un art experimental a tendance humaine et dialectique”<sup>255</sup> [II. 19]. Como vimos, luego siguieron exposiciones colectivas que aspiraban a la consagración de las nuevas figuraciones por medio de catálogos nutridos y una curaduría potente. Sin embargo, la posibilidad de entrar a la galería Jeanne Bucher no se concretó y, hasta donde podemos saber, Berni no tuvo un marchand a cargo de su obra. De hecho, su segunda exposición individual en París sólo tuvo lugar ocho años más tarde con la retrospectiva de 1971 en el MAMVP, y en 1973 tuvo lugar una tercera en el Atelier Jacob, que el arquitecto y artista Alain Bourbonnais había abierto el año anterior<sup>256</sup>.

El matrimonio Bourbonnais había conocido a Berni a través de Ragon hacia 1962<sup>257</sup>. Dos años antes, en 1960 Alain Bourbonnais había comenzado *Les Turbulents*, una serie de *assamblages* representando figuras monstruosas con materiales de desecho cuyo aspecto tenía

---

*anual*, Sociedad Hebraica Argentina, 16-17/12/1975: *Perfil* (gofrado, 25 x 20, \$9.200); *Ramona bailarina* (gofrado, 25 x 45, \$9.800); *Muchacho* (pastel, 50 x 70, \$220.000); *La Rubia* (óleo, 60 x 80, \$350.000); *Paisaje campero* (óleo, 60 x 40, \$120.000); *Figura de mujer* (pastel, 50 x 70, \$100.000).

<sup>253</sup> G.G., “Los célebres comienzan a cansar”, *Pluma y pincel* n.16, 9/11/1976, p. 24.

<sup>254</sup> *Trois critique présentent : un groupe de peintres et sculptures* (Lassaigne, Ragon y Schneider), Galerie Max Kaganovitch ; *L'œil de Bœuf*, Galerie 7 ; *Exposition organisée a l'occasion des états généraux*, Cercle Volney ; *Option 63, peintures et sculptures*, Galerie L'œil Ecoute ; *La boîte et son contenu*, Galerie La Gendre.

<sup>255</sup> Las tapas de los tres números publicados integraban, a la manera de un collage, imágenes producidas por los integrantes del proyecto editorial. El grupo estaba conformado por: André Verlon (Paris-Viena), Antonio Berni (Argentina), Richard Antohi (Italia), Joseph Gin (Bélgica), A. Oscar (Inglaterra), Eugen Lipkowitch (Yugoslavia-Francia) y Ernst Neizwestny (Rusia). Sobre Verlon, véase: André Verlon, “Montage-painting”, *Leonardo* vol. 1, 1968, pp. 383-392; y *André Verlon. Collage + Montage-painting. 1958-1983*. Vienna, Schriftenreihe des Museum Moderner Kunst in Wien, 1983.

<sup>256</sup> La exposición en la galería *L'œil écoute*, que figura en las cronologías como realizada en París, tuvo lugar en la ciudad de Lyon. El quai Romand-Rolland, la calle sobre la cual se encontraba la galería, no existe en la capital francesa y los recortes conservados en el Archivo Berni son todos de periódicos lyoneses.

<sup>257</sup> Entrevista de la autora con Caroline Bourbonnais, 6/7/2006.

puntos en común con los trabajos que Berni mostró en Francia [II. 20]. Ese mismo año, la pareja compró un terreno en Dicy, en la región de Borgoña, donde mucho más tarde comenzó a funcionar *La Faboulosserie*, una suerte de parque temático-museo que hasta la actualidad aloja su colección de obras producidas por artistas sin formación profesional. A partir de 1965 adquirieron varias piezas de Berni, de las cuales conservan *Le carnaval de Rio*, *L'apothéose de Ramona* (exhibido en *Mythologies Quotidiennes*) y *Ramona niña*<sup>258</sup>. [II. 21] Como relata Fernando García, la exposición del Atelier Jacob atrajo al belga M.L. Didivier que compró dos obras para el museo de Ostende, *La familia de Juanito emigra* (1972) y *La familia de Juanito un domingo por la mañana* (1960), y otras cuatro obras para su propia colección<sup>259</sup>. También sabemos que en 1974 por gestión del *Fonds National d'art contemporain* el Estado francés adquirió los grabados *Ramona vive su vida* (1965), *Ramona baila el tango* y *Carlos Gardel*<sup>260</sup>. No tenemos noticias, en cambio, de que en Francia haya habido circulación de paisajes o retratos de Berni, excepto por la pintura que aun se encuentra colgada en la casa de Aragon y Elsa Triolet, a 65 kilómetros de París. Dispuesta entre las pocas obras de la habitación de la pareja, junto a dibujos del pintor comunista André Fougeron y una vista de Moscú, se encuentra *Yanki hotel* un paisaje urbano de 1954 con algunos personajes que recuerdan la serie de Santiago del Estero<sup>261</sup>.

El análisis de toda esta información indica que la fortuna de Berni en el mercado artístico parisino fue menos firme que la de Seguí o la de Le Parc. Estos artistas radicados en Francia argumentan que para lograr una mejor inserción comercial Berni debería haberse decidido por París, pero como vendía mejor en Argentina nunca llegó a concretarlo<sup>262</sup>. De cualquier modo, si la actividad europea de Berni no producía todas las divisas que esperaba Squirru, sí proyectaba una imagen de este artista sobre la Argentina que le abrió vías para la circulación de sus imágenes y sus discursos. El mercado que tenía en Argentina, basado en su

---

<sup>258</sup> Caroline Bourbonnais dice haber adquirido también un monstruo realizado en 1966. Lily Berni recuerda haber viajado a Francia con Ruth Benzacar luego de la muerte de Berni para comprarle obra a los Bourbonnais. Según la hija del pintor, en esa ocasión adquirieron *Ramona cantando* y *La negra amiga de Ramona*, pero el matrimonio no quiso venderle “un cuadrito chiquito precioso, *Ramona niña*, con una cara de puta...”. Entrevista de la autora a Lily Berni 9/5/2006. Otra obra, *Ramona vieja en la intimidad* (1972) ha sido reproducida en *Berni. Estudio crítico-biográfico*, como parte de la colección Alain Bourbonnais.

<sup>259</sup> *Ramona bebé* (1962) y tres grabados: *Ramona modelo* (1973), *El examen* (1967) y *El caballo del torero* (1968).

<sup>260</sup> Los números de inventario fueron consignados en otra nota al pie. El *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* también posee *El Baño* (1970) y el Museo de Saint-Denis tiene en su reserva *Símbolo*, una pintura de Berni sin fechar que, según Inés Berni es contemporánea de *El fusilado* (1949). Sobre el contexto de producción y donación de esta obra al museo de uno de los suburbios parisinos de perfil más industrial, véase mi trabajo “La torre Eiffel en La Pampa o los impactos de París”, *art. cit.*

<sup>261</sup> El cuatro, firmado y fechado, incluye una dedicatoria a Aragon. Con seguridad, se trata de un regalo de Berni en ocasión de la exposición de 1955 en París, prologada por el escritor comunista.

<sup>262</sup> En Fernando García, *Los ojos... op. cit.*, p. 337.



producción de grabados de Ramona y Juanito, pero también en retratos y litografías con rasgos menos innovadores y en la venta de obras de décadas anteriores que guardaba en su taller, le permitía solventar la producción de lo que en los años '90 pasaron a ser 'obras de museo' y que en su momento fueron 'obras manifiesto'.

La comparación de Berni con el éxito comercial de los artistas del expresionismo abstracto norteamericano puede resultar productiva. Según argumenta Serge Guilbaut, desde mediados de los '50 Rothko, Pollock, Still o Newman vendían bien y podían comprarse automóviles nuevos. Sin embargo, estos artistas enraizados en los debates políticos de los '30 no asumieron la transformación de su trabajo creativo en objeto de consumo<sup>263</sup>. Berni también tenía raíces en los debates políticos de los '30, particularmente aquellos ligados al comunismo y había sostenido una obra de crítica social a lo largo de treinta años. Pero a diferencia de los casos citados por Guilbaut, avanzados los '60 Berni no tenía prurito en mezclar alta y baja cultura ni en su obra ni en el manejo de su imagen pública. Lo popular e incluso lo kistch eran repertorios iconográficos y estilísticos de utilidad para propagar sus reflexiones sobre el arte, el mercado y la cultura de masas. Por otro lado, la producción de objetos que él mismo consideraba 'bajos', como los retratos adocenados que realizó por encargo o para su venta, tampoco fue vivido como una traición a su propia obra.

En 1968, pocos meses después de los sucesos de mayo, en un artículo sobre la viabilidad de una pintura contestataria Gassiot-Talabot intentó reorientar las discusiones acerca de la obra de arte como mercancía. Citando el Libro rojo de Mao Tse Tung, volvía a defender la innovación formal como recurso para que el arte *gauchiste* no fuera simple propaganda. En una sociedad capitalista, el problema no era si el arte debía o no venderse o si era necesario abandonar la producción de objetos, sino mantener la mirada crítica. Entre las imágenes que acompañaban el texto se encontraba una de las obras que analizamos, *La gran tentación*.

La pire dérision qui attende un peintre de contestation serait moins, en effet, de céder par lassitude ou nécessité, dans une société capitaliste, à la pression d'un marchand, que de devenir, dans une société socialiste, un thuriféraire aveugle du régime, un fonctionnaire de l'intégration, un homme qui renonce à jeter un regard vigilant sur le monde qu'il contribue à construire, et cela par soumission à une discipline et à une idéologie.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Serge Guilbaut, "La mercadotecnia de la expresividad en el Nueva York de los cincuenta", en *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, Curare-Fonca, 1995, pp. 47-85

<sup>264</sup> Gérald Gassiot-Talabot, "La contestation est-elle possible?", en AA.VV, *Art et contestation*. Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 120.

Tal vez la pregunta que se planteaba Eduardo Zaldívar ante la gran afluencia de público a la exposición de Berni en el MAMBA durante 1963<sup>265</sup> contenga una clave para comprender que el par ‘éxito-compromiso social’ no constituía una contradicción para el artista. En un periódico orgánico del PCA, Zaldívar preguntaba: “¿Por qué un arte que ‘diga’ no ha de gustar? ¿Por qué un arte que ‘guste’ no ha de decir? ¿O por qué, finalmente, un arte considerado moderno no debe llegar a la sensibilidad de las gentes, gustar a las gentes?”<sup>266</sup>. En efecto, la preocupación por achicar la brecha entre arte moderno y público no era nueva para Berni. Ya en 1944, Geo Dorival planteaba que el realismo de nuevo cuño de los ’30 venía a “expresar con formas inteligibles los distintos aspectos de la vida [y] hacer de la pintura un medio –y no un fin– accesible al pueblo, como otrora lo fue, y como hoy son el cine y la radiotelefonía...”<sup>267</sup>. Esta fue una preocupación central para Berni a lo largo de toda su carrera que en los años ’30 vehiculizó por medio de la representación de figuras monumentales sobre arpillera. Del mismo modo, a lo largo de los años ’60 recursos como *collage*, *assemblage*, *xilo-collage* o ambientación, además de *aggiornar* su obra, profundizaron aquel postulado del que hablaba Dorival. Berni participó de exposiciones como *Malvenido Rockefeller* (1969) organizada en la SAAP en respuesta a la visita porteña del norteamericano, exploró las posibilidades de la ambientación con *Ramona en la caverna* (1967) y *La masacre de los inocentes* (1971), experimentó el cruce con el teatro y el happening en *Argentina Inter-Medios* (1969)<sup>268</sup>, e incluso utilizó nuevas tecnologías en *Arte y cibernética* (1969)<sup>269</sup>. Sin embargo, la voluntad de actualizar los lenguajes artísticos no significó que dejara lado la retórica del arte social ni la producción de obra en formatos más tradicionales. En este sentido, las actividades del rosarino estuvieron más cerca del pop argentino<sup>270</sup> que de los envíos a salones de obras de corte conceptual y contenido político

---

<sup>265</sup> Ismo P. Aimi, “Antonio Berni: un creador”, *El Diario*, Paraná, 18/9/1963.

<sup>266</sup> Eduardo Zaldívar, “Berni y el mundo de Ramona Montiel”, *Hoy en la cultura* n.10, septiembre 1963, p. 16.

<sup>267</sup> Geo Dorival, *Antonio Berni*. Buenos Aires, Kraft, 1944, p. 5-6.

<sup>268</sup> Organizada por el Centro de Arte y Comunicación en el teatro Opera, el evento reunió a Berni, Mario Trejo, Osvaldo Romberg, Iris Scaccheri, el coro de Jose Silva Child, Jaime Kogan con Viet Rock y el grupo Nueva Música. Berni presentó un cuadro de Ramona protagonizado por Graciela Luciani.

<sup>269</sup> Exposición organizada por el CAYC en la galería Bonino, 18 al 29 de agosto. Participan: Luis Fernando Benedit, Berni, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Osvaldo Romberg, Miguel Angel Vidal y el *Computer Technique Group* de Tokio.

<sup>270</sup> Por ejemplo, con la participación en *La muerte* (18 de septiembre a 3 de octubre de 1964 en Lirolay con Delia Cancela, Zulema Ciordia, Edgardo Giménez, Pablo Mesejean, Delia Puzzovio y Carlos Squirru) y en *Help Valentino!*, producido por Inés Quesada y con vestuario de Puzzovio y escenografía de Edgardo Giménez y Lalo Lazo. Berni se sumó con un biombo hecho con cajas de huevos que usaban los actores para cambiarse en escena. Giménez recuerda que lo veían a Berni en la casa de Inés Quesada y luego lo visitaban en su taller. Fernando García en *Los ojos*, op. cit., p. 301.

expreso que se multiplicaron con el objetivo de poner en cuestión el concepto mismo de arte y el funcionamiento de sus instituciones e instancias consagratorias<sup>271</sup>.

La gran afluencia de público a la retrospectiva del ITDT en 1965 y la celebridad que Berni había adquirido en esos años parecían indicar que el objetivo de acercar arte moderno y público se había cumplido. Pero este “triumfo” fue posible de la mano de la industria cultural que, según el propio artista, venía a espectacularizar la cultura para crear celebridades por un lado y mercancías por otro. Como señalamos, Bayón vio en este fenómeno grandes oportunidades para artistas emergentes pero también el peligro de la estandarización de la creatividad. Para Berni, en cambio, podía implicar la despolitización de su obra.

En ocasión del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, realizado en Chile durante mayo de 1972, la conferencia de Berni se tituló “El arte, su desarrollo, promoción y mercado”<sup>272</sup>. La convocatoria giraba en torno de temas como la inserción social del artista y sus contribuciones al proceso revolucionario, y Berni formó parte de la comisión “Estrategias Culturales”<sup>273</sup>. Utilizando algunos términos de la teoría marxista, su texto señalaba que en los tiempos que corrían el arte tomaba “su valor de cambio” y se transformaba en mercancía. Si bien la compra-venta de obras de arte no era algo nuevo (Berni remontaba los orígenes del mercado local a la posguerra)<sup>274</sup>, en los tiempos que corrían se estructuraba “todo un complejo de gustos, modas y demandas previamente promocionados”. La inédita cantidad de artistas que emergían producía –según Berni– una saturación del mercado que ponía en juego ya no el oficio, sino “el fetichismo de la personalidad y de la idea”. Por otra parte, un velo de independencia artística disimulaba apenas “una alienación total nunca vista de dependencia económica a un sistema”. Desde su punto de vista, el consumo cultural era poco más que una pátina con la que el ansia de distinción social cubría el “exhibicionismo económico”. La contracara de ese fenómeno era la instauración de valores de mercado por medio de la prensa o la industria cultural.

---

<sup>271</sup> Véase Ana Longoni, “Investigaciones Visuales en el Salón Nacional: la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura”, en *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero–Archivos Caia, 1999, pp. 191-228.

<sup>272</sup> Antonio Berni, “El arte, su desarrollo, promoción y mercado”, 6 p. mecanografiadas. AAB-FE. Fue publicado como “El dinero es el único vínculo entre el artista y el comprador” por *La Opinión* el 9/6/72 y transcrito en Marcelo Pacheco (comp.), *Berni. Escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Temas, 1999, p. 115.

<sup>273</sup> El encuentro duró 10 días y los participantes se dividieron en 5 comisiones: Ideología en el Arte, América Latina en el momento histórico mundial, Arte y comunicación, Arte y creación cultural y Estrategias culturales. En la asamblea final se elaboran acuerdos y conclusiones a partir de los informes de cada comisión. Mariana Marchesi, “Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973)”, *Arte Latinoamericano Transnacional. Foro internacional de investigación para estudiantes de doctorado e investigadores emergentes*, Universidad de Texas, Austin, 6 – 7 de noviembre de 2009, mimeo.

<sup>274</sup> Reportaje a Berni por Hugo Monzón y Alberto Szounberg, “Antonio Berni y su típica”, *La Opinión cultural*, 10/8/1975, p. 2.

El prestigio crea valores y los valores crean prestigio. El prestigio, aparte de los valores intelectuales específicos, es la resultante de inversiones de capitales y de gastos publicitarios en diarios y revistas, publicaciones de libros o disimulada propaganda por TV o radio [...] Un Dalí es noticia. Los diarios, revistas o TV, para sus propios beneficios necesitan publicar artículos y comunicar novedades sobre su personalidad porque el público se interesa y las devora. [...]

En América Latina la promoción artística oligárquica orientada por un inteligente espíritu internacionalista monopolista, se despliega desde centros los oficiales más infeudados al imperialismo yanqui, sean Caracas o San Paulo. En estos momentos, cuando la cultura alcanza su mayor auditorio, se la extiende al terreno de lo político utilizándola como herramienta de intervención psicológica sobre importantes sectores de la población. [...]

Los artistas forman parte de esas corrientes emigratorias del mundo neo-colonial, dos razones fundamentales los arrastran: una es la esperanza de triunfar en los centros de irradiación mundial y la otra debida a la promoción y confirmación, en su propio medio, obtiene su mayor aval con la peregrinación a los santuarios del Arte.<sup>275</sup>

Berni sabía de lo que hablaba, pues en buena medida el último tramo de su propia carrera tenía que ver con la consagración local a partir de los espacios ganados en esos “centros de irradiación”. De cualquier modo, el tono de su discurso en el Chile de Allende era encendido y su propia celebridad apuntalada por la reciente retrospectiva parisina le abría espacios donde verter una mirada crítica de lo que veía como una cultura mercantilizada.

En sintonía con una concepción del mercado de arte como un poderoso estandarizador de la creatividad, Horacio Safons se preguntaba si era legítimo vender un cuadro con la misma filosofía que se vende una heladera. “Entendámonos: ¿sustituir el valor *real* por el valor *comercial*?”<sup>276</sup>. Este tipo de preguntas sonaron cada vez más a medida que avanzaron los años ‘70 y el volumen del mercado de arte se engrosaba en medio de una situación política y económica cada vez más adversa. Como ha planteado Andrea Giunta, el auge de la pintura en los ‘70 no puede interpretarse como puro sentido de la oportunidad de los artistas<sup>277</sup>; el peligro de ser fagocitado por los intereses de mercado que señalaba (y encarnaba) Berni fue parte de las preocupaciones más acuciantes de quienes habían protagonizado el corrimiento del Di Tella a *Tucumán Arde* y la radicalización política entre 1968 y 1973<sup>278</sup>.

---

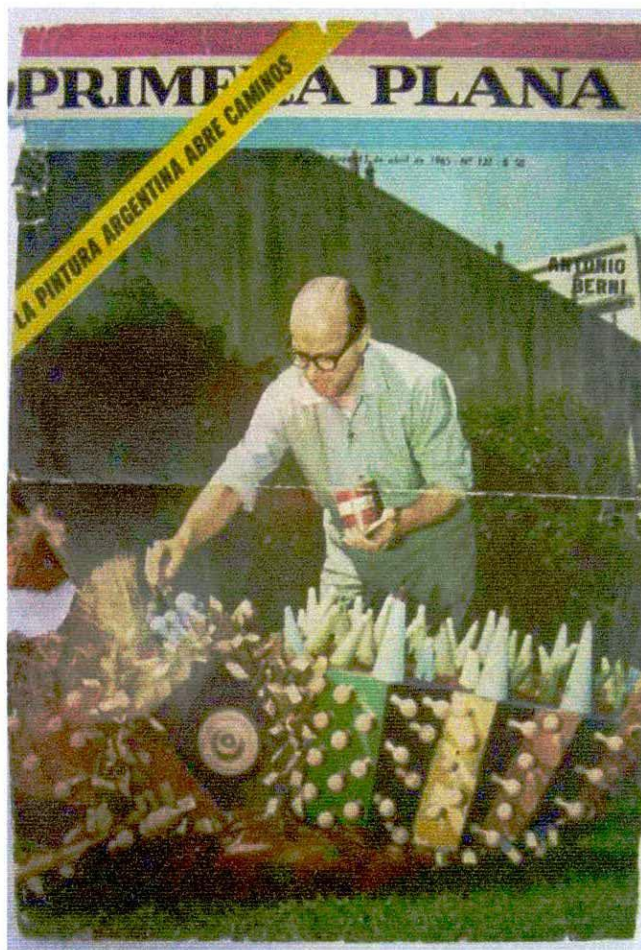
<sup>275</sup> *La Opinión*, 9/6/1972.

<sup>276</sup> Horacio Safons, “El ocaso de los dioses”, *Primera Plana* n. 473, 22/11/1972, pp. 42-44.

<sup>277</sup> Andrea Giunta, “Pintura en los 70: inventario y realidad”, en AAVV, *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 215-224.

<sup>278</sup> Véase Andrea Giunta, *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77*, Informe final, beca de perfeccionamiento de la Universidad de Buenos Aires, 1993. Mimeo.





IL. 1. *Primera Plana* 13/4/1965. Portada.

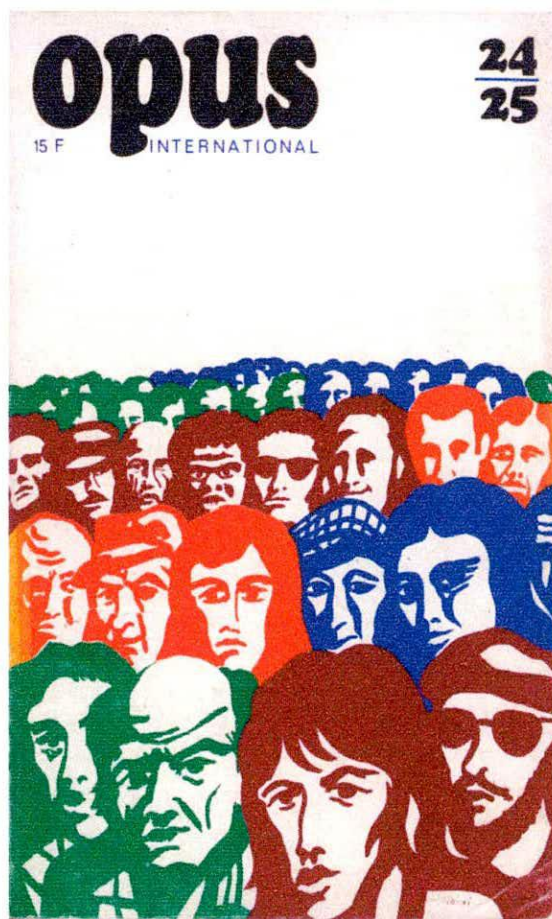


IL. 2. Antonio Berni, *Ramona espera* (1962), óleo y collage sobre hardboard, 300 x 200 cm.



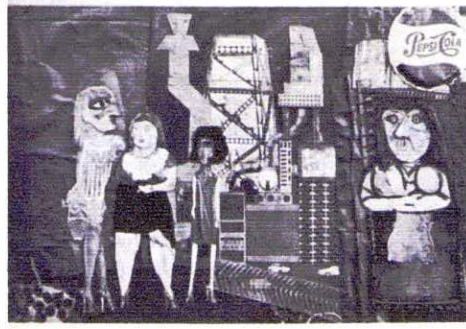
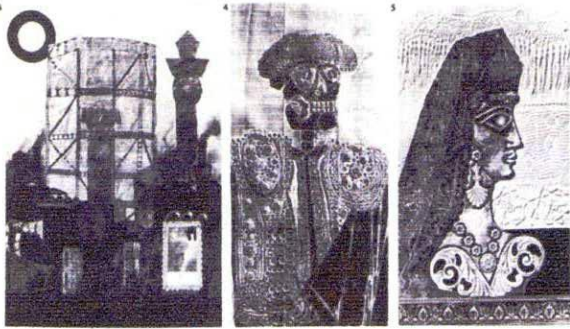
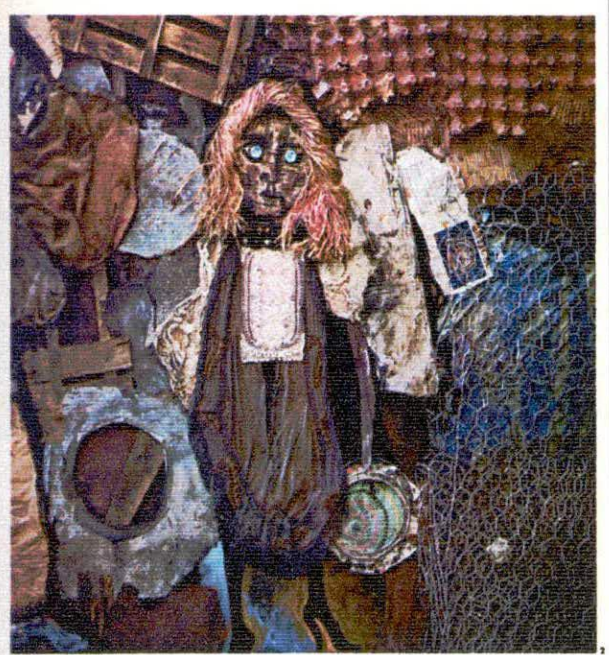
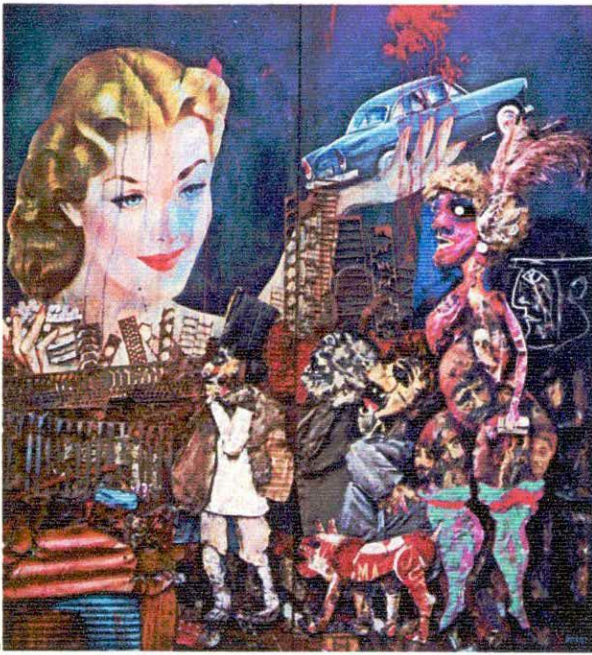


IL. 3. *Opus International* n. 10-11, avril 1969. Portada.



IL. 4. *Opus International* n. 24-25, mai 1971. Portada.





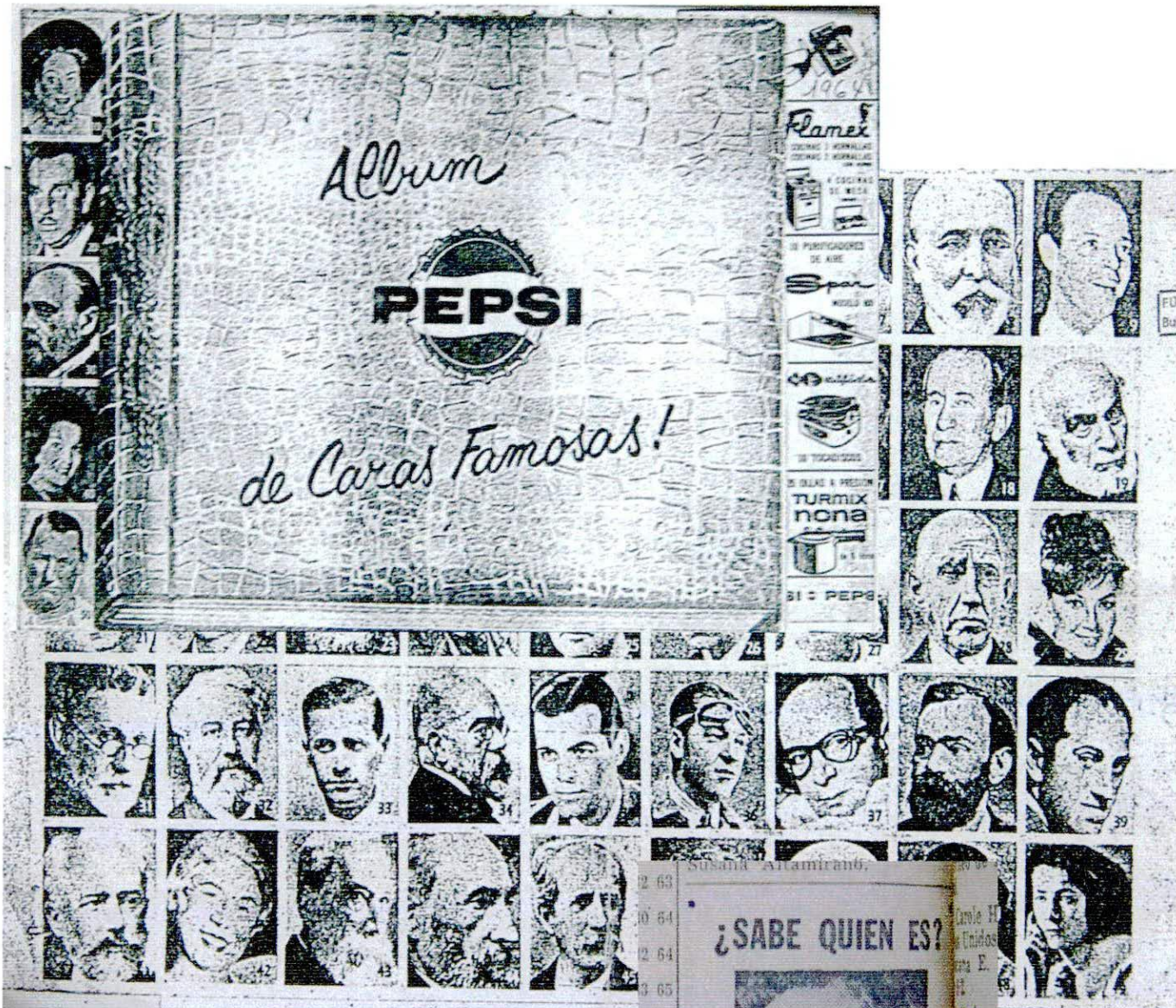
- Antonio Berni
- 1. Le monde est à Juanjo Laguna 1962
- 2. La grande tentation 1962
- 3. Juanjo Laguna porte le masque à son père Juanjo Berni Laguna 1965
- 4. El mercado 1964
- 5. Ramón y Cajal 1965
- 6. Ramón y Cajal 1965

IL. 5. Antonio Berni, *La gran tentación* (1962), en *Opus International* n. 24-25, mai 1971.



IL. 6. Antonio Berni, *La voracidad* (1965), construcción polimaterica, 93 x 55 x 300 cm.





IL. 7. Album Pepsi (1964). Portada e interior.

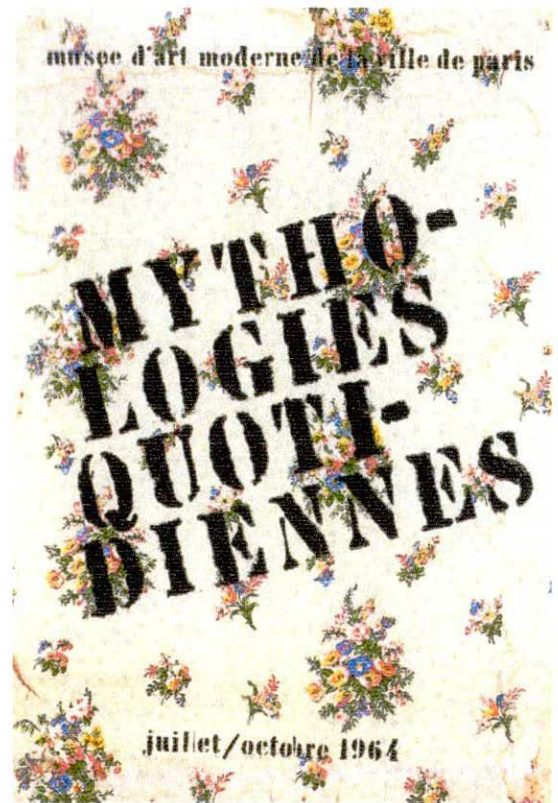
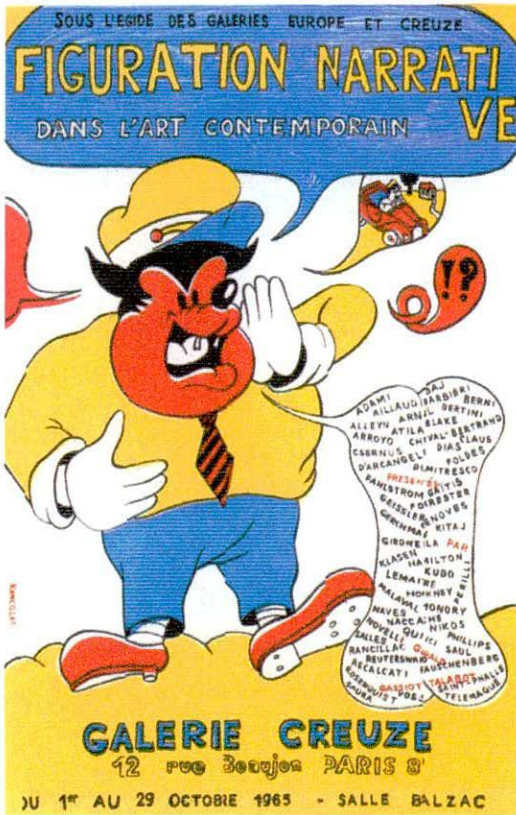


IL. 8. La Prensa 11/6/1964, p. 6.







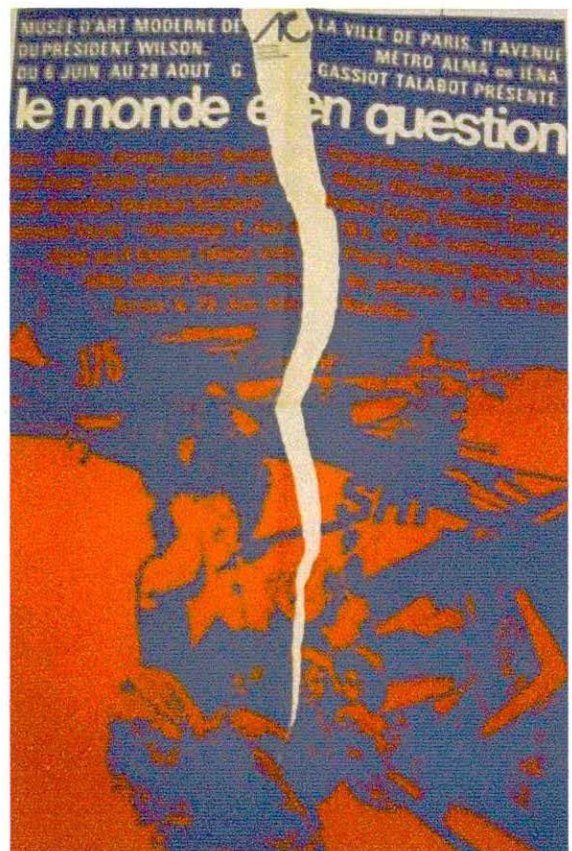


IL 11. Afiche *Mythologies Quotidiennes*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1964.

IL 12. Afiche *La Figuration narrative dans l'art contemporain*, galerías Creuze y Europe, 1965.

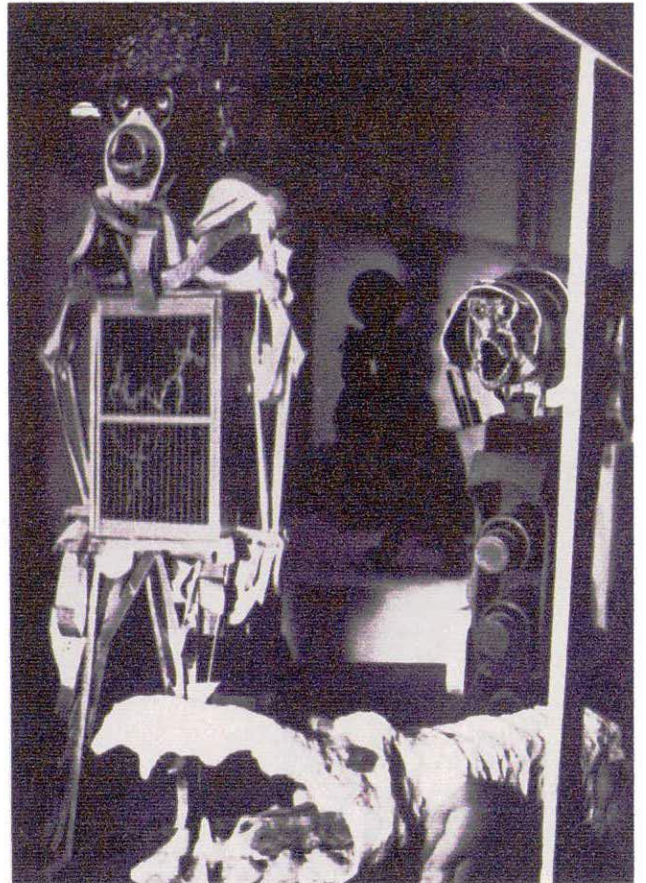
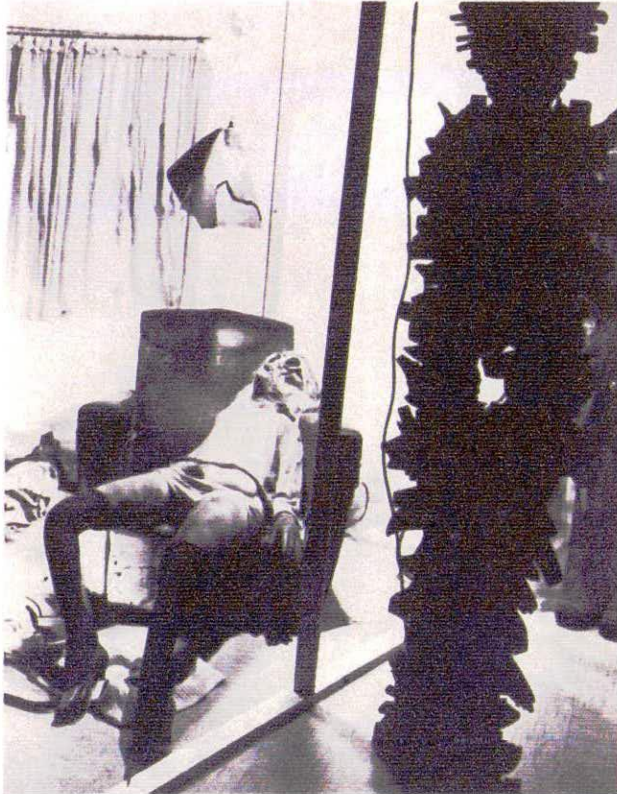
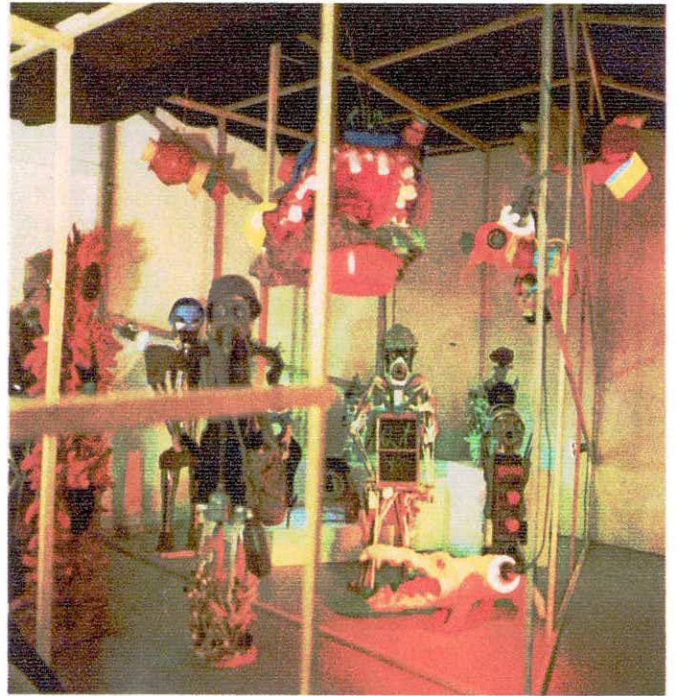
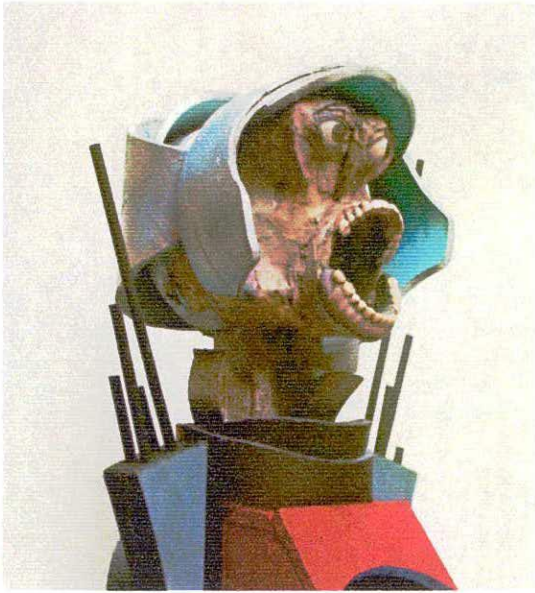


IL 13. Afiche *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée d'Art Décoratif, 1967.



IL 14. Afiche *Le monde en question*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967.





IL. 15. *La masacre de los inocentes* (1971), instalación en *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Varias vistas.





Gare de Lyon, Paris, 1964: Berni (...) y el grupo del Nuevo Realismo.

**Artes y Espectáculos**

**Berni: cómo desollar la realidad**

El chico iba caminando hacia el arte. Mas de cuarenta años después, en un

en el Piamonte, y Mi-  
gentino, descendiente  
habían tenido ya otr  
poleón era sacre y  
cerca de los terreno  
A veces, cuando Ant  
padre observaba con  
hijo mejor que, con  
llenaba de garabatos  
blanco podía capturar  
bién italiano, aconsej  
de al chico a estudi  
alrededor de los 12 af  
ni comentó a explora  
yesos y las natural  
una escuela de arte  
catalán Eugenio Forn

**Las tapitas revolucio-**

Desde el filo de la  
via con impulsos y  
muchacho en su cuerti  
tura mediana, Berni  
al estudio de Fornelli  
de comienzos del sig  
era un catalán adhe  
español que, por en  
a arrasar a todas las  
de los argentinos. Fo  
mas, un taller de vid  
en sociedad con otro  
dera. Y allí cerca, esta  
donde el padre del fu  
cio Fontana ejecutab  
rarías. Así, en medio  
trial y comercial, cre  
mayores talentos plást  
iba a ofrecer al siglo

A Berni no le cues  
la infancia. Ahora n  
de la calle con un as  
de lata, de las que se  
las botellas de bebidi  
ancha sonrisa se le p  
joven. "Fui a un bar  
mozo que mi hijo ce  
me dijo que me comp  
suya hace lo mismo, y  
cuantas." El hijo del i  
lombo (12 años), mira  
complicidad irónica, a  
sabe que las tapitas i  
mas de uno de los ma  
ni, con paciencia me  
glendo en los fondos d  
monstruos que devor  
Montiel, en el episod  
saga que ha revoluc  
auténtica originalidad  
tradicional de la plást

**El paisaje agrietado**

Pero hasta llegar a  
antecesor, Juanito Lag  
ocidido tiempos distint  
los cuales Berni trans  
nunca en el laberinto

IL 16. Artistas de *Mythologies Quotidiennes* en la Gare de Lyon, *Primera Plana* n. 127, 13/4/1965, p. 40.

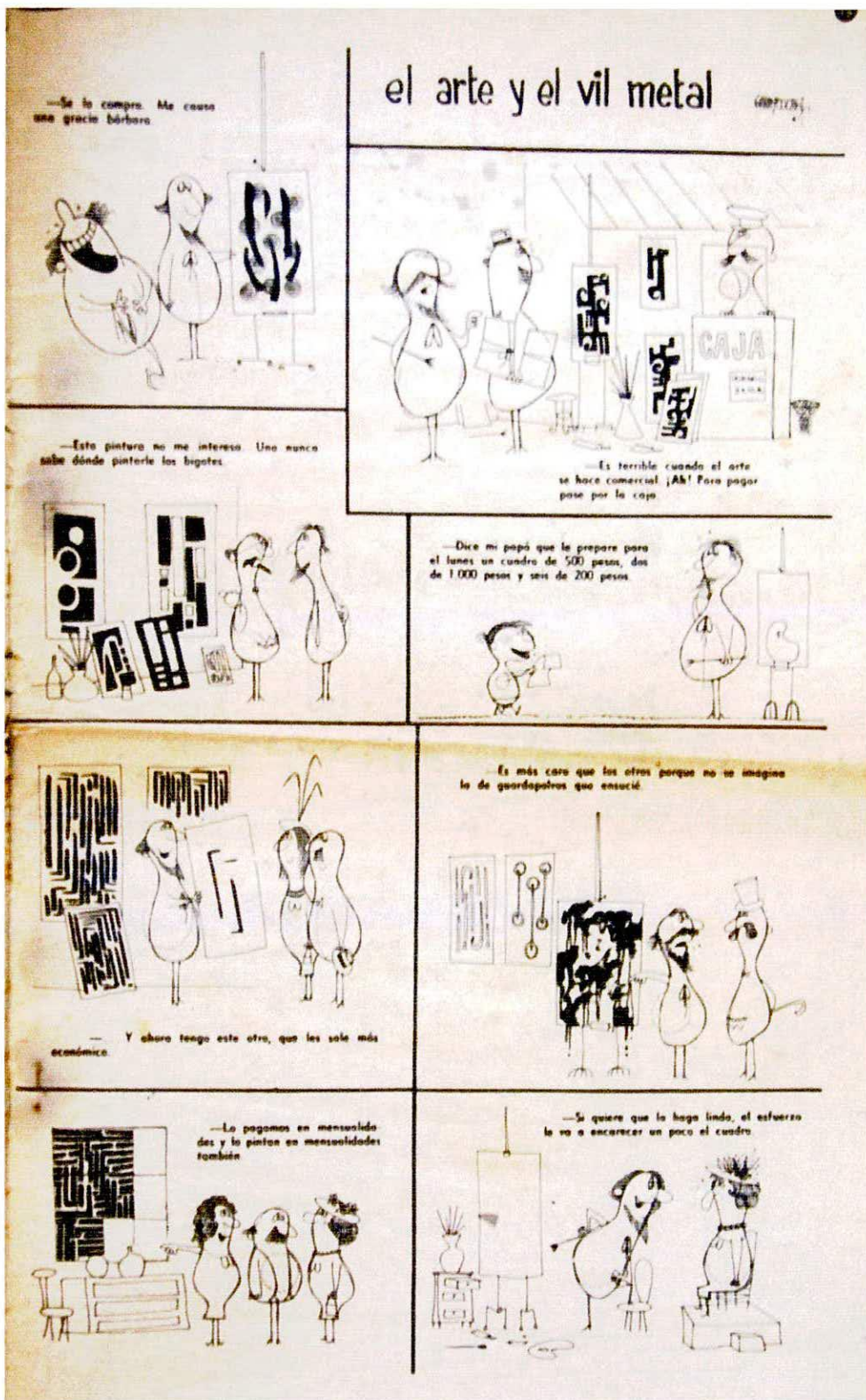


**FALSIFICACION DE CUADROS EN LA ARGENTINA**

Hasta hace poco tiempo cuando aquí se vendía una falsificación se trataba de imitaciones de maestros europeos. Pero últimamente la valorización de los trabajos de los artistas argentinos ha generado toda una industria "nacional".

Berni, pensativo,  
muestra uno de los  
últimos cuadros.  
Una figura  
con su forma y estilo.  
Detrás, uno de sus  
"famosos" temas  
que testimonia  
la fuerza creadora  
de su pintura.  
"Es una industria",  
muestra Berni.  
El arte de maestro  
en la actualidad  
es diametralmente  
opuesto al que  
pretenden montar  
estas falsificaciones.

IL 18. "Falsificación de cuadros en la Argentina", *Atlántida*, diciembre 1967, p. 61-64.



IL 17. "El arte y el vil metal", *Del arte*, n. 9, marzo 1962, p. 12.





IL. 19. ?IMAGO 3 (1966). Periódico editado por André Verlon, Antonio Berni, Richard Antohi, Joseph Gin, A. Oscar, Eugen Lipkowitch y Ernst Neizwestny.



IL. 20. Alain Bourbonnais con obra de la serie *Les Turbulents*.

IL. 21 *Ramona vieja en la intimidad* (1972), óleo y collage sobre tela. Colección Bourbonnais

## Capítulo 6. América Latina como tema para la producción visual.

Hoy volvimos a Saint Germain, al *drugstore* de los posters, a terminar la baguette entre rostros del Che, Fidel con Camilo, Lumumba, el tío Ho, [...] Todo se vuelve bello en el *drugstore*, posible, encuadrable, continuo, digno de ser visto, el mundo reaparece colgado del techo, con rostros pegados en las paredes, desde Kim Novak en *Vértigo* o Ana Karina consagrada por Godard a los colores duros del napalm en los arrozales. Hasta el marmota de Onganía podría quedar suspendido en el aire sin quebrar las armonías del lugar: general del Tercer Mundo, proimperialista, diría el catálogo del mostrador. El consumo de objetos de izquierda fue siempre novedoso, acompañante de las teorías. Irrumpe inesperado en las nuevas decoraciones, y además mucho más barato. Mercancía de caras prohibidas allá en el sur, seres oprobiosos para los poderes. Por eso tal vez uno necesita comprarlos por pocos francos, verlos colgados de las paredes de los pies de la cama, frente al escritorio, junto al espejo del baño, al lado de las latas de duraznos en almíbar, como un pasaje gratuito y personal hacia una casa escondida, hacia un sótano repentino de uno mismo, hacia una clandestinidad sin testigos ni mayores argumentos.

Nicolás Casullo, notas del 12 de abril de 1968<sup>1</sup>

De unos diez años a esta parte América Latina está de moda en todo el mundo y –cosa más excepcional– de moda entre nosotros mismos. No nos engañemos. Eso se debe a tres factores preponderantes: primero, a la política –buena o mala– de nuestros respectivos países; segundo, a la música popular; y tercero, en orden natural decreciente, al llamado *boom* de cierta literatura contemporánea. [...]

En un centro modelo en su género como el Instituto de Altos Estudios de América Latina, en París, se consideran principalmente tres aspectos de nuestra cultura: la Sociología, la Economía y la Literatura. Un estudiante de esa institución se puede graduar con buenas notas sin haber visto nunca siquiera una fotografía de una iglesia colonial o la reproducción de un cuadro latinoamericano antiguo o moderno.

Damián Bayon, *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1974)<sup>2</sup>

Nicolás Casullo escribió en su diario de viaje de 1968 las reflexiones que transcribimos y las retomó en el libro que publicó en ocasión de los treinta años del mayo francés. Si Bayón hacía hincapié en la extensión que alcanzó la difusión de ciertos temas y producciones culturales latinoamericanos, el testimonio de Casullo repone la dimensión afectiva del consumo de íconos de izquierda y del Tercer Mundo. Una dimensión que liga la apropiación privada de esas imágenes con las posibilidades efectivas de exhibirlas públicamente en París, lejos de su lugar de procedencia. La circulación de íconos latinoamericanos llegó a tal punto

<sup>1</sup> Nicolás Casullo, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires, Manantial, 1998, pp. 14-15.

<sup>2</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 9.

en Francia que la *Coopérative des Malassis* ironizaba en obras como *L'Appartemensonge* (1971) con la moda castrista difundida entre los intelectuales franceses, a quienes tildaban de “revolutionnaires de chambre”<sup>3</sup> [II. 1].

Los artistas argentinos también se apropiaron del Tercer Mundo en tanto repertorio iconográfico no sólo para la producción de afiches sino también de pinturas y obras en otros soportes de circulación más restringida. Así como la guerra de Vietnam se constituyó como un emblema del anti-imperialismo y sus imágenes aparecieron, por ejemplo, en las pinturas de Erró [II. 2], Latinoamérica conformó un núcleo temático para buena parte de los artistas argentinos de París. El conjunto de producciones visuales que nos ocupa en este capítulo conforma una suerte de amalgama heterogénea de imágenes que, aunque no se limita a la reproducción de íconos de la izquierda tercermundista, guarda cierto paralelo con la yuxtaposición en el *drugstore* que describe Casullo.

Los afiches concebidos en 1968 por Georges Mathieu para las publicidades de *Air France* (que mencionamos en el capítulo 2 en ocasión de su exhibición en el MNBA) podrían incorporarse al repertorio. A fines de los años '60 Mathieu era uno de los pintores franceses contemporáneos más consagrado y al mismo tiempo –según apuntaba Miguel Ocampo<sup>4</sup>– más criticado por insistir en una abstracción lírica considerada vetusta. El artista había realizado la gráfica que promocionaba los vuelos de la compañía aérea francesa con su estilo caligráfico de gestos rápidos y reminiscencias orientales<sup>5</sup>. La red que cubría *Air France* se ampliaba desde la posguerra y, con el uso de los nuevos motores a reacción para vuelos comerciales, se expandía con mayor velocidad. En este sentido, un poster realizado en 1960 por el diseñador francés Roger Excoffon proclamaba “Caravelle et Boeing, les deux meilleurs jets sur le plus grand réseau du monde”<sup>6</sup>. Un slogan potente que analogaba las carabelas del ‘descubrimiento’ de América con la compañía estatal de aviación que solía tomar a su cargo el transporte de

---

<sup>3</sup> Una pintura en cuarenta paneles, presentada en el *Salon de la Jeune Peinture* de 1971. Jacques Leenhardt et Pierre Kalfon, *Les Amériques latines en France*, Paris, Gallimard - Association Française d'Action Artistique, 1992. La *Coopérative des Malassis* fue una agrupación artística conformada en 1970 por artistas ligados a la Figuración Narrativa, luego del *Salon de la Jeune Peinture* titulado *Culture et Police II*: Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré, Gérard Tisserand y Christian Zeimert.

<sup>4</sup> Miguel Ocampo, “La pintura, París y los argentinos”, *Atlántida* n. 1157, julio 1963, pp. 84-85.

<sup>5</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. Hacia fines de la década, *Air France* encomendó los afiches publicitarios a distintos artistas: Georges Mathieu (1968) y Raymond Pagès (1971). Marc Branchu, “The art of imagery. 75 years of history in Air France’s advertising campaigns”, [www.airfrancelasaga.com](http://www.airfrancelasaga.com), 28/1/2008. Louis-Jean Calvet et Philippe-Michel Thibault, *Rêver le monde : Affiches Air France*. Le Cherche Midi, Paris, 2006.

<sup>6</sup> *Caravelle*, además de significar “carabela” era el nombre que se le había dado al primer turborreactor comercial francés, considerado como el primer diseño de avión de reacción satisfactorio. *Air France* fue la primera compañía en utilizarlos para vuelos comerciales hacia mediados de los años '50.

obras de arte para exhibiciones fuera de Francia (como en el caso del GRAV en el MNBA en 1964). [II. 3]

Entre las 15 piezas de diseño que identifican distintos destinos de *Air France*, el afiche correspondiente a Francia incorpora la Torre Eiffel delineada con unos pocos trazos por sobre un grabado del emblema del Rey Sol (tal como se conoce a Luis XIV). El París del *Grand Siècle*, fastuoso y anterior a la Revolución Francesa, se superponía con el París moderno condensado en el ícono de Eiffel. En el poster *Amérique du Sud*, el subcontinente aparece retratado en su conjunto sin aludir a motivos que lo tipifiquen con claridad como ocurre en el caso los afiches dedicados a Egipto o México, por ejemplo. El rasgo diferencial parece ser (a falta de una reproducción en colores) un abigarramiento de trazos que recuerda las consignas de Luis F. Noé respecto del caos como estructura para un arte de Latinoamérica.

Frente a imágenes vagas y exotizantes, o ante el uso exclusivo de íconos del tercermundismo para identificar a la región, buena parte de los artistas argentinos de París buscaron otras representaciones de América Latina. Imágenes que dieran cuenta o bien de su situación económica y política, o bien que se distanciaran de los *clichés* asociados al continente. En algunos casos, también hicieron un uso irónico de esos motivos típicos y lugares comunes. Le Parc formó parte del colectivo anónimo de artistas responsable de *Amérique Latine non-officielle*, una exhibición montada en la ciudad universitaria de París durante abril de 1970. Durante los años siguientes, este artista formó parte de la organización de otras dos exposiciones colectivas orientadas a poner a la vista una 'América Latina no oficial', que se reconstruyen en este capítulo. La iconografía de García Uriburu también aludió al subcontinente en general y a la pampa en particular. La vaca y el mapa de Sudamérica 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. Hacia 1969 Seguí realizó una serie de pinturas que representaban paisajes de la provincia de Córdoba, su lugar de origen. Con una retórica más intimista, algunas de estas telas recrean postales turísticas. Otras muestran paisajes indefinidos que sólo pueden identificarse a partir de su título. Por su parte, Copi ironizó en algunas de sus historietas con el imaginario desplegado alrededor de la Amazonia como lugar utópico. Sus personajes desarrollaban allí una sexualidad liberada de las convenciones occidentales (y cristianas).

Si los encuentros de artistas latinoamericanos de La Habana y Santiago de Chile realizados en 1972 fueron una suerte de caldera donde se discutía la idea de un arte

revolucionario para Latinoamérica<sup>7</sup>, el París post-mayo constituyó uno de los lugares privilegiados de visibilidad internacional para imágenes de inspiración regional. La comunidad argentina y latinoamericana tenía unos diez años de actividad más o menos conjunta y contaba con algunos notables como Cortázar o Le Parc que se comprometieron con la ‘causa latinoamericana’.

James Clifford advierte que la paradoja que da fuerza a una diáspora es que “residir *aquí* supone solidaridad y conexión *allá*. Pero *allá* no es necesariamente un solo lugar o una nación exclusiva”<sup>8</sup>. Para este antropólogo, una pregunta central respecto de la conformación de sujetos diaspóricos es, entonces, “¿Cómo se recuerda y rearticula la conexión (en otra parte) que establece una diferencia (aquí)?”<sup>9</sup>. Clifford señala algunos casos de lo que denomina “estructuración negativa de redes diaspóricas”: una identificación magrebí una a argelinos, marroquíes y tunecinos residentes en Francia, pues una historia común de explotación colonial y neo-colonial contribuye a formar nuevas solidaridades; de modo similar, hacia 1970 se formaron en Gran Bretaña alianzas antirracistas entre inmigrantes sudasiáticos, afro-caribeños y africanos en contra del término excluyente “negro”.

La política interdiáspora actúa usando tácticas de articulación y desarticulación colectivas. El uso de ‘negro’, ‘judío’ o ‘asiático’ no está determinado tanto por la naturaleza de su referente como por su función semiótica dentro de diferentes discursos. Movilizan conjuntos diversos de identidades culturales y políticas y fijan límites en cuanto al lugar en que se establecen las fronteras de una comunidad<sup>10</sup>.

No es posible afirmar que los intelectuales y artistas argentinos residentes en París fueran víctimas de discriminaciones raciales o sociales<sup>11</sup>. Sin embargo, sus casos tienen ciertos puntos en común con los planteados por Clifford: entre fines de los años ’60 y comienzos de los ’70 y, en particular, en torno de la elección en 1970 de Salvador Allende como presidente de Chile y su derrocamiento en 1973, buena parte de los artistas que nos ocupan se sintieron interpelados por los discursos latinoamericanistas y rearticulaban su producción y sus actividades en relación con estos tópicos. Si bien no se abocaron con

---

<sup>7</sup> Cfr. Mariana Marchesi, “Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973)”, *Arte Latinoamericano Transnacional. Foro internacional de investigación para estudiantes de doctorado e investigadores emergentes*. Universidad de Texas, Austin, 6 – 7 de noviembre de 2009, mimeo.

<sup>8</sup> James Clifford, *Itinerarios transculturales* (1997). Barcelona, Gedisa, 1999, p. 325.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Avtar Brah citado James Clifford, *op. cit.*, p. 319.

<sup>11</sup> Los testimonios de una buena cantidad de exiliados políticos en Francia recogidos por Marina Franco van en el mismo sentido.



exclusividad a recrear imágenes para la región, sí dieron visibilidad a ciertos aspectos significativos de América Latina por medio de exposiciones, mapas, paisajes y elementos iconográficos diversos.

## 1. Latinoamérica en Francia

Durante los años '60, en Francia se multiplicaron las imágenes del Che Guevara (el tercer número de *Opus International* llevaba en la tapa una silueta de su rostro), se escuchó música andina<sup>12</sup> o venezolana (Soto mismo tocaba la guitarra y cantaba), y se leyó con avidez *Cien años de soledad*<sup>13</sup>. El interés creciente por una 'cultura latinoamericana' que llevó a Bayón a sostener en 1974 que América Latina estaba de moda, no puede comprenderse como consecuencia exclusiva de la calidad de la producción literaria, musical y artística del Nuevo Mundo. Aunque no haya sido determinada en todos sus aspectos por el interés en la actualidad política, la difusión de la cultura latinoamericana en Francia parece haber marchado paralela a aquélla. La emergencia cultural del continente en la escena internacional tuvo como condiciones de posibilidad tanto la coyuntura política regional y mundial como las políticas económicas y culturales de Francia hacia la región, por un lado; y aquéllas implementadas por instituciones públicas y privadas de países como la Argentina, por el otro. De cualquier modo, respecto de la invisibilidad de las producciones artísticas en Francia que señalaba Bayón en comparación con la política o la música, según se puede verificar a lo largo de esta tesis, el problema no era tanto que no se hubieran hecho un lugar en la Ciudad-Luz sino que las artes visuales no fueron incorporadas en tanto latinoamericanas.

En su estudio sobre el latinoamericanismo en Francia, Jacques Chonchol y Guy Martinière señalan que parte de la *intelligentsia* gala enlazó su combate por la independencia de las colonias con sus interpretaciones de la Revolución cubana. A partir de la toma del poder por parte de Fidel Castro, América Latina adquirió en el debate político francés un lugar inédito, tanto en intensidad como en profundidad. Las rupturas y alineamientos en el proceso revolucionario cubano, los problemas de la transposición del modelo foquista, los

---

<sup>12</sup> Gérard Borrás, "La 'musique des Andes' en France : 'l'indianité' ou comment la récupérer", en *Caravelle* n. 58. Toulouse, 1992, pp. 141-150. Daniel Link menciona el auge de la llamada música folklórica, fenómeno vinculado a la difusión discográfica, y la internacionalización de la cultura durante los '60. Daniel Link, "Pop", en *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005, pp. 23-53.

<sup>13</sup> La primera edición de la novela fue publicada en Buenos Aires en 1967 por la Editorial Sudamericana. La traducción al francés fue publicada en 1968 por Editions du Seuil como *Cent ans de solitude*. Ese mismo año se tradujo al italiano y en 1970 al inglés y al alemán. Nelly S. de Gonzalez y Margaret Eustella Fau, *Bibliographic Guide to Gabriel Garcia Marquez*. New York-London, Greenwood Press, 1994.

debates en torno de la muerte del Che Guevara en septiembre de 1967 o la instauración de una dictadura en Brasil en 1964, constituyeron disparadores de un latinoamericanismo nuevo que irrumpió en la prensa y llevó a conocer mejor la región. El entusiasmo fue tal que, en su crítica de 1970 a la izquierda francesa, el escritor y periodista Jean-François Revel se refería al “mito del Tercer Mundo revolucionario”:

Hace una década que se expande la creencia según la cual nunca una revolución partirá de las regiones industrializadas. Sus regímenes liberales o semiliberales –se oye decir– escamotean con habilidad los objetivos revolucionarios; su prosperidad relativa disminuye la agudeza del deseo revolucionario, al permitir la ‘alienación’ de los trabajadores; [...]

De ahí la tentación de desplazar las fuentes revolucionarias hacia el Tercer Mundo, hacia los pueblos realmente desgraciados. Ciertos franceses creyeron seriamente, alrededor de 1960, que ‘la’ revolución en Francia metropolitana estallaría a partir de la guerrilla argelina. Hoy transportan sus esperanzas a los guerrilleros de América latina o a los palestinos.

El mito de un Tercer Mundo revolucionario –quiero decir, un Tercer Mundo intrínseca y automáticamente revolucionario– traduce una nostalgia arcaizante, traduce una vez más el pasatismo.<sup>14</sup>

El término *Tiers Monde* había sido acuñado en 1952 por el demógrafo francés Alfred Sauvy en las columnas del *France-Observateur* para designar un conjunto de países asiáticos, africanos y americanos (subdesarrollados o emergentes) que no formaban parte ni de un primer mundo capitalista ni de un segundo mundo comunista<sup>15</sup>. La noción de Tercer Mundo se había instalado en el lenguaje periodístico y político desde fines de los años '50, y había tomado mayor potencia a partir de 1961 con la publicación de *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon<sup>16</sup>, cuando se expandió la creencia de que esos excolonizados alcanzaban plena condición de sujetos. El Tercer Mundo se expresaba a través de su propia voz, según postulaba Sartre en su célebre prólogo al libro de Fanon. Durante esos años se consolidó la convicción de que la Historia cambiaba de escenario y se trasladaba al Tercer Mundo. “La idea de naciones subdesarrolladas y naciones opresoras suponía –explica Claudia Gilman– nuevas miradas en torno a la dominación y postulaba la rebelión de los explotados y de otras razas, aunque las condiciones subjetivas no estuvieran maduras”<sup>17</sup>. Pero si en Francia crecía

---

<sup>14</sup> Jean-François Revel, *Ni Marx Ni Jesús; De la segunda revolución americana a la segunda revolución mundial*. Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 63.

<sup>15</sup> Alfred Sauvy, “Trois mondes, une planète”, *L'Observateur*, 14/8/1952. Sobre el origen de término véase Jacques Véron, “L'INED et le Tiers Monde”, *Population* v. 50 n. 6, 1995, pp. 1565-1577 y Maxime Szczepanski-Huillery, “L'idéologie tiers-mondiste”. *Constructions et usages d'une catégorie intellectuelle en 'crise'”, *Raisons politiques* n. 18, vol. 2005-2, Paris, 2005, p. 27-48.*

<sup>16</sup> Frantz Fanon, *Los damnados de la tierra*. Paris, Maspéro, 1961.

<sup>17</sup> Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003, pp. 46-47.

el interés por América Latina, entre los integrantes sudamericanos de esta nueva izquierda se expandía un sentimiento antieuropeo. En palabras de Oscar Terán:

Ligado a los sentimientos anticolonialistas, el 'europeísmo' resultó constituido como una categoría descalificadora de quienes resultaban partícipes de esa influencia que habría obnubilado la percepción de la propia especificidad nacional. La fuerza de este ideologema dentro de la izquierda extraía su fuerza incontestable de un militante antiimperialismo, que propiciaba la búsqueda de la articulación de la Argentina con Latinoamérica y la desconfianza ante los datos provenientes de la cultura europea.<sup>18</sup>

El tercermundismo inauguraba tanto en Europa como en Latinoamérica una renovación de la izquierda fuera del liderazgo tradicional del Partido Comunista. En la Argentina, este rechazo estuvo ligado también a la búsqueda de una aproximación diferente al peronismo por parte de la izquierda. Después de todo –señala Terán– ese movimiento “nucleaba la clase obrera de la que aquéllos se habían considerado portavoces naturales”<sup>19</sup>. Hasta mediados de los años '70, estas expectativas se renovaron con recurrencia en discursos enérgicos. De allí que Fredric Jameson sitúe los límites de su periodización de los años '60, precisamente, entre la emergencia y el ocaso del tercermundismo<sup>20</sup>.

La imagen pública de América Latina en Francia no fue, por supuesto, unívoca. Tal como vimos en el capítulo 2, el programa de cooperación propuesto por De Gaulle y propagado durante su viaje por el continente de 1964 no se basó en las mismas ideas sobre Latinoamérica que la izquierda francesa. Estos sectores enfatizaron una imagen más heroica y trágica: un subcontinente de vocación revolucionaria víctima del subdesarrollo y de los regimenes militares. La administración gaullista, en cambio, puso el foco en el perfil desarrollista del continente. A su vez, Hermann Lebovics subraya que desde la gestión oficial, Francia se reivindicó como guardiana cultural de occidente y, a la vez, como “defensora del arte del Tercer Mundo”<sup>21</sup>.

En cuanto a la inmigración latinoamericana en Francia, es importante señalar que hasta mediados de los años '60 se reducía a élites intelectuales y estudiantes, pero con la formación de movimientos de izquierda armada y la emergencia de los autoritarismos en América

---

<sup>18</sup> Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (1991). Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, p. 90.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Fredric Jameson, *Periodizar los '60* (1984). Córdoba, Alción, 1997.

<sup>21</sup> Herman Lebovics, “Capítulo 8. ¿Cómo se mide el poder de una cultura?”, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires, Eudeba, 2000, pp. 231-260. Lebovics se concentra en los viajes de Malraux al África; no menciona ni su viaje de 1959 a América Latina ni la visita de De Gaulle de 1964.

Latina se iniciaron emigraciones más numerosas hacia Europa<sup>22</sup>. A partir del golpe de Estado que derrocó a Allende en 1973, la emigración política latinoamericana se constituyó como una realidad pública en Francia. El ‘exilio chileno’ –afirma Marina Franco– modificó la sensibilidad del espacio público francés hacia las dictaduras latinoamericanas y las violaciones de los derechos humanos. Por otra parte –agrega la autora– la preexistencia del grupo de los ‘argentinos de París’, conformado por intelectuales de renombre como Cortazar, Copi, Le Parc, Seguí, Héctor Bianchotti, Alfredo Arias, Edgardo Cozarinsky, Jorge Lavelli o Hugo Santiago, contribuyó a amalgamar en el imaginario colectivo la migración política de los años ‘70 con las oleadas precedentes, dándoles mayor visibilidad.

Durante estos años proliferaron artículos periodísticos, números especiales de revistas y libros sobre la región<sup>23</sup>. Por una parte, estudios generales sobre el mundo latinoamericano que reemplazaron las crónicas de viajeros franceses de otros tiempos o las obras de difusión que escribían los hispanoamericanos mismos, cuyo destino solía ser –según Sylvia Molloy– las deshabitadas bibliotecas de las embajadas. Títulos como la *Encyclopédie de l’Amérique Latine* (1954), *Terres indiennes* (1955), *L’Amérique latine entre en scène* (1956), *Problèmes d’Amérique latine* (1959), *Demain l’Amérique latine* (1964), *L’Amérique latine entre hier et demain* (1965), *Aujourd’hui l’Amérique latine* (1966), dan cuenta de la entrada del Nuevo Mundo en la escena europea en general y francesa en particular<sup>24</sup>. El éxito de ventas de libros sobre la actualidad política latinoamericana era tal –enfatican Chonchol y Martinière– que a fines de 1969 los laboratorios farmacéuticos franceses editaron y enviaron a su clientela, con fines publicitarios, una bibliografía crítica de obras publicadas en Francia sobre América Latina. A su vez, si las editoriales Maspéro y Seuil crearon colecciones centradas en la

---

<sup>22</sup> En 1960 había 1445 argentinos en Francia, en 1967 eran 1797, 2171 en 1975, y 3275 en 1983. Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

<sup>23</sup> El IHEAL realizó entre 1965 y 1969 varios recuentos que permiten a los autores estimar el número de libros y de artículos sobre América Latina aparecidos en Francia: sin contar diarios y semanarios, alrededor de 150 libros y 2000 artículos en cinco años. En orden de interés contaban Brasil, México, Perú, Cuba, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. En cuanto a las tiradas, los autores aportan algunas cifras interesantes: la conocida colección de divulgación *Que sais-je?* editada por Presses Universitaires de France, que había consagrado desde 1949 dos volúmenes a la historia y la economía de América Latina escritos por Pierre Channu y Jacqueline Beaujeu-Garnier, los reeditó en 1961 y 1962 con tiradas de 16.000 y 24.000 ejemplares. *Le Brasil* de 1965 tuvo una tercera edición en 1968 con una tirada de 26.000 ejemplares. Jacques Chonchol y Guy Martinière, *L’Amérique latine et le latino-américanisme en France*. Paris, L’Harmattan, 1985, pp. 141-142.

<sup>24</sup> Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris, Presse Universitaire Française, 1972.

política latinoamericana, las noticias y debates sobre la región poblaron tanto diarios como la prensa especializada<sup>25</sup>.

En el ámbito universitario, dos centros de investigación se destacaron en la producción sobre América Latina: el *Centre d'Etudes des Relations Internationales* (CERI), que contaba con Alain Rouquié entre sus investigadores, y el *Institut d'Hautes Etudes de l'Amérique Latine* (IHEAL)<sup>26</sup>, que incorporó a Damián Bayón como *attaché de recherche* entre 1967 y 1970 luego de que se doctorara en París con una tesis sobre arquitectura castellana<sup>27</sup>. El IHEAL comenzó a editar hacia 1967 dos publicaciones paralelas, ambas tituladas *Cahiers des Amériques Latines*: una de ellas dedicada a las artes y la literatura (en la que Bayón publicó algunos artículos<sup>28</sup>) y la otra, subtitulada “ciencias del hombre”, que encaraba cuestiones de política y sociología. La nota editorial del primer número ponía de manifiesto el renovado interés por la región.

Hasta ahora América Latina, su literatura, sus producciones artísticas, sus sociedades y sus economías no interesaban más que a un pequeño número de pioneros. Nadie ignora que los tiempos han cambiado. Los latinoamericanos poseen en su conocimiento de su pasado y de su presente, las razones de sus esperanzas, mientras que a través de sus obras literarias y artísticas, afirman sus genios nacionales.<sup>29</sup>

En el caso de las ediciones literarias, Molloy señala que a partir de 1950 la traducción y la difusión de la literatura hispanoamericana fue cada vez más el resultado de un esfuerzo organizado. A partir de las colecciones pioneras de Gallimard y la Unesco, dirigidas por

---

<sup>25</sup> *L'Humanité, Le Monde, France-soir* o *Figaro*, entre los diarios. Y revistas como *Planète, Esprit, Temps Modernes, Europe, Cahiers libres et partisans, Cahiers du Communisme, Nouvelle Critique* o *Recherches internationales à la lumière du marxisme*.

<sup>26</sup> Creados en 1952 y 1956 respectivamente como dependencias del *Conseil National de Recherche Scientifique* (CNRS), organismo público de investigación análogo al Conicet argentino. La organización de instituciones dedicadas al intercambio entre Francia y América Latina había tenido un nuevo impulso una vez finalizada la segunda guerra mundial. A partir de la iniciativa del gobierno francés se fundaron también la *Maison de l'Amérique Latine* (1945), la Cámara de comercio Francia-América Latina (1946), el Grupo parlamentario de amistad Francia-América Latina (1947), y la Unión Latina (1954). Jacques Chonchol y Guy Martinière, *op. cit.*

<sup>27</sup> A esto habría que agregar que Celso Furtado economista brasilero vinculado al desarrollo de la teoría de la dependencia, se exilió en Francia después del golpe de Estado de 1964 y difundió sus trabajos sobre la dinámica desarrollo-subdesarrollo en la Université de Paris durante más de diez años. Jacques Leenhardt et Pierre Kalfon,, *op. cit.*

<sup>28</sup> “Arte y sociedad: cinco argentinos de París”, n. 1, 1967, pp. 103-112; “Polyvalence de l'architecture coloniale sud-américaine”, n.3-4, 1969, pp. 123-127. Chonchol y Martinière afirman que la serie de arte y literatura se discontinuó en 1970, pero esto tuvo lugar en 1969 luego del cuarto número.

<sup>29</sup> Pierre Monbeig, “Editorial”, *Cahiers des Amériques Latines* n. 1, [1968]. Citado en Jacques Chonchol y Guy Martinière, *op. cit.*, p. 165.



Roger Caillois<sup>30</sup>, y de las ediciones de Pierre Seghers, otras editoriales francesas comenzaron a publicar narrativa latinoamericana de manera sistemática<sup>31</sup>. Del mismo modo, si desde comienzos del siglo XX la comunidad hispanoamericana de París había editado revistas literarias y había organizado actividades culturales y sociales diversas en asociación con algunos hispanistas franceses<sup>32</sup>, a partir de la posguerra las publicaciones periódicas francesas incorporaron cronistas galos sobre las producciones culturales latinoamericanas<sup>33</sup>. En este sentido iba el relevamiento de ediciones extranjeras publicado por *Arts et Loisirs* en junio de 1966, que daba cuenta de las traducciones al francés de autores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier u Octavio Paz:

L'Amérique Latine, elle, prend une place de plus en plus importante dans la littérature mondiale. Mexicains, Argentins, Brésiliens, Guatémaltèques, Haitiens, Cubains expriment l'aventure des pays en devenir, la prise de conscience d'une société qui se transforme, qui tout en accédant à la civilisation moderne baigne encore dans un monde où sont étroitement mêlés les souvenirs de l'Espagne catholique et ceux des dieux précolombiens qu'évoque Miguel Angel Asturias dans ses poèmes de Claireveillé du printemps (Gallimard).<sup>34</sup>

En efecto –como muestra Molloy– si hasta 1962 los escritores más traducidos habían sido Borges, Asturias y Carpentier, a partir de entonces se agregaron Cortázar y Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez entre los narradores latinoamericanos más conocidos en Francia. En este sentido, el llamado *boom* de la literatura latinoamericana tuvo un epicentro europeo en París<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Invitado a dar conferencias por la revista *Sur*, Caillois se encontraba en Buenos Aires cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. Su estadía se prolongó seis años hasta la finalización de la guerra. Sobre su estadía porteña véase Gonzalo Aguilar y Mariano Siskind, "Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942)", en María Teresa Gramuglio y Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 6. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 367-391.

<sup>31</sup> Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris, Presse Universitaire Française, 1972.

<sup>32</sup> Véase Paulette Patout, "La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936", en *1899/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias*. Paris, UNESCO, 1999, pp. 210-221.

<sup>33</sup> A aquéllos que ya habían demostrado interés por la literatura hispanoamericana, como *Cahiers du Sud* y *Les Nouvelles Littéraires*, se agregaron *La Nouvelle Revue Française*, *Les Temps Modernes*, *Europe*, *La Table Ronde*, *Les Lettres Nouvelles*, *Esprit*, *Les Lettres Françaises* y *Arts*. Sylvia Molloy abunda información sobre la publicación de estudios especializados en literatura hispanoamericana producidos en Francia. Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 186.

<sup>34</sup> Claude Bonnefoy, "L'édition française vous propose son tour du Monde", *Arts et loisirs* n. 40, 29/6/1966, pp. 8-16.

<sup>35</sup> Angel Rama señala que el fenómeno (ambiguo) del *boom* comenzó en México y Buenos Aires, se amplió luego a Barcelona, San Juan de Puerto Rico y Caracas. Pero más importante fue la atención que se dio a las traducciones en los Estados Unidos, Francia, Italia y más tarde en Alemania Federal. Angel Rama, "El 'Boom' en perspectiva, en *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios ediciones, 1984, pp. 51-110. Claudia Gilman señala al poeta, traductor y catedrático Claude Couffon como uno de los difusores más activos

Buena parte de los intelectuales latinoamericanos residentes en la ciudad-luz participaron en 1962 de la *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris* que la *Association Latino-Américaine de Paris* (creada ese mismo año) organizó en el museo municipal de arte moderno. Concebida como el primer panorama de la actividad artística de la región en la capital francesa y como un reconocimiento de la fuerza de atracción de la ciudad-luz entre los intelectuales latinoamericanos, esta muestra integró artes visuales, literatura y música. La selección de más de 130 artistas estaba signada por una mayoría de obras abstractas (tanto cinéticas como informales), entre las cuales sobresalían tres figuras consagradas: Wifredo Lam, Roberto Matta y Rufino Tamayo<sup>36</sup>. Además de las reproducciones de obra, el catálogo contenía traducciones al francés de textos de Julio Cortázar, Carlos Garcete, César Vallejo, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Jorge Giatan Durán, Manuel Bandeira, Miguel Ángel Asturias, Carlos Pellicer, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Cabrera Andrade, Elvio Romero, Damián Bayón, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Vinicius de Moraes, Juan Liscano, Octavio Paz, César Fernández Moreno, Mario Trejo, Augusto Lunel, Julio Llinás y Roberto Fernández Retamar.

En el marco de la exposición se organizó un festival de poesía y música latinoamericana a mediados de septiembre de 1962. Una aficheta anunciaba la lectura de poemas por parte de Elena Garró, Nicole Kessel, Sylvia Vidal, Rafael Gonçalves y Augusto Lunel; y conciertos de música folklórica a cargo de las agrupaciones *Los Guaraníes*, *Los Calchaquíes* y *Los Incas* (esta última liderada por el argentino Jorge Milchberg). También se incorporó al programa la escucha de tres obras compuestas por otro argentino en el marco del *Groupe de Recherches Musicales* de la *Radio Télévision Française* (RTF), Edgardo Cantón<sup>37</sup>. La iniciativa en su conjunto estuvo encabezada por el escritor y crítico Jean-Clarence Lambert (que también hizo la selección literaria del catálogo) y un comité organizador integrado por Agustín Cárdenas, Carlos Cairoli, Perán Erminy, Rodolfo Krasno, Wifredo Lam, Silvano Lora,

---

de la literatura latinoamericana. Profesor de literatura española e hispanoamericana en la Sorbona (París, IV), donde se jubiló en 1991, Couffon comenzó a divulgar desde 1945 la obra de Nicolás Guillén, Rafael Alberti y Miguel Ángel Asturias en revistas, suplementos culturales y periódicos de París y tradujo la mayor parte de las obras de García Márquez, Asturias, Neruda, Mistral, Guillén, Galeano, Pizarnik, entre otros. A comienzos de 1968 fue invitado por Casa de las Américas a disertar en La Habana. Véase Claude Fell, "La revue *Mundo Nuevo*, catalyseur du boom latino-américain", *Cahiers de l'UFR d'Etudes Ibériques et Latino-américaines*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990.

<sup>36</sup>El catálogo incluyó 132 artistas, entre ellos Marta Minujín, Hervé Télémaque, León Ferrari, Jorge de La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cisero Dias, Eduardo Jonquiéres, Frans Krajceberg, Alberto Greco, Artur Piza, Sergio Camargo, Luis Tomasello, Francisco Sobrino, Francisco Toledo, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Marta Boto y Gregorio Vardánega.

<sup>37</sup> Este grupo había sido creado en 1958 por el compositor electroacústico Pierre Schaeffer. Dos años más tarde, el GRM se unió al *Service de la Recherche* de la RTF y en 1975, se integró al *Institut national de l'audiovisuel* (INA).

Roberto Matta, Alicia Peñalba, Arhur Luis Piza, Oswaldo Vigas y Enrique Zañartu<sup>38</sup>. La financiación del evento dependió del esfuerzo de los propios artistas, ya que las embajadas de Brasil, Cuba, México y Venezuela adhirieron en forma simbólica.

Años más tarde, Marta Traba definió al conjunto de obras exhibidas en esa oportunidad como “un popurrí bastante desconsolador” que incluía buena cantidad de artistas interesantes cuyas disímiles producciones resultaba difícil conciliar. Según Traba, la “desafortunada introducción” de Lambert publicada en el catálogo intentaba disimular la falta de criterio estético en la selección de materiales con una perogrullada: “‘au sud du Rio Bravo’, hay demasiadas, demasiadas cosas, aparte de las meramente folklóricas: ‘le volcan, le cyclone, le feu solitaire, comme aussi le colobri et l’orchidée’”<sup>39</sup>. Para Traba, el origen latinoamericano no era suficiente para guionar exhibiciones sino que debían encontrarse cualidades plásticas distintivas en el arte de la región. América Latina aparecía investida, o bien de unos efluvios pintorescos, o bien de una carencia total de originalidad, tópicos traducidos por la prensa en una serie de lugares comunes que Bayón recogió e intentó desmontar. Como vimos en el capítulo 2, el crítico respondió a la repetida idea de que una influencia excesiva de la pintura europea le habría impedido una evolución propia a la latinoamericana, argumentando que, para el caso, la Escuela de París tampoco había tenido tal evolución propia pues había recibido aportes extranjeros fundamentales. Esos aportes incluían, además de figuras centrales de comienzos del siglo XX como Mondrian o Picasso, a los de artistas llegados pocos años antes desde diversos puntos de Latinoamérica.

Jean-Clarence Lambert (1930), el autor de la introducción que Traba mencionaba, había animado la creación de la *Association Latino-Américaine de Paris* en 1962. Este escritor, traductor y crítico de arte dice haberse apasionado por la cultura latinoamericana a través de Octavio Paz, a quien conoció cuando tenía 20 años<sup>40</sup>. Lambert profundizó su conocimiento de la región por medio de viajes a México, Brasil, Perú y Venezuela, así como mediante su trabajo de traducción al francés de la obra de Paz y otros poetas, y por haber participado de la selección de artistas para la *Biennale des Jeunes Artistes* en 1961, 1963 y 1965. Desde su

---

<sup>38</sup> Las cartas enviadas para la ocasión tenían un membrete con esta información. Lambert figura como *délégué général*. Allí se invitaba a participar con 2 o 3 pinturas, 4 esculturas de cualquier tamaño, o 3 o 4 dibujos o grabados; también se aclaraba que los gastos de colgado, catálogo y publicidad quedaban a cargo de los artistas. Archivos MAMVP.

<sup>39</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, Siglo XXI, 1973, p. 53. Lambert era el redactor en jefe de la revista *Opus International* (aparecida abril 1967) y en el octavo número de la revista Traba figura como corresponsal desde Colombia (tarea que desarrolló hasta 1994).

<sup>40</sup> Además de poeta y traductor, en los años '70 Lambert era parte del *Syndicat professionnel des critiques d'art* y de la *Section française de l'Association internationale des critiques d'art*. Sobre el vínculo con Paz, véase Octavio Paz, *Jardines errantes. Cartas a Jean Clarence Lambert 1952-1992*. Barcelona, Seix Barral, 2008.

óptica, durante los años '50 París había sido una capital de América Latina pues allí habían recalado innumerables artistas e intelectuales

que se sentían muchas veces infelices en sus propias patrias por razones políticas u otras, y que evitaban la España oscurantista de Franco, y participaban con toda naturalidad de la vida artística y cultural parisina, como los italianos, los americanos, los escandinavos, etc. '*Ubi bene, ibi patria*' [Donde se está bien, allí está la patria]: París fue una segunda patria para muchos<sup>41</sup>.

Lambert coincide en que la presencia latinoamericana se afirmó en todos los dominios culturales en el curso de los años '60. Recuerda haber articulado él mismo algunas obras en colaboración con artistas que formaron parte de ese fenómeno: *Domaine Poétique*, con Le Parc e Yvaral<sup>42</sup>; un espectáculo montado en conjunto con el escultor Rodolfo Krasno y la bailarina Graciela Martínez; y una suerte de instalación titulada *Le labo-rinthe* y presentada con el GRAV en París y en Tokyo. Krasno (1926-1982, nacido Krasnopolsky), el artista con el que Lambert más colaboró (realizaron *librojetos* sonoros de poesía), también formaba parte del comité de organización de la exhibición de artistas latinoamericanos de 1962. Esa exposición –refuerza Lambert– nació en ese contexto de esta “complicidad productiva”<sup>43</sup>. Desde su óptica, 1962 fue un año importante: la exhibición coincidió con el nacimiento del castrismo y la politización de gran cantidad de artistas que “fueron siempre bienvenidos en *Opus International*”<sup>44</sup>, la revista que creó en 1967 junto con Georges Fall, Alain Jouffroy, Gérald Gassiot-Talabot, Raoul-Jean Moulin y Jean-Jacques Lévêque.

La gran reunión del verano de 1962 pudo haber hecho creer que existía una solidaridad continental latinoamericana: durante los tres meses que duró la exposición fue como si la utopía de Bolívar y el sueño de Martí tuvieran súbita confirmación. [...] ¿Cómo ser latinoamericano cuando ya no se está satisfecho con la imitación de modelos extranjeros? ¿Cómo conjugar todos los datos de ese universo tan complejo: superabundancia étnica, tradiciones oscuras, culturas impuestas, imponente escenario natural?... Problema vital –añadía [en el texto del catálogo]– con el que debe enfrentarse todo artista latinoamericano. Y lo que estos artistas buscan en el París cosmopolita de hoy ¿no son acaso los medios que hagan posible este enfrentamiento? En efecto, quedaron atrás para siempre los tiempos de renuncia y desesperación (Vallejo: *Moriré en París, un día de aguacero*). Aun para quienes residen en París la mayor parte del tiempo, esta ciudad no es ya un simple lugar de exilio (o de refugio), otro mundo separado de su mundo original. Hoy es más fácil hacer viajes... Y

<sup>41</sup> Entrevista de la autora a Jean-Clarence Lamert 20/5/2008.

<sup>42</sup> Lambert presentó *Domaine Pétique* en la Galerie du Fleuve y el American Center de París en 1962 y al año siguiente otra vez en el American Center y en la *Maison de l'Amérique Latine*.

<sup>43</sup> Entrevista a Jean Clarence Lamert, ya citada. *Le labo-rinthe* no figura en las cronologías de la actividad del GRAV ni de Le Parc. Lambert se refiere a la idea de *Labo-sinthe* en relación con la actitud científica de los artistas del GRAV. Jean-Clarence Lambert, *Dépassement de l'art*. Paris, Anthropos, 1974, pp. 10-15.

<sup>44</sup> Entrevista a Jean-Clarence Lamert, ya citada.

hay en el diario *Le Monde* una página cotidiana que, según suele decirse, es la mejor prueba de la existencia de América Latina (la única prueba, afirman algunos malos bromistas). Se trata, en todo caso, de un buen órgano de comunicación, con informaciones de las que no forzosamente se enterarían los latinoamericanos si permanecieran en sus países de origen.<sup>45</sup>

Tal como se ha mencionado en el primer capítulo, en 1965 esta asociación de intelectuales latinoamericanos de París organizó otra exhibición similar también en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Ese año contó con 132 artistas y 400 obras. La financiación de los gastos de catálogo, publicidad y montaje provino otra vez de los mismos participantes. Según informaba el artista ecuatoriano Luis Molinari Flores, Malraux había prometido encabezar el comité de honor pero luego se había excusado por medio uno de sus consejeros argumentando que, de aceptar, se hubiera visto obligado a una actitud similar frente a cualquier solicitud por parte de países que no estaban tan cerca de Francia como los de América Latina<sup>46</sup>. Por esa razón, el Ministerio de cultura francés estuvo representado por otros dos funcionarios: Gaetan Picon (Director general de Artes y Letras) y Jean Cassou (conservador del Museo Nacional de Arte Moderno). Esta segunda edición del panorama de los artistas latinoamericanos radicados en Francia volvía a incorporar a Matta, Lam y Tamayo y los artistas que practicaban distintas variantes de la abstracción. Pero además había una presencia más numerosa de exponentes de las nuevas figuraciones como Antonio Seguí, Lea Lublin, Marcos Varnansky o Pedro Moreno, entre los cuales Raoul-Jean Moulin y Michel Troche destacaban a Antonio Berni como “revelador de esta nueva imaginería”<sup>47</sup>.

En 1968 se planeaba una nueva edición fagocitadora de la exposición, esta vez como *Art Latino-américain à Paris*. Pero ante el desencadenamiento de los conflictos del mayo francés, el 10 de mayo el comité de organización dirigió una carta a los participantes para convocarlos a una asamblea general el 13 de mayo en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Según el reglamento, la exhibición iba a inaugurarse el 28 de junio<sup>48</sup>. El objetivo

---

<sup>45</sup> Jean-Clarence Lambert, “El arte latinoamericano en París”, *Plural* vol II n. 24, septiembre 1973, pp. 39-40.

<sup>46</sup> L. Molinari Flores, “Carta de París. Exposición de latinoamericanos”, *Caballero* n. 27 agosto 1965, p. 2. Denys Chevalier figura esta vez como “délégué Général du Salon des Artistes Latino-américains”. Molinari Flores había nacido en Guayaquil en 1929 y había residido en Buenos Aires entre 1951 y 1960. Luego partió a París con una beca, donde consolidó su trabajo alrededor de la abstracción geométrica. En 1967, en Ecuador junto a artistas como Enrique Tábara integró el grupo Vanguardia Artística Nacional (VAN). Américo Castilla y Ricardo Martín Crosa (coord.) *Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana*. Buenos Aires, MNBA, 1980.

<sup>47</sup> “El arte latinoamericano”, *Hoy en la cultura* [agosto] 1965, s/p. Traducción parcial de una conversación sobre la exhibición sostenida entre Raoul Jean Moulin et Michel Troche y publicada en *Les Lettres Françaises* en el mes de julio.

<sup>48</sup> “Exposition Artistes Latino-Américains de Paris. 28 juin – 24 juillet 1968. Invitation- Règlement”, 2 pp mecanografiadas. Archivo Le Parc.



planteado para la asamblea era “la definición de la orientación de la exposición en el contexto del conjunto de problemas de los pueblos latinoamericanos, y el establecimiento de los programas que complementarían esta manifestación”<sup>49</sup>. El día elegido para esta reunión fue también el de la asamblea de artistas en la Sorbona que terminó con la toma del atelier de litografía de la *École Nationale de Beaux Arts*. En este contexto, es probable que la exposición de artistas latinoamericanos de París haya quedado sin efecto<sup>50</sup>. Pero la iniciativa se reformuló. Si los artistas e intelectuales latinoamericanos se nucleaban a partir de su procedencia con independencia de las afinidades estéticas, hacia fines de los años '60 esa suerte de fraternidad tomó un tono militante.

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

Le Parc relata que por invitación de un crítico de arte al que no identifica<sup>51</sup>, un grupo reducido se reunió en noviembre de 1968.

La idea era discutir la posibilidad de organizar una exposición de artistas latinoamericanos en el museo de arte moderno (A.R.C.) sobre temas políticos. Rápidamente, la conversación se bifurcó sobre la búsqueda de otras posibilidades que irían más allá que la simple presentación de obras de carácter individual, aún si su tema era político. Los participantes de esta reunión habían presentado la posibilidad de realizar una experiencia colectiva, que trataría lo más objetivamente posible la realidad latinoamericana. Por motivos que le son propios, el ARC no dio cabida a nuestra propuesta.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Carta dirigida a los “Chers collègues” por el Comité de organización (Gerardo Chávez, Antonio Dias, Leonardo Delfino, Silvano Lora, Artur-Luiz Piza, Gina Pellom y Denys Chevalier como délégué général) 10/5/1968, sin firmar. Archivo Le Parc.

<sup>50</sup> En los curriculum vitae de Marta Boto y de Vardánega figura un “Salón Latinoamericano, París” de 1968 pero éste no aparece en las biografías de Le Parc (el artista no lo recuerda) y tampoco hemos encontrado documentación al respecto en los archivos del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Boto-Vardánega. Caracas, Estudio Actual, 1969. *Martha Boto*. Paris, Denise René, 11 février – 20 mars 1969.

<sup>51</sup> Probablemente se trató de Denys Chevalier, el último délégué de la exposición de artistas latinoamericanos.

<sup>52</sup> Julio Le Parc, “L'Amérique Latine non officielle” (junio 1970), en *Julio Le Parc*. Milán, Edizioni d'Arte Severgnini, 1995, p. 322. Le Parc conserva el texto mecanografiado. El museo tampoco acogió en 1970 al *Salon de la Jeune Peinture* a pesar de que había sido su sede habitual. Los integrantes del grupo interpretaron esto en función de que el salón de 1969 había tenido como tema *Police et Culture*, y había asegurado para la *Jeune Peinture* “una sólida reputación de terrorista”. François Parent y Raymond Perrot, *Le salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*. Paris, Montreuil, 1983, p. 116. El ministerio de cultura les asignó un subsuelo del Pavillon Baltard en Les Halles (la zona donde luego se construyó el Centre Georges Pompidou). Zofia Lipeka, *Histoire du Salon de la Jeune Peinture 1950-1972*. Thèse de Troisième cycle d'Histoire de l'Art, Université de Paris I, 1983, mimeo.

*Amérique Latine non-officielle* no tuvo espacio dentro del circuito de las artes visuales. Una primera alternativa al ARC fue el museo de Saint Denis, un suburbio industrial de París con una administración comunista continuada desde la Liberación<sup>53</sup>. Pero, según recuerda Le Parc, las autoridades del municipio temieron que los contenidos políticos de la exhibición no concidieran con los suyos. El colectivo anónimo de artistas montó la exhibición del 20 al 30 de abril de 1970 en el teatro de la *Cité Universitaire*, el predio ubicado en el extremo sur de la capital francesa que reúne diversas residencias para estudiantes universitarios (incluida la *Maison de l'Argentine* que mencionamos en el capítulo 4)<sup>54</sup>. Sobrellevando algunas “deserciones” –tal como las llamó Le Parc–, el grupo mantuvo el anonimato. Para los miembros de este colectivo, la firma habría desviado la atención del objetivo central: “sensibilizar sobre los problemas latinoamericanos y suscitar la colaboración activa”<sup>55</sup>. La cuestión de la producción sin identificación de los autores seguía la línea del *Atelier Populaire* y, como veremos más adelante, parece haber provocado tensiones similares. *Amérique Latine non-officielle* fue una nueva versión de las exposiciones de artistas latinoamericanos, una re-edición colectiva y *engagée* en la que pudieron participar “todos los artistas residentes en París que estuvieran de acuerdo con el tema y las modalidades elegidas”<sup>56</sup>.

La exhibición consistió en un recorrido articulado mediante imágenes en diversos soportes (carteles, fotografías, pintura, etc.), textos escritos y audiovisuales. Entre paneles con escenas sangrientas, caricaturas políticas y siluetas del Che Guevara recortadas en cartón, el espectador era orientado hacia la “desmitificación” de América Latina. La exposición pretendía dejar en claro que Latinoamérica no era su imagen exótica y turística, sino también la tierra de *el guerrillero*, de la intervención militar y la tortura, y del “imperialismo yankee”. En palabras de Le Parc, era “una exposición para denunciar la situación social en América Latina. Se mostraban las luchas que se hacían, se informaba, se despertaba entre los franceses una cierta simpatía más activa”<sup>57</sup>. Las fotografías que conserva este artista muestran que la exhibición ocupó una gran superficie en el edificio central de la ciudad universitaria (Le Parc

---

<sup>53</sup> Este museo posee en su colección una pintura de Berni donada hacia 1949, cuya iconografía está imbuida de la agenda política del comunismo del momento. Véase Isabel Plante, “La torre Eiffel en La Pampa o los impactos de París” (2005), en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires, Eudeba – Universidad Tres de Febrero, en prensa.

<sup>54</sup> En ese teatro se presentó en 1971 la puesta en escena de Jorge Lavelli de una de las obras de teatro de Copi, *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*.

<sup>55</sup> Julio Le Parc, “L'Amérique Latine non officielle”, *art. cit.*

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Entrevista a Le Parc de Mathieu Alain y Jean-Paul Giubergia, [c. 1973], 7 pp. dactilografiadas. Archivo Le Parc.

habla de 1000 metros cuadrados) y contaba con secciones organizadas alrededor de diversos temas. Uno de ellos utilizaba el mapa de Latinoamérica, banderas de los diversos países y motivos “típicos” como el perico, sombreros mexicanos o la figura de Carlos Gardel, junto con abundante información sobre los movimientos emancipatorios, los focos guerrilleros y los regímenes militares de la región. [Il. 4, 5] Michel Troche transcribió uno de esos textos en el libro editado para la retrospectiva francesa de Antonio Berni de 1971:

América Latina: 21.173.000 km<sup>2</sup>. 16% de las tierras del mundo. Las mayores reservas forestales del globo. 3 veces más de tierras cultivables que en Asia. 16% de las reservas de estaño, zinc, plomo del mundo capitalista, 20% del manganeso [...], 12% del petróleo. 230.000.000 de almas, 100 millones de analfabetos. 100 millones que sufren enfermedades endémicas. De 1960 a 1965, los Estados Unidos invirtieron en América Latina 3800 millones de dólares, retornando 11.300 millones. Por cada mil dólares que se nos quita, se nos deja un muerto: este es el precio del imperialismo. Mil dólares por cadáver y cuatro cadáveres por minuto.<sup>58</sup>

La sección “las luchas populares” exhibía paneles con imágenes y textos titulados “manifestaciones en las calles”, “manifestaciones campesinas”, “lucha armada” u “ocupación de fábricas”. En otro sector se disponían retratos (tomados de una iconografía canónica) de ciertos héroes de la independencia latinoamericana: Simón Bolívar, José de San Martín, José Martí, Emiliano Zapata y el Tiradentes (Joaquín José da Silva Xavier). Una sala alargada de grandes dimensiones estaba atravesada de lado a lado, a la altura del techo, por una serie de pasacalles inscriptos con consignas como “las armas están en la conciencia de la Revolución”, “el único diálogo posible con el imperialismo es armarse” y “tortura”, todos en francés y letras de imprenta mayúsculas. [Il. 6, 7, 8]

La tortura fue uno de los temas latinoamericanos privilegiados. En Brasil, el Acto Institucional número 5 de fines de 1968 había inaugurado el período más violento de la dictadura brasileña. Durante el mandato de Emilio Garrastazu Medici entre 1969 y 1974, se institucionalizaron la tortura, la jubilación anticipada de profesores universitarios, la persecución política y la censura<sup>59</sup>. En Argentina, el estallido popular de mayo de 1969, conocido como el Cordobazo, había precipitado un proceso de radicalización política marcado por el crecimiento de las diversas izquierdas y de los grupos revolucionarios

<sup>58</sup> Transcrito por Troche en “Antonio Berni. Artista pintor”, Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*. Paris, BibliOPUS-Editions George Fall, 1971, p. 19.

<sup>59</sup> Manuel Eduardo Góngora Mera, “Evolución funcional de la tortura en Brasil: la impunidad como factor determinante de su persistencia en la democracia”, abril 2005, <http://www.menschenrechte.org/beitraege/lateinamerika/Torturabrasil.htm#uno>

armados, junto con el surgimiento de un sindicalísimo ‘clasista’<sup>60</sup>. El compromiso más general de grupos profesionales y universitarios, jóvenes y de clase media con movimientos de protesta y políticas de cambio social, y esta radicalización de la izquierda estuvieron acompañados por un endurecimiento de la ideología de la “lucha antisubversiva” en el seno de las Fuerzas Armadas desde mediados de los sesenta. La escalada judicial llegó a su punto culminante luego del secuestro y asesinato del General Pedro Eugenio Aramburu por la agrupación Montoneros en mayo de 1970 (un mes más tarde que *Amérique Latine* tuviera lugar). A partir de allí se introdujo una severa legislación penal que incluía la pena de muerte por fusilamiento<sup>61</sup>. Tras la caída de Onganía, a comienzos de junio, el accionar de los grupos guerrilleros fue en aumento, al igual que la represión.

Los artistas involucrados en la exhibición parisina pretendían difundir la situación acuciante en Sudamérica y apoyar la lucha armada con algunos recursos que la *Jeune Peinture* venía utilizando. Entre los contactos fotográficos del archivo Le Parc, algunos muestran el uso de pasacalles similares, carteles que se cuelgan de lado a lado de las calles con anuncios de campañas políticas o gremiales, adosados al muro exterior de un edificio: “El poder apoya a la bienal. La bienal apoya al poder”. Posiblemente se trata de *Octobre 69: Manifestation au service du peuple*, una suerte de anti-Biennale des Jeunes Artistes organizada en 1969 por algunos miembros de la *Jeune Peinture* en la Cité Universitaire, que tuvo un tono de denuncia similar al de *Amérique Latine Non-Officielle*. [II. 9]

Otra de las fotografías de esta muestra ofrece una vista parcial de un panel con varios carteles adheridos. Es viable que se trate de uno de los módulos que Le Parc listaba para la exposición: un “taller de proposiciones de temas y slogans para afiches”<sup>62</sup>. Uno de esos carteles presenta rostros icónicos como el del Che Guevara yuxtapuestos con la imagen fotográfica de un bebé desnutrido, y lleva escrito en castellano “América Latina no oficial”. En el otro extremo se ve una parte de la cubierta del dossier *Non à la Biennale de Sao Paulo* [II. 10, 11], que reunió en París proclamas relativas al boicot a la Bienal de San Pablo de 1969: el dibujo de un mapa de Latinoamérica ahorcado por una gran mano que lleva en la manga los motivos de la bandera norteamericana: franjas horizontales y estrellas. Al lado se disponen algunos de los carteles presentados en *Malvenido Rockefeller*, la exhibición

---

<sup>60</sup> Marina Franco, *El exilio....op. cit.*, p.36

<sup>61</sup> Entre 1966 y 1972 se aprobaron más de 20 leyes y decretos de carácter represivo, desde la prohibición de distribuir por correo propaganda comunista hasta la “expulsión de extranjeros indeseables”. César Seveso, “Escuelas de militancia: la experiencia de los presos políticos en Argentina, 1955-1972”, *A Contracorriente* vol. 6, n. 3, Spring 2009, 137-165. [www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

<sup>62</sup> Julio Le Parc, “L’Amérique Latine non officielle”, *art. cit.*

realizada en la SAAP a fines de junio de 1969 que reunió carteles realizados por unos 60 artistas en respuesta a la visita porteña de Nelson Rockefeller, gobernador del estado de Nueva York enviado en “misión presidencial” por Richard Nixon<sup>63</sup>.

Esos últimos afiches probablemente llegaron a París por medio de León Ferrari y Eduardo Jonquieres. En una carta de febrero de 1970, Ferrari le enviaba a Jonquieres un listado de las manifestaciones de “arte político” que se habían realizado en Buenos Aires en esos años: *Homenaje al Vietnam* (1966, Van Riel): “Allí se reunieron por primera vez los pintores de izquierda en función de sus ideas políticas y dejando a un lado las enconadas y tradicionales rivalidades: Castagnino estaba al lado de Marta Minujin, el Di Tella junto a los Espartaco”<sup>64</sup>; *Homenaje a Latinoamérica* (noviembre de 1967, SAAP): “35 pintores con cuadros de 1 x 1, representando todos la cara del Che. [...] Entiendo que fotos de esta muestra se enviaron a Carpani que está en Europa”; *Tucumán Arde* (noviembre de 1968, CGTA Rosario y Buenos Aires). Los materiales exhibidos en esa ocasión tal vez estaban en manos de Rubén Naranjo –explicaba Ferrari– y le recomendaba escribirle a Juan Pablo Renzi, para lo cual le facilitaba la dirección del artista rosarino; por último, Ferrari mencionaba *Malvenido Rockefeller* como “una suerte de ensayo de publicidad revolucionaria. Todos afiches del mismo tamaño. Esta muestra te la podría mandar casi entera pero no sé cómo. Si ustedes tienen medios para llevarla vía UNESCO, UN, o cualquier organización de este tipo, yo me puedo ocupar de rejuntar de nuevo los afiches o una buena parte de ellos”<sup>65</sup>.

Radicado en París desde 1959, además de pintar y escribir poesía Jonquieres trabajó hasta 1974 en un programa de formación de maestros en Latinoamérica patrocinado por la Unesco. Según afirma su esposa –la grabadora Maria Rocchi–, Jonquieres viajaba mucho por trabajo y su casa “era la embajada en París”<sup>66</sup>. Ferrari deseaba colaborar con su amigo, pero no le entusiasmaba demasiado este proyecto. No tanto por el tema o el encuadre político de la exposición, que tenía puntos en común con las iniciativas que él mismo listaba, sino por el lugar.

---

<sup>63</sup> El viaje de Rockefeller desató protestas y actos de represión en varios de los países de Latinoamérica que visitó. Los afiches de la fotografía que incorporamos no coinciden con los reproducidos en Alberto Giudici (cur.), *Arte y política en los '60*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición- Palais de Glace, 2002. Tampoco con aquel que produjo León Ferrari, reproducido en Andrea Giunta (cur.), *León Ferrari*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta –Malba, 2005.

<sup>64</sup> Carta de León Ferrari a Eduardo Jonquieres 16/2/1970. Archivo Jonquieres.

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> En Buenos Aires, antes de estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Jonquieres (1918- 2000) había sido compañero de Cortázar en la escuela secundaria. Antes de partir a Francia trabajaba en el consulado francés y como era pintor se ocupaba de seleccionar artistas para las becas de la embajada. Entrevista de la autora con María Rocchi, 19/7/2004. Aldo Pellegrini, *Artistas abstractos argentinos*. Paris-Buenos Aires, Cercle d'art, 1956.

Te confieso que veo esa próxima muestra en Europa como si fuera una mesa servida para la 'gran cultura' fagocitadora de todo y responsable en buena medida de las cosas que se pretenden denunciar. No me refiero tanto a las cosas que nosotros hicimos, pues también las hicimos con una buena carga y motivación 'culturosa', sino a las sufridas peleas de la guerrilla rural o urbana y a las anónimas luchas de los militantes políticos y gremiales. Veo la sangre y las angustias de esa gente luchando en el subdesarrollo tomadas ahora como materia prima para adornar la Cultura. Pero la cultura de arriba, aliada de los enemigos, la provocadora de la mentalidad extranjera que caracteriza a muchos de nosotros, la de la música concreta y de todos los modelos artísticos que aquí seguimos a pie juntillas y que sólo entendemos nosotros en comunión culta con la elite, pero de la que nada entiende el campesino o el guerrillero americano que lucha por su tierra. Parecen tan boludas estas palabras que te escribo pero es una realidad: Nosotros fabricamos cultura para nuestros enemigos ideológicos. Y ellos fagocitan todo: los cuadros lindos y también los cuadros denuncia. Sobre todo en París donde todo puede mostrarse. Ya verás las críticas a esa muestra: los críticos más reaccionarios aceptarán con benevolencia el ataque a sus ideas y se pondrán a decir huevadas sobre la estética y todo eso. Uno no sabe realmente qué puede hacerse.<sup>67</sup>

Ferrari participaba tanto del anti-intelectualismo y el anti-europeísmo de buena parte de los allegados a la Nueva Izquierda, como de los problemas que estas posiciones les planteaban a los artistas. Desde la óptica de Ferrari, la capital francesa era como la tienda de los posters a la que se refería Casullo: todo se exhibía y, de algún modo, se analogaba. Tal como ironizaba Casullo, ni el retrato del "marmota de Onganía" hubiera desentonado. En efecto, aunque el gobierno francés había sido capaz de expulsar a artistas extranjeros "revoltosos" como Demarco y Le Parc, los materiales que tenían una circulación clandestina o muy limitada en la Argentina podían exhibirse sin mayores restricciones en Francia. Y del mismo modo que Ferrari se preguntaba acerca de las posibilidades de contribuir a procesos sociales que no se limitaran al medio cultural, artistas como Jonquieres o Le Parc buscaron modos de denunciar el subdesarrollo latinoamericano, sin abandonar el lugar ganado dentro de la capital de la República de las Artes. El boicot a instituciones culturales como las bienales y la organización de *Amérique Latine Non-Officielle* por fuera de esas instituciones, fueron algunas de las actividades llevadas adelante<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Carta de León Ferrari a Eduardo Jonquieres, ya citada.

<sup>68</sup> Además de sumarse al boycott a la Bienal de San Pablo de 1969, Le Parc participó de protestas relativas a la *Biennale des Jeunes Artistes* y otras actividades de la *Jeune Peinture*. En 1970, en ocasión de la Bienal de Medellín, firmó con L. Caballero y Carlos Colombino un llamado a dar a la participación de los artistas "un carácter de homenaje a Camilo Torres, el Che Guevara, a los campesinos, obreros, profesionales y estudiantes caídos en la lucha de liberación de los pueblos latinoamericanos". Le Parc, Caballero, Colombiano, proclama sin título, Medellín, 1/5/1970. 1 p. mecanografiada. Archivo Le Parc.



En este sentido, crítica institucional y denuncia social se enlazaron. La urgencia de las luchas anti-imperialistas llamaba a una reconsideración de los espacios de la cultura en tanto incontaminados. La pretensión de que se mantuvieran “puros” era una imposición oficial que no merecía ser respetada (los reglamentos de la última *Biennale des Jeunes Artistes* había incorporado cláusulas que atribuían a las autoridades el derecho de controlar los contenidos de las obras a exhibir). En la lógica activista de los artistas ligados a la *Jeune Peinture* (entre quienes estaba Le Parc) y otras agrupaciones partidarias de una figuración crítica como la *Coopérative des Malassis*, esos espacios debían ser tomados del mismo modo que lo había sido el taller de litografía de la *Ecole Nationale des Beaux Arts* para montar el *Atelier Populaire*.

*Amérique-Latine Non-Officielle* fue extranjera en varios sentidos. Una exposición organizada por artistas pero ajena al campo artístico, realizada en París pero dedicada a temas foráneos sobre los cuáles habían aportado información “grupos que viven día a día la lucha del pueblo para liberarse del neo-colonialismo”<sup>69</sup>. Además, en el contexto de la muestra se pusieron en circulación materiales llegados desde el exterior, producciones visuales cuya exhibición estaba vedada en su lugar de origen. Así como pudieron verse afiches de *Malvenido Rockefeller* también se proyectó *La hora de los hornos* (1968), el documental dirigido por Pino Solanas y guionado en colaboración con Octavio Getino que había sido exhibido en *Tucumán Arde*<sup>70</sup>. Según indicaba otro cineasta –Pablo Szir– a un amigo que vivía en París, esa copia del film estaba en manos de Le Parc.

En la exposición latinoamericana esa, la de Le Parc, estaba la película argentina que ustedes vieron una noche en el primer piso del negocio. Si no me equivoco ese material quedó en poder del mismo Le Parc. Si ustedes creen que algún grupo de argentinos que haya por allí puede interesarles verla, pídanse a préstamo a Le Parc de parte de Octavio Getino. Creo que no va a tener inconveniente en prestarla.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Julio Le Parc, “L’Amérique Latine non officielle”, *art. cit.*

<sup>70</sup> Solanas cuenta que para realizar este primer largometraje con su productora de cine publicitario debió ser muy prudente, y que para terminar la edición se llevó más de 200 latas de material filmico a Roma. Pino Solanas, “Carta a los espectadores en ocasión del reestreno en mayo de 1989”, en [www.pinosolanas.com/la\\_hora\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/la_hora_info.htm). La película obtuvo ese mismo año el Gran Premio de la Crítica en la *Mostra Internazionale del Cinema Nuovo*, Pesaro, 1968. Sobre la circulación del film, véase Mariano Mestman (comp.), “Dossier: A 40 años de La hora de los hornos”, en *Sociedad*, n. 27, Facultad de Ciencias Sociales / UBA - Prometeo, primavera 2008, pp. 27-79.

<sup>71</sup> Carta Pablo Szir a Jorge O. Marticorena 23/5/1970. Mi gratitud a Sandra Szir por este documento.

Posiblemente fueron más los films provenientes de Buenos Aires que se proyectaron en *Amérique Latine Non-Officielle*. En una carta de marzo de 1970, Le Parc mencionaba una lista de películas que Getino había recomendado. El artista radicado en París informaba que a partir de ese listado habían seleccionado los *Cineinformes* de la CGTA, noticieros cinematográficos realizados por el grupo Cine Liberación (Getino, Gerardo Vallejo y Nemesio Juárez) entre fines de 1968 y comienzos de 1969, y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969), constituida por una serie de cortos dirigidos, guionados, producidos y montados por Nemesio Juárez, Enrique Juárez, Humberto Ríos, Octavio Getino, Pino Solanas, Jorge Martín, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Rodolfo Kuhn y Jorge Cedrón. En su carta, Le Parc solicitaba que vieran el modo de mandar a Francia los films y se refería a un envío de 1500 francos destinados a costear el subtulado de las películas; lamentaba que no alcanzara para la totalidad de la traducción pero preveía la posibilidad de conseguir el resto del dinero<sup>72</sup>.

Las reacciones neutralizadoras de la crítica frente a *Amérique Latine Non-Officielle* que Ferrari vaticinaba no parecen haber tenido lugar. En verdad, la prensa especializada no se ocupó de esta exhibición inclasificable. La excepción fue *Opus International*, que publicó en junio de 1970 un reportaje fotográfico de la muestra<sup>73</sup>. [Il. 12] Sin la apoyatura de texto escrito alguno (salvo por la información mínima sobre el lugar y las fechas), las fotos de esa doble página dejaban adivinar la narratividad de las piezas que conformaban la muestra y ponían a la vista la copiosa cantidad de textos inscriptos sobre múltiples siluetas del Che Guevara recortadas en cartón. La falta de anclaje escrito en la revista parece un recurso orientado a que esas imágenes llevaran a los lectores a pensar sobre la situación de América Latina sin la mediación de un discurso crítico, en la línea que animó la crítica a *Robho* analizada en el capítulo 4.

*Opus International* reprodujo un dibujo que podría atribuirse a Le Parc<sup>74</sup>: caricaturizados, un militar y un burgués se dan la mano; por detrás, la figura del Tío Sam (la

---

<sup>72</sup> Carta de Le Parc a Antonio 19/3/1970. Archivo Le Parc. Tal vez se trate de Antonio Seguí, pues al menos en enero de ese año se encontraba en Buenos Aires.

<sup>73</sup> "Amérique Latine non-officielle", *Opus International* n. 18, juin 1970, pp. 54-55.

<sup>74</sup> La caricatura es similar a las de una historieta publicada por el artista años más tarde. Cfr. con Julio Le Parc, *Historieta*. París, Editions Joca Seria, 1997. Según el artista, los orígenes de esta historieta se remontan a los años '50, cuando junto con un grupo de estudiantes de Bellas Artes editaron un boletín ilustrado con dibujos humorísticos para difundir sus críticas a la enseñanza artística. Si bien consideramos que la atribución propuesta no es azarosa, es importante dar cuenta de que Le Parc no confirmó que esa caricatura fuera de su autoría del mismo modo que tampoco lo hizo en el caso de los afiches del *Atelier Populaire*.

personificación de los Estados Unidos y más específicamente de su gobierno<sup>75</sup>) secundado por un gorila de gran tamaño los manipula como a títeres. [Il. 13] Una leyenda escrita sobre una suerte de tarima ubicada debajo de la imagen, refuerza el sentido: “el imperialismo, los militares, la burguesía. Allí están los ingredientes que dan un buen gobierno ‘gorila’. Es así que el saqueo y la represión se entienden en América Latina”. El requisito de la eficacia para transmitir contenidos específicos explica que, mientras continuaba el desarrollo de su obra cinética, Le Parc retomara sus habilidades de dibujante y el género de la caricatura política que había desplegado en Buenos Aires cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes.

La oposición entre lo local y lo universal constituye –según Ticio Escobar– la principal consecuencia de “la gran aporía moderna” en los ámbitos del arte latinoamericano<sup>76</sup>. La tensión entre estos dos polos (aquel marcado por la historia y el definido por la autonomía del arte) llegó a su máxima tirantez durante los años ’60 y presentó un matiz específico en la actividad de Le Parc: sus búsquedas cinéticas corrieron paralelas a su producción de imágenes y exposiciones de denuncia. El altercado con Soto en ocasión de la exhibición de 1969 en la galería Denise René, que mencionamos en el capítulo 4, muestra cómo el circuito artístico en el que Le Parc participaba con soltura no toleraba sus piezas ‘de protesta’, aquellas en las que lo local tenía preeminencia por sobre lo universal. Estas producciones realizadas a veces de manera anónima, blasfemas para un artista abstracto, no cuadraban en la lógica del campo artístico que sobrevivía a pesar de los ataques.

En una entrevista que el uruguayo Luis Camnitzer (1937) le hizo a comienzos de los años ’70, 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>77</sup>. Esta serie de preguntas y respuestas entre estos dos artistas –uno radicado en Nueva York desde 1964 y el otro en París desde 1958– era una suerte de ejercicio conjunto para dilucidar los problemas que vivir en el extranjero planteaba a un artista latinoamericano interesado en incidir en la realidad de su lugar de origen. Así, antes de comenzar con las preguntas Camnitzer aclaraba:

---

<sup>75</sup> Suele representarse como un anciano de raza blanca, gesto serio, pelo blanco y barba de chivo, vestido con ropas que recuerdan los símbolos nacionales de los Estados Unidos. La imagen más conocida del Tío Sam es la ilustración realizada en 1916 por James Montgomery que se reprodujo en grandes tiradas durante la Primera Guerra Mundial. En 1961, el congreso estadounidense reconoció oficialmente a Samuel Wilson (1766-1854) como el Tío Sam. Wilson había provisto de carne al ejército durante la Guerra de 1812 y se lo conocía como un hombre valiente, honesto y patriota. Library of Congress, “The Most Famous Poster”, [www.loc.gov/exhibits/treasures/trm015.html](http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trm015.html)

<sup>76</sup> Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*. Asunción, Museo del Barro-Fondec, 2004, p. 108.

<sup>77</sup> Entrevista a Le Parc por Camnitzer, [c. 1970]. Archivo Le Parc.

Todos los que estamos en el 'exterior' tenemos dudas, cada tanto, sobre si somos funcionales, cuáles son nuestros derechos, cuáles son nuestros deberes. La conversación trata de atravesar posibles coartadas y justificaciones que uno fácilmente inventa viviendo afuera, a veces sin saber que son coartadas. Las preguntas en ese sentido están dirigidas simultáneamente contra mí mismo.

La primer respuesta que nos damos todos, como razón de nuestro alejamiento, es la perspectiva y la 'lucidez' que esa lejanía nos da. Hay que estar fuera del agua para saber qué es estar mojado. Pero durante ese lapso de estar afuera, adentro siguen sucediendo cosas, y al no vivir esas cosas, uno no solamente se enajena sino que también pierde el derecho de usar esa posible 'lucidez' adquirida durante ese mismo tiempo. Uno corre el peligro de terminar con toneladas de 'lucidez' pero sin posibilidades de aplicarla.<sup>78</sup>

Le Parc argumentaba que "en las circunstancias del arte se pueden desarrollar otras luchas, anónimas, de contrainformación"<sup>79</sup>. Esa actividad –afirmaba– podía llevar a acciones más contundentes. Camnitzer también presentaba al mercado de arte como un potente vaciador de contenido político. Frente a la evidencia de que los objetos artísticos eran adquiridos por la "clase dominante", Le Parc respondía que en el caso de Mondrian, por ejemplo, si bien sus piezas se veían en el mercado de arte, lo que tenía valor era "su cuerpo teórico, sus intenciones". Acostumbrado a este tipo de planteos críticos que implicaban su propia actividad comercial, continuaba:

Lo que pasa es que no podés ingorar el hecho de que estás trabajando dentro del sistema dominante o para él. Lo mismo que pasa con el artista pasa con el obrero. No podés juzgar al obrero por los productos que manufactura. Sería injusto juzgarlo por trabajar para un patrón. O juzgarnos por usar corbatas o por lustrarnos los zapatos, o por todos esos condicionamientos. Los modelos de la formación burguesa están en la cabeza de todos los dominados, son un condicionamiento general. [...]

Luchas contra el Museo de Arte Moderno o el Centro de Relaciones Interamericanas en Nueva York, en arte pueden ser equivalentes a luchas contra el Pentágono en otras áreas, y tiene su importancia aunque sean locales y pasajeras. Con la destrucción de esos mitos localmente en N. York se está ayudando a las otras acciones en otro lado, y no importa que no se puedan comparar en escala. Lo mismo que la Bienal de San Pablo. Cuando yo iba a la Escuela de Bellas Artes lo importante era encontrar un medio de expresión mejor y más importante que el de los compañeros. Hoy sin embargo, ya hay muchos artistas que consideran que no exponer en la Bienal de San Pablo es un acto mucho más importante que exponer. La conciencia política y social se está adelantando a las necesidades de promoción individual burguesa. La destrucción de mitos ayuda a este proceso y lo acelera.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Luis Camnitzer, "Entrevista a Le Parc", [c. 1970], 4 pp. mecanografiadas, p. 1. Archivo Le Parc.

<sup>79</sup> *Idem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 2.

El artista hacía mención, por un lado, del boicot en 1967 a la exposición inaugural del *Center for the Inter-American Relations* por parte de un grupo de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York, entre los cuales estaban Liliana Porter y el mismo Camnitzer<sup>81</sup>. También se refería al boicot a la Bienal de San Pablo de 1969, una denuncia del régimen militar represivo que, debido al eco internacional significativo obtenido, había dejado semi-desnuda a la décima edición del evento artístico más prestigioso de Latinoamérica<sup>82</sup>.

Camnitzer y Le Parc se conocían por lo menos desde 1967, cuando participaron del *Simposio de Intelectuales y Artistas de América* realizado en Venezuela. Tal como hemos mencionado en el capítulo 4, Harold Rosenberg describió con elocuencia la polarización ocurrida en este evento patrocinado por la *Inter-American Foundation for the Arts*, la organización que tenía a su cargo las políticas culturales norteamericanas para Latinoamérica<sup>83</sup>. Ese mismo noviembre, ambos artistas figuraban entre los 31 asistentes al simposio que firmaron una proclama reclamando la presencia de Cuba en ese tipo de reuniones<sup>84</sup>. Poco después, Camnitzer le envió a Le Parc una copia de este documento para que lo hiciera llegar a *Le Monde*. El artista uruguayo le decía también que estaba “muy embalado con la guerrilla cultural”<sup>85</sup> y afirmaba que sus ideas se habían definido en el simposio, que fueran pensando y se mantuvieran en contacto. Por su parte, inmediatamente después de ese viaje de varios meses por Latinoamérica, Le Parc redactó y publicó en *Robho* “Guerrilla Cultural”, un texto en el que se preguntaba sobre el rol social del artista en términos cercanos a los de la Nueva Izquierda. No se trataba de la figura del “artista comprometido” tal como la concebía Berni, por ejemplo, sino de desarrollar una actividad que minara desde dentro las instituciones culturales “inofensivas”.

---

<sup>81</sup> Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007, pp. 240-241.

<sup>82</sup> Si bien el boicot tuvo un apoyo rotundo entre artistas e intelectuales fuera de Brasil, hacia adentro las posiciones se dividieron. Véase Isobel Whitelegg, “Biennales contra Biennales”, Association of Art Historians (AAH) Annual Conference. Tate, London, abril 2008, mimeo.

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> Firmaban Claude Brown, Claudio Campuzano, Mario Pedrosa, Flavio Rangel, Luis Camnitzer, Luis Felipe Noé, Rubens Gerchman, Julio Le Parc, Gonzalo S. de Losada, Sergio Bernardes, Eduardo Costa, Emir Rodríguez Monegal, José Guillermo Castillo, Gustavo Sainz, Jorge Mautner, Robert Lowell, Elizabeth Hardwick, Nicanor Parra, Lillian Hellman, Ivan Illich, Alfred Kazin, Jules Fciffer, Robert J. Friedman, Barbara Rose y Carlos Delgado. Documento sin título fechado “noviembre de 1967, Puerto Azul, Venezuela”. Archivo Le Parc.

<sup>85</sup> Carta de Luis Camnitzer a Julio Le Parc, s/f. Archivo Le Parc. La carta fue escrita del otro lado de la proclama de noviembre de 1967 que mencionamos.

Si bien manejaban propuestas estéticas diferentes, Camnitzer y Le Parc coincidían en sus planteos acerca de un arte múltiple<sup>86</sup>. Mientras Le Parc venía desarrollando en series algunos de sus objetos cinéticos, Camnitzer trabajaba el grabado en clave conceptualista. En 1965 había formado el *New York Graphic Workshop* (NYGW) con Liliana Porter, el venezolano José Guillermo Castillo y la norteamericana Sharon Arndt, al que luego se sumó Roberto Plate<sup>87</sup>. Al igual que el GRAV, estos artistas rechazaban la creación de ‘originales’ y produjeron series de objetos que llamaron FANDSO: *Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects*. El primero fue *Manifesto Cockie* (1966), una galletita y su molde enviados para año nuevo (un objeto seriado y nutricional, según lo describe Porter<sup>88</sup>). Otro punto en común con Le Parc era una suerte de dualidad vinculada a la extranjería y la procedencia del sur: “Eramos sensibles a las presiones de Nueva York y estábamos listos para hacer lo que fuera para exponer en una buena galería –confiesa Camnitzer años más tarde–, pero también traíamos la periferia con nosotros y manteníamos nuestra perspectiva y compromisos latinoamericanos”<sup>89</sup>. En ese momento –aclara– todos esperaban volver a sus lugares de origen y trabajaban con esa expectativa en mente. Afinaban un lenguaje que fuera representativo de las condiciones a las cuales imaginaban retornar. En una postura similar a la que planteaba Jean Clay respecto del arte de Buenos Aires y los países del sur, un punto clave para el NYGW era que la producción de obra no insumiera mucho dinero: era un modo de mostrar compromiso con las “condiciones de subdesarrollo” y de resistir al minimalismo “como una estética de la riqueza”<sup>90</sup>.

El NYGW finalizó su actividad en 1970, luego de participar de la exposición *Information* en el MoMA. La razón esgrimida por Camnitzer tiene que ver con la politización de los “artistas diaspóricos”: les resultó más importante trabajar en cuestiones políticas como parte de un grupo significativo de artistas latinoamericanos de Nueva York que sostener el NYGW. Esta nueva agrupación tomó el nombre de *Museo Latinoamericano* y publicó en

---

<sup>86</sup> Camnitzer lo convocó a Le Parc a una exhibición de arte múltiple en Nueva York a comienzos de 1968. *Art in editions: new approaches*. New York University’s Loeb Student Center. 8 al 31 de enero de 1968. Expusieron también Carl André, Hans Breder, José Guillermo Castillo, Hans Haacke, Bela Julesz, Luis Felipe Noé, Nam June Paik, Eduardo Paolozzi, Michael Ponce de León, Liliana Porter, Omar Rayo, Diter Rot, Joe Tilson, Ernst Trova, Tom Wesselman.

<sup>87</sup> Arndt dejó Nueva York poco después. Sobre el grupo véase Beverly Adams, “The Schoiol of the North”, en Gabriel Pérez Barreiro (cur.), *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*. Austin, The Blanton Museum of Art – The University of Texas at Austin, 2008, pp. 18-29.

<sup>88</sup> Andrea Giunta, “A conversaton with Liliana Porter and Luis Camnitzer”, en Gabriel Pérez Barreiro (cur.), *The New York Graphic Workshop... op. cit.*, p. 54.

<sup>89</sup> Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art... op. cit.*, p. 240.

<sup>90</sup> *Idem*.



1971 el libro *Contrabienal*, al que se invitó a contribuir a artistas latinoamericanos solicitando que boicotearan la Bienal de San Pablo<sup>91</sup>.

Camnitzer afirma que un punto clave para el NYGW y su propia obra era provocar pensamiento político sin llegar a ser panfletarios, pues “el panfleto en vez de activar al espectador manifiesta lo que piensa el autor de la proclama”<sup>92</sup>. Según vimos en el capítulo 3, para Le Parc el mayor problema de la vanguardia era su hermetismo; ese era el motivo central por el cual el arte seguía divorciado del ‘gran público’. En este sentido, *Amérique Latine Non-Oficicelle* tenía una continuidad mayor con el GRAV de lo que pareciera a primera vista. La exhibición latinoamericana de la *Cité Universitaire* utilizó una retórica visual y textual de fácil comprensión venida en buena medida de la calle y la propaganda política. La propuesta del NYGW desmontaba la imagen del grabado latinoamericano como populista o folklorizante –una imagen asentada en los Estados Unidos desde los años ‘30 y sostenida por el programa cultural oficial en los ‘40<sup>93</sup>. Francia, en cambio, no contaba con instituciones ni políticas que, como el MoMA primero y el CIAR más tarde, orientaran su actividad a dar visibilidad a la cultura latinoamericana<sup>94</sup>. En este sentido, devolver a América Latina un aspecto particular y denunciar su situación social y política fueron parte del mismo programa para Le Parc. El conceptualismo, más ‘contenidista’, era más apto para poner en evidencia pertenencias regionales sin abandonar la producción de ‘arte’. La exhibición *Amérique Latine Non-Oficicelle* dejó a un lado la cuestión de lo artístico. Ante la urgencia de

---

<sup>91</sup> *Contrabienal* incluyó trabajos de 61 artistas de Argentina, México, Ecuador y Uruguay, pero no de Brasil. Incluyó, en cambio, una representación brasileña en la forma de “descripciones detalladas de métodos de tortura policial y estudio de caso de víctimas particulares”. Citado en Isobel Whitelegg, *op. cit.* El grupo tenía origen en el boicot a la exhibición inaugural del CIAR, que denunció el compromiso de algunos miembros del comité de directores con políticas objetables contra América Latina. Los artistas proponían que se retirara del cargo a Lincon Gordon, embajador en Brasil desde 1961 hasta 1966 y había estado involucrado con el golpe de 1964; Dean Rusk, secretario de Estado de Kennedy y Johnson entre 1961 y 1969, quien presidía la Alianza para el Progreso y la expulsión de Cuba de la OEA; David Rockefeller, presidente del Chase Bank y George Meany, presidente de la FL-CIO de 1955 a 1979, colaborador en los esfuerzos del gobierno norteamericano para debilitar los sindicatos independientes. Todos ellos eran considerados aliados de las dictaduras latinoamericanas y, en algunos casos, incluso los ingenieros de su instalación en el poder. El boicot motivó el alejamiento de su puesto de Catlin por parte del CIAR, que lo reemplazó por Hans van Wierengreek, exdirector del Jewish Museum de Nueva York, quien en solidaridad con los artistas renunció. Las discusiones dentro de *El Museo* crearon divisiones y un nuevo grupo más radicalizado emergió con el nombre de *Movement for Latin American Cultural Independence* (MICALA). Pero a pesar de sus diferencias, las dos agrupaciones acordaron producir *Contrabienal*. Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art*, *op. cit.*, 2007, pp. 240-242.

<sup>92</sup> Andrea Giunta, “A conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer”, *art. cit.*, p. 54.

<sup>93</sup> Véase por ejemplo *Fabiana Serviddio*, “Muestras latinoamericanas durante la Segunda Guerra: la exhibición como articulación de la identidad”, *Segundas Jornadas sobre exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. 3, 4 y 5 de septiembre de 2009, *Ciudad de las Artes*, Córdoba, mimeo.

<sup>94</sup> Lo más cercano fue la *Maison de l'Amérique Latine*, creada en 1945, pero si bien esta entidad de orden diplomático organizaba exposiciones, éstas o tenían gran proyección en el campo artístico.

las luchas contra el imperialismo, ser panfletario no sólo no era un problema sino que constituía un imperativo.

El día de la inauguración de *Amérique Latine non-officielle*, la mesa redonda “El intelectual y la política” coordinada por el crítico literario paraguayo Rubén Barreiro reunió a Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, el sociólogo brasileño Roberto Schwartz y Le Parc. En esta ocasión, Cortázar hizo mención de uno de los puntos más críticos respecto de la figura del intelectual latinoamericano. El escritor insistió sobre la “tendencia a reclamar del intelectual, y especialmente del escritor, una temática revolucionaria o muy vinculada al contexto sociopolítico de ese continente, así como un lenguaje adaptado al lector común”<sup>95</sup>. El “argentino de París” más emblemático (y al mismo tiempo más cuestionado, entre otras cosas, por haber emigrado de la Argentina en tiempos del primer peronismo), afirmaba que “el mayor error que podemos cometer como revolucionarios sería el de querer limitar la creación por motivos de necesidades inmediatas”<sup>96</sup>. Vargas Llosa se manifestó en la misma línea, recordando la “decepcionante” experiencia del realismo socialista que en lugar de “crear una literatura revolucionaria sólo logró ‘mecanizar la creación’”<sup>97</sup>. Según informaba *Análisis*, frente a la aseveración de Vargas Llosa de que la literatura era revolucionaria por definición y lo que en verdad había eran buenos y malos escritores, desde la platea alguien estalló: “Se ha hablado de buenos escritores pero en ese camino podría hablarse de buenos militantes, de buenos sacerdotes, de buenos burgueses y de buenos torturadores”<sup>98</sup>.

Si bien la discusión en torno a la figura del intelectual comprometido tuvo un tono sensiblemente más alto en el ámbito de la literatura que en el de las artes visuales<sup>99</sup>, esta cuestión agrupaba diversas disciplinas artísticas alrededor del tercermundismo y la ‘causa latinoamericana’. En el contexto de esta mesa redonda, Cortázar se refirió al intelectual como un especialista en la producción cultural. Le Parc marcó en este punto ciertas diferencias, pues no consideraba pertinente atribuir al artista un estatus especial en la sociedad. Pero aunque no concordaran, ambos coincidieron en el apoyo a causas diversas. Pocos días después, los dos firmaron junto con Alejo Carpentier una proclama del Comité de ayuda de

---

<sup>95</sup> Transcripto en “Cortázar, desde París, pide más libertad para los intelectuales de América Latina”, *Excelsior*, México 26/4/1970. Cortázar publicó esta intervención como *Viaje alrededor de una mesa* (Buenos Aires, Cuadernos de Rayuela, 1970). Sobre el debate alrededor de la figura de Cortázar véase, Karl Kohut, “Julio Cortázar y mayo del 68”, *América. Cahiers du CRICCAL* n. 20. Paris 3, 1998, pp. 343-350.

<sup>96</sup> “Cortázar, desde París, pide más libertad para los intelectuales de América Latina”, *art. cit.*

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> H.C.M., “El arte de sobrevivir”, *Confirmado* 18/5/1970.

<sup>99</sup> Sobre los debates públicos sostenidos por los escritores latinoamericanos en relación con la pertinencia de una literatura revolucionaria véase Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil... op. cit.*

artistas pro damnificados del Perú, solicitando la donación de obras de arte para subastarlas en favor de las víctimas del gran terremoto ocurrido a fines de mayo de 1970<sup>100</sup>. También encontramos las firmas de Cortázar y Le Parc junto a las de Copi, Marguerite Duras, Père Paul Blanquart y Jean Picart-Ledoux, apoyando en marzo de 1972 la creación del *Comité de défense des prisonniers politiques argentins*<sup>101</sup>. En este sentido, si en momentos clave de la historia latinoamericana la residencia en el extranjero era motivo de reclamos por parte de otros intelectuales (y de dudas íntimas), la extranjería los aunaba frente a ciertos hechos a pesar de que cultivaran posiciones políticas y estéticas diferentes.

Dos años más tarde, hacia noviembre de 1972 Le Parc le informaba a Graciela Carnevale que se había creado en París el *Grupo América Latina No Oficial* según se había acordado en el mes de mayo, durante el Encuentro de Plástica Latinoamericana de La Habana organizado por Casa de las Américas y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile<sup>102</sup>. Le Parc escribió de puño y letra esta carta a la artista rosarina en el reverso de una misiva dactilografiada dirigida a los “compañeros” y firmada por el colectivo “América Latina No Oficial. Grupo de París”, que decía:

Cumpliendo con lo acordado en el encuentro de La Habana de Mayo de 1972, en el sentido de realizar tareas en base al llamamiento, artistas latinoamericanos residentes en París se han constituido en grupo de trabajo bajo el nombre de ‘América Latina No Oficial’.

Entre otras iniciativas se ha programado:

1° La edición de un boletín para difundir las tomas de posición, las acciones [...] a partir del boletín que se edita en La Habana y completado con otras informaciones, análisis, documentos, ilustraciones, etc. En consecuencia, nos es indispensable que nos envíen todo tipo de material con ese fin: reseña de actividades anteriores o posteriores al llamamiento que

---

<sup>100</sup> Julio Cortázar, Julio Le Parc, Alejo Carpentier, “Comité de ayuda de artistas pro damnificados del Perú”, París 3/6/1970. La lista de artistas donantes aparece en otro documento con membrete del *Comité des Artistes et Intellectuels pour les sinistrés du Pérou*, que incorporaba a pie de página los datos de la cuenta bancaria abierta por la embajada del Perú: Picasso, Dalí, Manessier, Vasarély, Lam, Soto, Matta, Delaunay, Vieyra da Silva, Magnelli, César, Schoffer, Aléchinsky, Pignon, Le Parc, Penalba, Hayter, Zad Wou Ky, Pomcet, Etienne Martin, Stahly, Music, Sain-Phalle, Berni, Cárdenas, Camargo, Tomasello, Seuphor, Delfino, Saura, Guzmán, Bazaine, Le Moal, Chavigner, Braun, Piqueras, Chávez, Cruz Diez, Eielson, Luque, Arpad Szènes, Villeglé, Novoa, Ferry, Cabalero, Buren, Bernrdini, Hadju, Ravelo, Ribout, Rotella, Sánchez, Zañartu, Sutton, Torres Agüero, Miller. “Listes d’artistes donateurs”, s/f. Archivo Le Parc. Los damnificados por este terremoto se estimaron en 3.000.000, entre víctimas fatales, heridos y hospitalizados.

<sup>101</sup> Este comité divulgó comunicados de prensa sobre el tema y publicó un boletín de información en el que se transcribían noticias aparecidas en medios de prensa argentinos y manifestaciones de solidaridad internacional. Le Parc conserva al menos el segundo y tercer número del *Bulletin d’information. Argentine 1972. Oppression, repression, tortures*. Del mismo modo, conserva boletines e invitaciones a actividades de la sección francesa de *Amnesty International*, y órganos (modestos) de información del *Comité de défense des prisonniers politiques en Uruguay*, el *Front Brésilien d’Information*, o el *Comité France –Amérique Latine*.

<sup>102</sup> Carta de Le Parc a Graciela Carnevale, 11/11/1972. Archivo Carnevale. Carnevale recueda haberlo conocido a Le Parc en algún momento hacia fines de los años ’60 y haber mantenido contacto luego de los encuentros en Cuba y Chile de 1972. Ese año, enviaron materiales para la exhibición latinoamericana pero no viajaron a Francia. Recién volvió a verlo en 1974 en Europa y luego sólo se encontró nuevamente con Le Parc en ocasión de la exposición *Inverted Utopia*. Mi gratitud a Mariana Marchesi por facilitarme esta información.

se inscriben en su línea, textos, declaraciones, testimonios, fotos, dibujos, afiches, proyectos, etc.

2° La realización de una exposición en París (que podría circular) sobre el tema: Opresión, Represión y Lucha del Pueblo Latinoamericano, exposición prevista para principios de enero próximo. Podrán enviarnos las realizaciones sobre esos temas. En base a una experiencia ya hecha, para facilitar el envío y posterior transporte y para que los trabajos tengan cierta importancia por el tamaño, (alrededor de 2m. de alto x 3m. como máximo) sería bueno que fueran realizados en papel o tela en varias partes, enviadas en rollo por avión y nosotras los montaríamos, además en esa exposición pueden incluirse afiches, dibujos, grabados, serigrafías, fotos, etc. [...]

P.S. Colaboran con nosotros compañeros que se ocupan de cosas de cine, quienes tiene interés en reunir material-testimonio filmado con objeto de utilizarlo en diversas manifestaciones y exposiciones y archivarlo creando un centro donde se procesarían y se conservarían. Si Uds. pueden mandar algún material, mismo de aficionados, háganlo.<sup>103</sup>

La creación de esta agrupación no era una iniciativa inédita. En verdad, se trataba de una versión radicalizada de la *Association Latino-Américaine de Paris* que existía desde 1962. Si bien éste no era un organismo estable, como vimos, había organizado exposiciones con cierta regularidad y en 1971 se había presentado en la Sala Gaudí de Barcelona como Asociación de Artistas Latinoamericanos de París<sup>104</sup>. En esa ocasión, la Asociación produjo una proclama con relación al compromiso político que un artista debía tener. El texto definía a Latinoamérica como una “comunidad de pueblos que buscan la manera de realizar su unidad política, económica y cultural y que se solidarizan con la lucha de estos pueblos contra el imperialismo al que consideran el principal factor de desunión y explotación de nuestro continente”<sup>105</sup>. La denominación propuesta en 1972, Grupo América Latina no Oficial, marcaba una distancia respecto del lugar de París. Ya no se trataba de ensalzar a la capital de la República de las Artes y construir visibilidad para los artistas migrantes, sino de utilizar la Ciudad-luz como una caja de resonancia internacional del conjunto de situaciones políticas y sociales de Latinoamérica.

---

<sup>103</sup> Carta del Grupo de París a los “compañeros”, noviembre de 1972. Archivo Carnevale. El “llamamiento” al que hace mención la misiva fue el documento producido en el marco del Encuentro de la plástica y publicado en el *Boletín Artes Plásticas* editado por Casa de las Américas sobre esta reunión.

<sup>104</sup> *I Congreso de las Artes Plásticas de Latinoamérica*. Barcelona, Sala Gaudí, octubre –diciembre 1971. La lista de participantes es amplia e incluye representantes de Argentina, Brasil, Puerto Rico, Uruguay, Bolivia, Chile, Ecuador, Honduras, Panamá, Costa Rica, Colombia, Guatemala, México, Perú, Venezuela, junto con 16 artistas como participación no oficial y 73 “artistas latinoamericanos de París”.

<sup>105</sup> “Artistas pertenecientes a la ‘Asociación de Artistas Latinoamericanos de París’, reunidos en asamblea en el local de Bd. Saint Germain núm. 84 en París, en el mes de mayo de 1971”, 1 p. dactilografiada. Otro documento de la agrupación fechado “París, 11 de enero de 1972”, menciona a Hugo Demarco, Horacio García Rossi, Armando Durante, Angel Luque, Jack Varnasky y Virgilio Villalba como integrando un nuevo Comité de Enlace. Archivo Le Parc.

Hacia fines de 1972, luego de la estimulante experiencia del Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana en La Habana<sup>106</sup>, Le Parc también le informaba a Carnevale que ya había enviado un trabajo de 50 por 40 centímetros para que incluyera en las actividades que organizaba esta integrante de FADAR (Frente Antiimperialista de Artistas de Rosario)<sup>107</sup>. Y agregaba que serían bien recibidas las participaciones en la exhibición que proyectaban en París bajo el título *Opresión, represión y lucha del pueblo latinoamericano* (una designación similar a la del boletín editado desde el mes de marzo por el *Comité de défense des prisonniers politiques argentins: Argentine 1972. Oppression, repression, tortures*). A su vez, Le Parc le comentaba a Carnevale que para la sala latinoamericana que habían improvisado en el salón de la *Jeune Peinture*, Carpani “y sus amigos” habían enviado material. [II. 14]

Este salón había tenido lugar entre el 5 y el 22 de octubre de 1972 y se había centrado en dos temas. Por un lado la *Ville Lumière*, que incorporaba un tríptico de los italianos Sergio Birga y Sergio Ceccotti caricaturizando a Pompidou y los “amantes del arte” mediante un dibujo humorístico y el contraste con un París repleto de policías (recordemos que el tema aglutinante de los salones de la *Jeune Peinture* de 1969 y 1970 fue *Cultura y policía*)<sup>108</sup>. El otro tema del salón de 1972 era la tortura. Esta sección era, sin dudas, la sala latinoamericana improvisada a la que se refería Le Parc en la carta recién citada. Incluía, además del envío de Carpani y de otros colectivos de artistas<sup>109</sup>, una serie de siete pinturas de dos metros de lado realizadas por el Grupo Denuncia –los argentinos Alejandro Marcos y Le Parc, el uruguayo José Gamarra y el brasileño Gontran Guanaes Netto, todos radicados en Francia. Estas pinturas en blanco y negro ponían en imágenes los tormentos inflingidos a prisioneros políticos. Lo hacían mediante pinturas realistas de figuras masculinas sometidas a vejaciones, que los artistas realizaron a partir de fotografías aparecidas en la prensa<sup>110</sup>. [II. 15]. Ese mismo

<sup>106</sup> Allí hubo representantes de diez países: Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Colombia, México, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela. Al regresar a París, tal como testimonia el “Informe del grupo de artistas latinoamericanos firmantes del Llamamiento residentes en París”, Le Parc y el artista brasileño Sérvulo Esmeraldo buscaron adhesiones y obtuvieron unos treinta firmantes que integraron el grupo América Latina no Oficial. 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.

<sup>107</sup> Posiblemente se trata de la serigrafía reproducida en Alberto Giudici (cur.), *Arte y política en los '60... op. cit.*, p. 75. Un primer plano de un rostro con los ojos vendados al que se le está aplicando picana eléctrica en la boca, imagen tomada de la nota sobre la tortura en el Brasil de la revista *Así*, que mencionamos.

<sup>108</sup> Por otra parte, en la edición de 1970 del salón, *Police et culture II*, hubo una sección América Latina No Oficial. “América Latino no oficial” [sic], *Le Bulletin de la Jeune Peinture* n. 6, noviembre 1970, p. 8.

<sup>109</sup> Grupo Camilo Torres, Grupo Venezuela, Grupo Letrista, Grupo *Bulletin du Curé Meslier*. François Parent y Raymond Perrot, en *Le salon de la Jeune Peinture. op. cit.*, p. 145.

<sup>110</sup> Le Parc afirma que con esa muestra “se consiguió interesar a varios juristas franceses en la situación de los presos políticos latinoamericanos” y que en razón de estas actividades, fue incluido “en una lista junto con el Tata Cedrón y Julio Cortázar como elementos antipatria en París, era una lista de catorce personas”. “Julio Le Parc, referente mundial del arte cinético”, en *La argentinidad al palo*, octubre 2006.

año, Amnistía Internacional publicó un reporte con una lista de 1081 personas torturadas en Brasil desde 1968<sup>111</sup>. Un artículo publicado en *Así* sobre los castigos físicos en ese país, que conserva Le Parc, consta de una serie fotografías producidas para la nota que, como un manual, ilustran los procedimientos utilizados con prisioneros varones: tirar con tenazas de las tetillas, la “percha de loro” (el prisionero plegado y atado a un palo), aplicar picana eléctrica dentro de la boca, apretar la garganta, sumergir la cabeza en un recipiente con agua o insertar agujas por debajo de las uñas<sup>112</sup>. [Il. 16]

Según podemos deducir de las fotografías y documentación conservadas por Le Parc, la exhibición planificada como *Opresión, represión y lucha del pueblo latinoamericano* tuvo lugar del 15 al 31 de enero de 1973 en el edificio central de la Cité Universitaire, pero llevó el nombre de *Amérique Latine en lutte*. Un programa impreso para la ocasión informa que fue organizada por la *Jeune Peinture* (y no el Grupo América Latina no Oficial) con el “apoyo de los Comités de Defensa de los Prisioneros Políticos Argentinos, Brasileños, Peruanos, Paraguayos, del Comité de *Liaison Universitaire Franco-Cubaine*, del CEFRAL, y otros grupos latinoamericanos”<sup>113</sup>. Entre paneles con información sobre la actividad guerrillera y la represión en diversos países de la región y obras alusivas a estas cuestiones, se distinguen la serie de siete pinturas sobre la tortura del Grupo Denuncia que mencionamos, un afiche de Juan Pablo Renzi con la bandera norteamericana de fondo, y otro cartel producido en conjunto por Renzi, Carnevale y Lía Maisonnave a partir de una fotografía tomada durante el Cordobazo<sup>114</sup>. [Il. 17] Esta exhibición de 1973 no fue tan amplia como la de 1970 que describimos en este mismo apartado, pero la programación diaria fue más variada. Se planificaron conferencias, mesas redondas y proyección de films dedicados a los diversos países de la región [Il. 18].

1973 fue otro año de gran actividad para Le Parc. Además de presentar en el salón de la *Jeune Peinture* un trabajo colectivo con sus alumnos de la *Unité d'enseignement et de*

---

<http://luchadores.wordpress.com/2006/10/29/julio-le-parc-referente-mundial-del-arte-cinetico/>. Por otra parte, una carta de Gontran Guanaes Netto da a entender que la serie de cuadros se exhibió en diferentes lugares y que hacia fines de 1973 planeaban exhibirla en Suecia. Carta de Gontran Guanaes Netto a M. Héden 14/12/1972.

<sup>111</sup> Manuel Eduardo Góngora Mera, “Evolución funcional de la tortura en Brasil: la impunidad como factor determinante de su persistencia en la democracia”, abril 2005,

[www.menschenrechte.org/beitraege/lateinamerika/Torturabrasil.htm#uno](http://www.menschenrechte.org/beitraege/lateinamerika/Torturabrasil.htm#uno)

<sup>112</sup> “Las torturas en Brasil. Persecución, cárcel y castigos inhumanos para quienes se oponen a la cruel dictadura”, *Así*, recorte sin datar. Archivo Le Parc. Sobre el activismo en la cultura brasileña, véase Yayo Aznar y María Iñigo, “Arte activista en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)” (2004), Universidad Nacional de Educación a Distancia, en [http://hal.inria.fr/docs/00/10/40/07/PDF/Aznar\\_e\\_Inigo.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/10/40/07/PDF/Aznar_e_Inigo.pdf)

<sup>113</sup> “América Latina en lucha”, impreso sin fechar, 1p. mecanografiada. Archivo Le Parc.

<sup>114</sup> Reproducidos en Alberto Giudici (cur.), *Arte y política en los '60... op. cit.*, pp. 63 y 75.



*recherche* (U.E.R.) *d'Art Plastique Saint-Charles*<sup>115</sup> y realizar una exhibición individual en la galería Denise René de Nueva York (a la que no asistió porque se le negó el visado), en octubre participó de la representación argentina en el Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana en La Habana<sup>116</sup>. Éste tuvo lugar el mismo mes del derrocamiento de Allende, acontecimiento que pasó a ser uno de los temas centrales. Una declaración colectiva acompañó la exposición cubana en el Museo de Bellas Artes, donde cada participante realizó en público un cuadro en memoria de Salvador Allende. Unos meses antes, el viaje a Buenos Aires realizado con su esposa y sus tres hijos lo puso en contacto con “la realidad argentina de un pueblo lleno de esperanza que cree haber encontrado el camino de su liberación”<sup>117</sup>. Según recuerda Le Parc, en esta ocasión compró una casa cerca del Parque Lezama en la que planeaba instalarse con su familia. El artista relata su cambio de planes de este modo: “Pero en el 74 la situación política se deterioró. Estaban las tres A. Comenzaron a llegar a París los primeros refugiados contando cosas terribles y luego volvió la dictadura. No volví a la Argentina durante once años hasta que vino Alfonsín”<sup>118</sup>.

En efecto, el clima optimista que percibió Le Parc en 1973 tuvo una duración acotada. La plena vigencia de las instituciones democráticas y el fin de la proscripción del peronismo generó una gran movilización de los sectores sociales y políticos y permitió la llegada a la presidencia de Héctor Cámpora –delegado directo de Perón– con el apoyo de casi 50 % del electorado en marzo de 1973. Entre las primeras medidas tomadas luego de asumir en el mes de mayo, figuró un indulto masivo de presos políticos y la reanudación de las relaciones diplomáticas con Cuba que habían sido interrumpidas por el gobierno militar. Pero el regreso de Perón a la Argentina, 20 de junio, estuvo signado por el ascenso de la derecha peronista con José López Rega como una de las figuras clave. La persecución política creció, en

---

<sup>115</sup> El proyecto sometido a votación en asamblea se tituló “Condiciones del trabajador” y consistió en cuatro telas de 130 x 130 cm. se leían como una historieta, en la que se seguía la transformación de una mano en una suerte de pinza metálica. *24e Salon de la Jeune peinture*. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 21 juin au 9 juillet 1973.

<sup>116</sup> Esta representación estuvo integrada por dos artistas residentes en París –Le Parc y Marcos– junto con de Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, León Ferrari y Luis Felipe Noé *Encuentro de Plástica Latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, octubre de 1973.

<sup>117</sup> “Nota biográfica”, en *Julio Le Parc. Experiencias 30 años... op. cit.* p. 192.

<sup>118</sup> Entrevista a Le Parc, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*. Buenos Aires, Emecé, 1995, [p] La revista *Gente* publicó una nota sobre la pareja en Buenos Aires, que Le Parc conserva din datar. La vestimenta abrigada de ambos nos hace pensar que llegaron en los meses de invierno, en algún momento posterior al regreso de Perón. Alfredo Serra, “Julio Le Parc (y Sra.) en París y en Buenos Aires”, *Gente*, [1973].

noviembre de 1973 la Triple A se manifestó públicamente por primera vez y terminó de consolidarse luego de la muerte de Perón, en julio de 1974<sup>119</sup>.

La serie de exhibiciones sobre una América Latina extraoficial parece haber finalizado aquí. La situación misma de Sudamérica cambió de manera radical a partir de los golpes de Estado de 1973 en Chile y Uruguay, de 1975 en Perú y de 1976 en Argentina, que sumaron nuevos regímenes militares a los ya instalados en Paraguay, Brasil y Ecuador. De cualquier modo, la cantidad de actividades de crítica institucional y de denuncia política desarrolladas por Le Parc durante los años que siguieron, da una idea de la intensidad de su labor<sup>120</sup>. Su vocación latinoamericanista tuvo continuidad tanto en la colaboración con organizaciones de derechos humanos creadas por los exiliados políticos argentinos en Francia desde fines de los años '70<sup>121</sup>, como en el intento de reflatar una agrupación comprometida de artistas latinoamericanos de París en 1980<sup>122</sup> y la creación en 1982 del Espacio Latinoamericano como un lugar de exposición y venta de obra en París.

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

Marta Penhos se ha ocupado de estudiar las representaciones de Sudamérica hacia fines del período colonial. La autora rastrea mapas e iconografías religiosas y de la naturaleza americana, y analiza los modos de visualidad en términos de “prácticas de acopio de conocimiento sobre el territorio y los mecanismos simbólicos y materiales de su dominio”<sup>123</sup>. Durante los años '60, la imagen de América Latina se rearticuló en Europa como una alteridad cultural y política, a la vez vecina y remota. Como contrapartida a la historia de las miradas imperiales, parte de las obras que los artistas argentinos de París produjeron durante los años '60 retomaron los tópicos del mapa y la naturaleza americana, que sumaron al imaginario de una región con vocación revolucionaria.

---

<sup>119</sup> Ignacio González Janzen, *La Triple A*. Buenos Aires, Contrapunto, 1986. Según este autor, esta organización paramilitar dejó un saldo de 2000 víctimas en 30 meses.

<sup>120</sup> Sus catálogos abundan en información sobre su participación en el Front des Artistes Platiciens y otros emprendimientos realizados en el contexto de la Jeune Peinture, etc.

<sup>121</sup> La Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU), por ejemplo. Sobre la conformación de estas agrupaciones, véase Marina Franco, *op. cit.*

<sup>122</sup> Véase carta del Grupo de Artistas e Intelectuales Latinoamericanos, 27/3/1980. Archivo Le Parc.

<sup>123</sup> Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 15-16.

En una entrevista de enero de 1970 realizada durante un viaje a Buenos Aires<sup>124</sup>, al comentar sus proyectos inmediatos Antonio Seguí contaba que en París preparaba una muestra sobre América Latina,

una ‘contraexposición’ para contrarrestar toda la información oficial que llega de nuestros países. En el barrio de Les Halles nos han cedido un galpón inmenso, donde un grupo de latinoamericanos pensamos presentar este acontecimiento multimedia con intención didáctica<sup>125</sup>.

El artista se refería, con seguridad, a *Amérique Latine Non-officielle* que se hizo en la Ciudad Universitaria y no en el galpón de Les Halles. Sin embargo, Seguí no participó de esa exhibición. Sobre sus diferencias con Le Parc, recuerda que “a comienzos de los ‘70 Julio se metió en cosa de mucho sindicato, reuniones. Yo les rajé. Julio hacía unos tipos torturados”<sup>126</sup>. Las diferencias entre estos dos artistas fueron políticas, por supuesto, pero entre ellos también parecen haber mediado divergencias estéticas. Artista cinético, Le Parc dedicó parte de su tiempo a lo que podría denominarse un arte de protesta. Como vimos, organizó exhibiciones y elaboró imágenes que denunciaban el ‘subdesarrollo’ de Latinoamérica y la persecución política y el uso de la violencia contra la población civil por parte de los Estados nacionales de la región. En cambio, un artista de la figuración crítica como Seguí no veía necesario un salto cualitativo de ese tipo. Si bien su arte no fue militante ni siquiera durante la radicalización política del cambio de década, las referencias burlescas a militares y burgueses aparecen en sus primeras obras figurativas, a comienzos de los años ‘60. Es el caso, por ejemplo, de *Autorretrato de las vocaciones frustradas* (1963)<sup>127</sup>. [II. 19]

Esta pintura de gran formato resulta una pieza clave en la trayectoria de Seguí, tanto por el giro que implicó en su pintura como por el lugar que ocupó en su inserción en el mercado de arte y en el desarrollo de su carrera profesional. Si bien hacia 1962 Seguí había abandonado una abstracción lírica de tonos terrosos, con obras como esta definió una serie de cambios que lo vincularon con las nuevas figuraciones: aclaró su paleta, aligeró la carga matérica, delineó las formas con mayor nitidez e incorporó letras, números, flechas y tachados a su iconografía. En 1963, el mismo año en que participó del Premio Nacional

<sup>124</sup> El artista recuerda que llegó 20 días después del Cordobazo.

<sup>125</sup> “La tercera partida”, *Análisis* n. 462, 20/1/1970, pp. 49-50.

<sup>126</sup> Entrevista con la autora con Seguí, 8/5/2008.

<sup>127</sup> Otro ejemplo es una de las obras que formaron parte del envío argentino de 1964 a la XXXII Bienal de Venecia, *Retrato de la mujer del general*. En esta ocasión, el comité de selección estuvo integrado por Córdova Iturburu, Payró y Ernesto B. Rodríguez. Los otros artistas seleccionados fueron Julio Gero, Noemí Gerstein, Enio Iommi, Víctor Chab, Vicente Forte y Le Parc.

organizado por el flamante Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella, Jorge Romero Brest promovió la adquisición de *Autorretrato de las vocaciones frustradas* por parte del instituto. Esta venta por un monto considerable le permitió a Seguí planificar una estadía de tres o cuatro meses en el extranjero<sup>128</sup>. En octubre viajó a París, donde Antonio Berni le prestó su taller por un tiempo. Tal como vimos en el capítulo 2, en la capital francesa su profesionalización se aceleró. Apenas llegado, expuso en la *Biennale de Paris* de 1963 y vendió 13 de las 15 pinturas de la serie de *Felicitas Nahón*<sup>129</sup>. Al año siguiente, realizó exposiciones individuales en las galerías Jeanne Bucher y Claude Bernard, con muy buen resultado comercial.

*Autorretrato de las vocaciones frustradas* parece constituir además un punto de inflexión en la concepción de sí mismo en tanto artista. Hacer del arte una profesión implicaba declinar otras vocaciones. Esta pintura de gran formato nos muestra el rostro de Seguí repetido siete veces –la misma fotografía fotocopiada y adherida– sobre la superficie de la tela dividida en seis recuadros. El artista caricaturizó su propia imagen mediante procedimientos similares a los utilizados sobre las fotografías en la serie de *Felicitas Nahón*: agregando rasgos y vestimentas con pinceladas rápidas. Las inscripciones con letras de molde ofrecen pistas para dilucidar algunas de esas inclinaciones dejadas de lado.

En el ángulo superior derecho se ve al pintor con una melena voluminosa y la inscripción “año 1905”. Si tenemos en cuenta que mientras estudiaba abogacía en Córdoba, Seguí militó en la juventud frondizista, es posible pensar que la fecha alude a la sublevación organizada ese año por la Unión Cívica Radical con Hipólito Yrigoyen –el peludo– a la cabeza. En el ángulo inferior izquierdo también predominan el rojo y el blanco, los colores de la UCR: se muestra a Seguí como militar, con gorra y espada. Al lado puede leerse “1935”, el año en que la UCR volvió a participar de las elecciones luego de años de política abstencionista durante el gobierno de facto de Agustín P. Justo. Respecto de su vínculo con la actividad política, años más tarde Seguí aclaraba:

A mí me encanta la política. Pero tuve que elegir, entre la pintura y la política y me quedé con la pintura. [...] Entre el 55 y el 57, mientras estudiaba abogacía, fui presidente de un Comité de Sección y después de la Juventud de Córdoba del Frondizismo. Pero cuando ganó las elecciones Frondizi, me abrí. Siempre pensé que la pintura y la política son dos cosas que no

---

<sup>128</sup> Vicente Zito Lema, “Antonio Seguí. Las tribulaciones de un cordobés que triunfa en París”, *El Cronista*, 20/9/1975, pp. 1-2.

<sup>129</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.

van bien juntas. Por otra parte, así como no entendí cómo funcionaba el medio artístico en Buenos Aires, tampoco entendí cómo funcionaba el medio político<sup>130</sup>.

Seguí evitó alusiones directas a programas políticos que sujetaran el tono lúdico y mordaz de sus imágenes. Pero, como vimos en el caso del *Atelier Populaire*, esto no significó que se mantuviera indiferente. Su nombre aparece, por ejemplo, en una exposición y venta de obras en apoyo a los “militantes de la libertad en Brasil”, organizada por la Galerie du Dragon, la misma que había impulsado la producción de afiches litográficos firmados durante el mayo francés<sup>131</sup>.

A su vez, la escena política tampoco fue indiferente hacia este pintor. El episodio más evidente en este sentido tal vez haya sido la reunión con Juan Domingo Perón en París, que compartió en 1972 con Le Parc y Nicolás García Urriburu<sup>132</sup>. Según recuerda Seguí, Perón fue a París luego de que Francisco Franco le solicitara que saliera de España en razón de la visita a ese país del presidente de facto argentino, el general Alejandro Agustín Lanusse. Es probable que el recuerdo de Seguí no sea ajustado y que Lanusse no haya realizado tal viaje<sup>133</sup>. De todos modos, la política nacional de 1972 estuvo ritmada por la normalización de los partidos políticos, los contactos con Puerta de Hierro y, en especial, por las tensiones entre el peronismo y la administración de Lanusse en relación con el regreso y candidatura presidencial del líder<sup>134</sup>. En cualquier caso, Perón se desplazó a Francia por unos días con su esposa, María Estela Martínez, y su secretario personal, López Rega. “Te habla Perón”, dice Seguí que le anunciaron en su casa. Cuando llegó al encuentro, ya estaban allí García Urriburu

---

<sup>130</sup> Entrevista a Seguí, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *op. cit.*, p. 167.

<sup>131</sup> Invitación menciona a Aillaud, Arnal, Busse, Cardenas, Chavez, Chemay, Cremolini, Cruz-Diez, Degottex, Dmitrienko, Ernst, Esmeraldo, Danti, Ferrer, Gamarra, Iposteguy, Hélión, Lam, Le Parc, Marfaing, Maselli, Matta, Masson, Monory, Neto, Pellon, Picasso, Pignon, Recalcati, Rieti, Saura, Seguí, Silva, Singer, Skira, Sommeville, Soto, Soulages, Dorothea Tanning, Titus-Caramel, Vasarely, Velickovic, Viseux, Yvaral, Zañartu. “Exposition – Vente. Les 6 et 7 juillet de 10 à 22 heures”. Galerie du Dragon, Paris, s/d. Archivo Le Parc.

<sup>132</sup> Según Seguí, el líder de la resistencia peronista John William Cook fue quien probablemente le habló de él a Perón, pues era su amigo. Pero Cook murió en 1968, de modo que hubo algún otro asesor de Perón que en 1972 medió entre el líder y los artistas mencionados.

<sup>133</sup> En sus memorias, Lanusse no menciona viaje alguno a España. Alejandro Lanusse, *Mi testimonio*. Buenos Aires, Lasserre, 1977. De cualquier modo, la presencia de Perón en París fue confirmada por García Urriburu y por Le Parc.

<sup>134</sup> Hacia el mes de julio el Movimiento lanzaba la campaña “Luche y vuelve”, en agosto tuvo lugar la ejecución de 16 presos políticos en Trelew (episodio que terminó de socavar la credibilidad del gobierno nacional) y el 17 de noviembre Perón regresó a Buenos Aires y participó de la creación del *Frente Justicialista de Liberación Nacional*, cuya fórmula encabezada por Héctor Cámpora ganó las elecciones de marzo de 1973. Véanse Alfredo Pucciarelli, *La primacía de la política. ... op. cit.* y César Tcach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en Daniel James, (dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 17-62.

y su cónyuge, Blanca Isabel Álvarez de Toledo<sup>135</sup>. En una entrevista de 1984, Seguí recordaba:

[Perón] me pareció un profesional de su tema y yo tengo un enorme respeto por los profesionales. Al comienzo nos habló de pintura pero nos aclaró que no entendía... con Le Parc nos mirábamos de reojo, pero era tan bicho que se dio cuenta enseguida. Le caímos simpáticos y al final nos quedamos toda la mañana... cuando estás con Perón, es como estar con Gardel.<sup>136</sup>

Por más que Seguí hubiera elegido la pintura, la primacía de la política de esos años<sup>137</sup> (y sus propios intereses) lo confrontaban con la actualidad nacional, aun en París. La vecindad con el devenir político del país llegó a lugares insospechados a partir de 1976, cuando le allanaron su casa parisina. Seguí explica que la embajada argentina buscaba “gente que colaborara con los monto”.

Yo he tenido mi casa muy abierta y no he pedido certificado de buena conducta ni carnet. He tenido en casa gente que me pedía hospedaje y la embajada sabía. La policía que allanaba era francesa, pero a pedido de la embajada argentina. Cuando venía algún personaje argentino (ministros, etc.), me llevaban con un pijama y una toalla y me tenían un par de días adentro.<sup>138</sup>

Según recuerda, lo llamaban por teléfono y le decían “Judío de mierda, te vamos a matar”. En medio de esta situación, el artista tuvo un accidente (se cayó de la escalera y se fracturó el fémur izquierdo en varias partes) del cual le llevó unos seis meses recuperarse. Durante su rehabilitación, la policía francesa volvió a allanar su domicilio. En una carta dirigida a Edward Shaw, Seguí ironizaba: “por suerte los que me visitaron se dieron cuenta de que desde mi sillita [de ruedas] es bastante incómodo poner bombas”<sup>139</sup>. El artista había pasado varios meses en Córdoba desde octubre de 1975, luego de la muerte de su padre. Durante esa estadía había experimentado el clima represivo del momento:

Nosotros estábamos en Villa Allende, y para ir a Córdoba teníamos que hacer 30 km. Era impresionante, nos paraban diez veces y nos tiraban al suelo. [...] Luego, en el 77, iba a hacer una exposición en Art Gallery, y pensaba llevar a uno de mis chicos, pero por si acaso le pedi

<sup>135</sup> García Urriburu recuerda que Blanca Isabel ofició de traductora para que Perón hiciera una intervención en la televisión francesa. Entrevista con la autora 30/10/2009.

<sup>136</sup> Entrevista por Cristina Wargon, en *La Calle*, Córdoba, 12/8/1984, citado en cronología de *Antonio Seguí... op. cit.*, p. 159.

<sup>137</sup> Parafraseo aquí el libro compilado por Alfredo Pucciarelli: *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en los tiempos del GAN*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

<sup>138</sup> Entrevista de la autora a Seguí, ya citada.

<sup>139</sup> Carta de Seguí a Shaw 8/11/1976, citada en en cronología de *Antonio Seguí... op. cit.*, p. 161.



a un amigo que averiguara si no tendría problemas. A las 24 horas me mandó tres o cuatro telegramas diciéndome ‘estás en la lista negra, si llegás te pescan’. Decidí no viajar.<sup>140</sup>

Sus visitas regulares a la Argentina se reanudaron en 1983 con la transición democrática. Ese año Seguí reparó la casa familiar de Villa Allende, que frecuenta unas dos veces por año.

En la entrevista realizada en Buenos Aires en 1970 que mencionamos, Seguí se refería a sus pinturas más recientes. La nota anunciaba que sus últimas obras eran “enormes tarjetas postales —óleos de 2 x 2 metros— representando paisajes ‘turísticos’ de Córdoba, animados por sutiles detalles desconcertantes”<sup>141</sup>. La serie se componía aproximadamente de una decena de paisajes cuyos títulos refieren a diversas localidades de la provincia de Córdoba; óleos que Seguí pintó a lo largo de dos años a partir de 1967: *Paisaje de Villa Allende* (1967), *Sierras de Córdoba* (1968), *Mendiolaza* (1968), *Paisaje serrano* (1968), *Capilla del Monte* (1968), *El Zapato* (1969), *Los Mogotes* (1969), *Lago San Roque* (1969), *Villa del Lago* (1969), *Paisaje serrano* (1969) y *Parque Siquiman* (1969)<sup>142</sup> [II. 20, 21, 22]. El tema bien local no era una novedad, pues al menos tres de sus telas de 1966 también aluden con claridad a la misma región: *Bucólico Serrano*, *De Córdoba con amor*, y *Saldán es negro*<sup>143</sup>. Pero el tratamiento de las telas realizadas a continuación presenta características particulares; entre ellas, la ausencia de figuras y la apropiación del imaginario turístico en tanto celebración de lo natural diseñada para ofrecer autenticidad<sup>144</sup>. Esta serie de fines de los años '60 está compuesta por imágenes que remedan tarjetas postales cordobesas, y por paisajes muy sintéticos que podrían referir a casi cualquier lugar pero se anclan en esta provincia a través de sus títulos, inscriptos sobre las telas con tipografías publicitarias.

<sup>140</sup> Entrevista a Seguí, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *op. cit.*, p. 168.

<sup>141</sup> “La tercera partida”, *art. cit.*, p. 50.

<sup>142</sup> Estas son las obras que reúne el catálogo razonado de Seguí, en edición. Dado su éxito de mercado no siempre es posible recomponer todas las obras de una serie, pues se han dispersado. Hemos encontrado mencionadas otras tres pinturas que posiblemente formen parte de esta serie: *El Champaquí*, *Carlos Paz y Unquillo*. Gilbert Lascault, “Antonio Seguí. Entretien”, *Beaux Arts* n. 5, septembre 1983, pp. 27-31.

<sup>143</sup> Óleos sobre tela y madera recortada exhibidos recientemente en el Museo Provincial de Bellas Artes *Emilio Caraffa*, Córdoba. Estas obras miden 150 x 150 x 8, 152 x 203 x 4,5 y 202 x 152 cm, respectivamente. Saldán es un pequeño pueblo de las Sierras Chicas a unos 20 km de la capital cordobesa.

<sup>144</sup> Gabriela Nouzeilles afirma que a partir de los años '30 “intelectuales, artistas e instituciones privadas y estatales no cesaron de colaborar, directa o indirectamente, en la puesta en escena del espectáculo de la naturaleza y de los cuerpos nativos para un público extranjero”. “Introducción”, en Gabriela Nouzeilles, (comp.), *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 30.

De la serie de 'postales' conocemos dos pinturas: *Villa del Lago* y *El Zapato*<sup>145</sup>. Esta última consiste en una vista frontal de uno de los atractivos turísticos más publicitados de la localidad de Capilla del Monte: una gran piedra que recuerda, por su forma, un zapato. El efecto humorístico, presente en buena parte de la obra de Seguí, en este caso detona sólo para quienes conocen esta localidad del Valle de Punilla y han tenido la oportunidad de ver el monumento rocoso tallado por el viento, que se conoce en la zona como El Zapato. La tela de dos metros y medio de largo reproduce, superpuesto con la vista de esta piedra, el reverso de una postal: un recuadro negro dentro del cual se disponen tres o cuatro renglones y un rectángulo pequeño delineado en el ángulo superior derecho que indica dónde adherir la estampilla para poder enviar por correo la imagen. Una serie de inscripciones completan la información sobre la tarjeta postal: imitando la letra de molde en el ángulo superior izquierdo, el lugar representado (en tres idiomas y aclarando que se trata de Córdoba); y como parte de la línea que divide al medio la gran tela, "Impresso en Argentina. Printed in Argentina". La imagen presenta otras inscripciones al estilo de las que suelen hacerse sobre rocas y monumentos, menos evidentes que estas leyendas "oficiales": en la zona inferior del zapato, cerca del pedestal, es posible leer "Perón" escrito al lado de un corazón.

Según su testimonio, Seguí visitó la Argentina 20 días después del Cordobazo, la manifestación liderada por los renovados sindicatos cordobeses que, ante la represión policial y militar, se redefinió como el levantamiento popular que se adueñó de la ciudad el 29 de mayo<sup>146</sup>. 1969 es el año en que Seguí pintó *El Zapato*. Por supuesto, la pintura no representa el Cordobazo. Pero sí parodia las imágenes tipificadas de las bondades turísticas de esa provincia cuyo perfil productivo y sindical se había modificado durante la administración de Frondizi con el establecimiento de industrias, principalmente de fabricación de automotores. En una entrevista posterior, en referencia a esta serie de paisajes de fines de los años '60 Seguí explicaba a su interlocutor francés que había nacido y vivido en Córdoba hasta los 16 años. Sobre su lugar de origen, aclaraba: "La mayor parte de los extranjeros en Argentina no conocen Córdoba. Cuando piensan en la Argentina, piensan en Buenos Aires. [...] Córdoba es maravillosa, llena de paradojas. Es muy católica y revolucionaria. Hay pampa y hay montaña"<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> Seguí afirma que eran más las telas, pero que las vendió.

<sup>146</sup> Sobre este episodio véanse, entre otros: James Brennan, "Working class protest, popular revolt, and urban insurrection in Argentina: The 1969 'Cordobazo'", en *Journal of social history* n. 27, 1993, pp. 477- 498; y Juan Carlos Cena (comp.), *El cordobazo: una rebelión popular*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 2000.

<sup>147</sup> Gilbert Lascault, "Antonio Seguí. Entretien", *art. cit.*

Esta serie de pinturas juega con la idea sesgada (o nula) que podía tenerse en Europa de esta provincia. Aunque no se ajustan con precisión a la apariencia de los lugares a los que se refieren, se trata de paisajes que responden al sentido de ese género pictórico. W.J.T. Mitchell propone pensar “*landscape*” no como un sustantivo, sino como un verbo. Un paisaje como un proceso por el cual se forman las identidades subjetivas y sociales<sup>148</sup>. Fernando Aliata y Graciela Silvestri definen una dimensión significativa para nuestro caso del vínculo con la naturaleza: “La mirada del paisajista es la mirada del exilado, del que conoce la extrañeza radical con las cosas pero recuerda, o más bien construye, un pasado, una memoria, un sentido”<sup>149</sup>. Los autores se refieren a la experiencia moderna del sujeto en tanto ajeno a la naturaleza, una experiencia de extrañamiento análoga a la del migrante. Esta serie de Seguí parece poner en obra una mirada distanciada hacia el entorno cordobés<sup>150</sup>. Una mirada que, o bien formatea las vistas como imágenes turísticas concebidas para hacer ver un lugar a la distancia –tarjetas postales; o bien describe un paisaje sin marcas de lugar, indiferenciadas panorámicas campestres interrumpidas por alguna casita que tampoco presenta rasgos particulares y por franjas verticales de valores diferentes que interfieren la percepción de lo representado en tanto ilusión. En estas pinturas, la distancia respecto del referente parece ampliada al punto de disiparse las posibilidades de visibilidad. Sólo la palabra, al nombrar lugares específicos en los títulos e inscripciones, anuda lazos a pesar de la lejanía.

La obra de García Urriburu presenta otras modulaciones de la distancia respecto del paisaje latinoamericano. Este artista implementó, en simultáneo, la intervención directa del entorno en el ciclo de coloraciones iniciado en 1968, y una perspectiva alejada en los mapas de Sudamérica realizados a partir de 1970. García Urriburu residía en Francia desde fines de 1965, luego de haber ganado una de las recompensas del Premio Braque. En París se le había facilitado uno de los estudios de la *Cité internationale des arts*, la residencia para artistas extranjeros construída por una fundación homónima que se había finalizado ese mismo año<sup>151</sup>. Terminada la beca, pudo renovarla por un año más y luego su esposa comenzó a tener éxito como modelo del diseñador de moda Pierre Cardin y él empezó a vender obra. Según relata el artista, se fue por un año y se quedó quince.

---

<sup>148</sup> W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.

<sup>149</sup> Fernando Aliata y Graciela Silverstri, *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, p. 10.

<sup>150</sup> “La distancia de la mirada” fue el nombre de otra serie realizada entre 1976 y 1977.

<sup>151</sup> La *Fondation Cité Internationale des Arts* fue constituida en terrenos cedidos por la ciudad por un conjunto de escuelas, institutos, universidades y ministerios de unos 45 países, entre los cuales está el *Ministère des Affaires étrangères et européennes* y la municipalidad de París.

En 1968, García Urriburu obtuvo el Premio único de pintura del Salón Nacional con *Las tres gracias* (1967) [Il. 23], de la serie sobre María Antonieta y las favoritas de la corte de Luis XV<sup>152</sup>. Poco después, en octubre, Natalio Povarché inauguró la nueva sede de la galería Rubbers con la exposición que reunió unas 50 pinturas de su autoría<sup>153</sup>. Pero al momento de esta visita al Plata, el artista experimentaba con medios alternativos a la pintura tradicional. El 10 de mayo había abierto en la galería parisina Iris Clert la exposición *Prototypes pour un jardin artificielle*, un conjunto de figuras de animales, flores, nubes y otros elementos naturales construidos con planchas de plexiglás recortadas y policromadas. [Il. 24] En una carta enviada a Manuel Mujica Láinez, describía la muestra de este modo:

‘La imagen –dice García Urriburu– se ha desprendido del pasado y de la historia; el espacio es delirante; los objetos atraviesan los muros, el techo y el piso (arco iris, cascada) y se aprovechan las transparencias del material y sus colores y texturas, para introducir la naturaleza en la vida moderna de la ciudad’.<sup>154</sup>

Ambientada con perfume de pino y una banda de sonido que Miguel Angel Rondano había hecho en el ITDT<sup>155</sup>, el día de la inauguración la muestra contó con “la participación de las bonitas ‘mannequins’ de Cardin, vestidas ex profeso”<sup>156</sup> por el diseñador francés con indumentaria realizada con telas vinílicas y otros tejidos sintéticos. La iconografía utilizada (ovejas, vacas, gatos, nubes, arcoíris y flores entre infantiles y sensuales), así como su representación por medio de planos sinuosos y contrastes vibrantes presenta una continuidad evidente con la serie de María Antonieta. Pero esta nueva serie no incorporaba figuras humanas sino que llevaba al primer plano el tema de la naturaleza que, a su vez, se ponía en tensión por medio de la artificiosidad de la factura<sup>157</sup>. Poco después de esta exhibición, en el

<sup>152</sup> Óleo y acrílico sobre tela, 200 x 180 cm. Colección MNBA, inv: 7691. *LVII Salón Nacional de Artes Plásticas*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición, 1968, reprod. color p. 51. La serie fue exhibida en la galería Iris Clert, París, en febrero de 1967.

<sup>153</sup> Nicolás García Urriburu, Galería Rubbers - Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1968.

<sup>154</sup> Transcrita en Manuel Mujica Láinez, “García Urriburu en París”, *La Nación*, 16/6/1968.

<sup>155</sup> Entrevista de la autora con García Urriburu, 30/10/2009. Compositor electroacústico nacido en Mendoza en 1934, colaboró con algunos happenings de los artistas ‘pop’ argentinos como *La Muerte* (1964) y *Microsucesos* (1965) y fue parte de la primer camada de becarios en el CLAEM del ITDT durante 1963 y 1964.

<sup>156</sup> Manuel Mujica Láinez, *art., cit.* La exposición se cerró ese mismo día en medio de los disturbios del mayo francés. *Iris-Time, l'artventure*. Paris, éditions Denoël, 1975, p. 324.

<sup>157</sup> Algunos ejemplos anteriores de temas naturales son *Río Paraná* (1964) y *Frutas y pájaros*, uno de los dibujos con los que obtuvo el Premio Braque en 1965. Obras reproducidas, respectivamente en Thomas Messer (cur.) *The emergent decade*. New York, Guggenheim Museum, 1966, s/p; y *Premio Braque 1965*. Buenos Aires, MAMBA, 1965, s/p. Iris Clert no fue muy entusiasta respecto de estas obras ni por la coloración veneciana. Según recuerda el artista, consideraba que se había dejado llevar por las modas en vez de seguir pintando a la

mes de junio, García Urriburu hizo la primer coloración en el contexto de la inauguración de la Bienal de Venecia, que analizamos en el capítulo 4.

En 1970, Pierre Restany organizó la exposición *Art Concepts from Europe* en la galería Bonino de Nueva York, inaugurada el 10 de marzo. Participaron unos 40 artistas convocados a remitir una “idea performante”, cuyos envíos tomaron la forma de cartas, álbumes, planos, dibujos, comunicaciones telefónicas grabadas, etc<sup>158</sup>. Allí incluyó a García Urriburu con un proyecto de coloración del río Hudson en Nueva York [Il. 27]. Esta idea evolucionó rápidamente hacia el *Proyecto Intercontinental de Coloración de las Aguas* (1970): verter fluoreceína (la misma sustancia inocua que había utilizado en Venecia) en los ríos de cuatro ciudades de América y Europa: East River, Sena, gran canal de Venecia y Riachuelo. Una aficheta titulada “Green New York”, con toda probabilidad producida para promocionar la primera coloración de esta serie, anuncia en inglés las fechas planeadas para las cuatro acciones. [Il. 25, 26] Las fechas efectivas variaron respecto de las divulgadas por medio de esta suerte de volante, pero García Urriburu llevó a cabo su ambicioso plan.

Según relata Restany, el artista llegó a Nueva York en mayo de 1970, dos meses después de la exposición en Bonino y a los pocos días de celebrarse por primera vez el *Earth Day* en defensa del medioambiente, el 22 de abril<sup>159</sup>. El 25 de mayo García Urriburu coloreó el East River a la altura de la calle 61, en presencia del crítico británico Lawrence Alloway, el director del Guggenheim Museum Thomas Messer, el galerista John Weber y el artista y crítico del *Village Voice* John Perrault<sup>160</sup>. Poco después, García Urriburu regresó a París y el 15 de junio intervino el Sena desde el *Pont de la Concorde* que une la plaza homónima con el Palais Bourbon a la altura del arranque del Boulevard Saint-Germain-des-Près. Ese caso era más simple que Nueva York o Venecia porque el agua corría en un sentido y no era necesario estudiar las mareas. “Me subí al puente, tiré la fluoreceína y salí corriendo”, recuerda el

---

manera de la serie de María Antonieta. El artista supone que pudo haberse debido a que eran más difíciles de comercializar. Entrevista con García Urriburu, ya citada.

<sup>158</sup> Entre ellos, Walter De Maria, Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, Gina Pane, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim y Constantin Xenakis. Restany afirma que Kynaston McShine se inspiró en esta exposición para organizar *Information* en el MoMA ese mismo año (20 de julio al 20 de septiembre), lo cual no parece viable puesto que los preparativos de esa exhibición datan al menos de octubre de 1969 e incluyeron viajes de McShine a Buenos Aires y San Pablo en noviembre. Pierre Restany, *Urriburu. Utopía del Sur*. Milán, Electa, 2001, p. 65. Cfr. Katherine Brodbeck, “‘A Third Way’: *Information* (1970) and the International Exhibition of Contemporary Art from Latin America”, *Arte Latinoamericano Transnacional*. Foro internacional de investigación para investigadores emergentes. Universidad de Texas, Austin, 6 y 7 de noviembre de 2009. Mimeo.

<sup>159</sup> En su texto de 2001, Restany confunde la fecha con el 24 de abril. Según el ex-senador Gaylord Nelson, la idea del *Earth Day* se remonta a sus gestiones de 1962. Gaylord Nelson, “How the First Earth Day Came About”, <http://earthday.envirolink.org/history.html>.

<sup>160</sup> Pierre Restany, “Art concepts from Europe”, *Domus* n. 487 juin 1970, pp. 45-48.

artista. En Venecia, el 27 de junio se encontró con Memmo, el gondolero pintor que lo había asistido para teñir el Gran Canal en 1968, y disolvió en el agua 60 kilos de fluoresceína, el doble de lo utilizado en la primer experiencia veneciana. El 15 de julio<sup>161</sup> coloreó el Río de la Plata (en vez del Riachuelo) frente a la usina eléctrica de la Compañía Italo-Argentina de Electricidad ubicada en Puerto Nuevo<sup>162</sup>. En ningún caso tuvo financiación externa ni permiso alguno. Las coloraciones fueron, en este sentido, acciones relámpago que implicaban cierto riesgo frente a las autoridades<sup>163</sup>. En el caso norteamericano –según relata el artista– los acompañantes mencionados funcionaron a modo de autorización, pues se los veía bien vestidos y esto desalentó la actuación de la policía. En cambio, el artista dice no haber tenido aliados ni en Francia ni en Argentina (fuera de los fotógrafos que registraron las acciones).

En un texto de 1974, Restany afirmaba que si en Buenos Aires García Urriburu había sido un artista pop, en París había transmutado en “arcadiano”<sup>164</sup>. El crítico se refería a la exhibición en el Musée Galliera (hoy museo de la moda) de 1974, centrada en el tema del antagonismo entre la naturaleza y la civilización. Para el artista argentino se trataba de una oposición que tenía cierto paralelo con el par Latinoamérica-Europa. García Urriburu lo expresaba con claridad:

La deuxième étape après la coloration des grands fleuves (à partir de 1968) East River, New York ; la Seine, Paris ; Grand Canal, Venise ; Rio de la Plata, Buenos Aires ; des lacs et fontaines, prend une signification plus complète et politique. L’union des pays latino-américains par les eaux de ces rivières –par des limites fixées par les hommes– tout un continent uni par la Nature. Les éléments eau-terre-air réserve du futur dans le continent latino-américain. C’est un art à échelle latino-américaine.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> Las fechas varían dentro del mismo catálogo. Utilizamos las que figuran en los epígrafes de las fotos. En su texto, Restany da las siguientes: 17 de mayo, 10 de junio, 26 de junio y 10 de julio, respectivamente. Como el crítico francés equivoca el día de la marcha del Earth Day es probable que las fechas correctas sean las que utilizamos en el cuerpo del texto. Pierre Restany, *Urriburu. Utopía del sur...*, *op. cit.* En el caso del East River, el relveamiento hemerográfico indica que la coloración tuvo lugar el 26 de mayo. Phillips McCandlish, “An East River Painting Is on It, Not of It”, *New York Times* 27/5/1970, p. 49.

<sup>162</sup> Actualmente denominada Super Usina Dr. Carlos Givogri. Construida entre 1930 y 1933 para la Compañía Hispano-Americana de Electricidad, luego pasó a manos de la Compañía Italo Argentina de Electricidad, en 1987 a la Municipalidad y por último a Edenor. [www.acceder.gov.ar/es/879628](http://www.acceder.gov.ar/es/879628). Mi gratitud a Ricardo Watson por la información sobre este misterioso edificio.

<sup>163</sup> De cualquier modo, el único caso en que el artista fue detenido fue en Inglaterra, en ocasión de *Art systems in Latin America*, Institute of contemporary arts - CAYC, London 1974. García Urriburu recuerda que en esta ocasión Jorge Glusberg le advirtió que no se responsabilizaba por las consecuencias de la coloración de aguas en el espacio público. Urriburu intervino las fuentes de Trafalgar Square y, según relata, la policía lo encontró en el baño del ICA. Entrevista con la autora, ya citada.

<sup>164</sup> Pierre Restany, “Le pouvoir critique de la couleur” (1974), en *Urriburu. Colorations...op. cit.*, p. 16.

<sup>165</sup> Nicolás García Urriburu, s/t (1971), en *Urriburu. Colorations... op. cit.*, p. 4.



La exposición antológica del Musée Galliera incorporaba una serie de pinturas de 1973 –*Antagonismo entre Naturaleza y Civilización (serie verde)* [Il. 28]– que contraponen colosales puños cerrados en un primerísimo primer plano con la arquitectura neoyorkina más característica –los rascacielos. Realizadas con diversos tonos de verde a partir de un punto de vista bajo y en contrapicado, estas composiciones exageran la diferencia de escala entre unos edificios altísimos sin ornamentación alguna y la figura humana. El artista utilizaba la retórica del arte político (el puño recuerda la monumentalidad de un Carpani) para manifestar una suerte de antiamericanismo ecológico.

García Uriburu y su esposa habían pasado unos ocho meses de 1969 en Nueva York, período durante el cual el artista afirma haber tomado conciencia del antagonismo entre naturaleza y civilización. En aquel momento vivieron cerca del Guggenheim Museum, cuyo edificio diseñado por Frank Lloyd Wright pasó a ser uno de los temas de su pintura en tanto “símbolo de la opresión de la civilización sobre la naturaleza”<sup>166</sup> –tal como lo expresaba Restany. Entre las diversas telas que componen esta serie comenzada en los Estados Unidos y continuada en París, Restany menciona una de 1970 que representa al icónico edificio junto a un ombú y una vista de la Pampa. Otra de 1975, muestra al museo en un segundo plano, por detrás del rostro de una vaca que mira hacia el espectador y cuya cabeza presenta un contorno similar al del museo [Il. 29]. Creado en 1939 como *The Museum of non-objective painting* e inaugurado su nuevo edificio en 1959, el *Solomon R. Guggenheim Museum* se había instituido, junto con el MoMA, como equivalente del alto modernismo y del auge de Nueva York en tanto centro de la creación artística<sup>167</sup>. Aun antes de su inauguración, el nuevo museo había generado discusiones acerca del carácter agobiante de su estructura espiralada y sus muros curvos. Al punto que los desacuerdos entre el arquitecto y el director de la institución, James Johnson Sweeney, contribuyeron a la renuncia de este último una vez abierto el nuevo edificio.

En este sentido, la opresión a la que se refiere Restany al comentar estas pinturas de García Uriburu pareciera no limitarse al sometimiento de la naturaleza. Podría pensarse que la representación del Guggenheim Museum alude también a la constricción ejercida por el

---

<sup>166</sup> Pierre Restany, *Uriburu. Utopía del Sur... op. cit.*, p. 66.

<sup>167</sup> Desde 1929 y asesorado por Hilla Rebay, este empresario de la minería comenzó a adquirir arte ‘no objetivo’ con exclusividad. En 1943 se contrató al arquitecto norteamericano para proyectar un nuevo edificio y los solares para su construcción se adquirieron en 1948 y 1951. Thomas Krens, “La génesis de un museo: la historia y el legado del Guggenheim”; en Thomas Krens y Carmen Giménez (dir.), *Obras maestras de la colección Guggenheim. De Picasso a Pollock*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, pp. 23-48. Véase también Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1984). Madrid, Mondadori, 1990.

formalismo del arte moderno contenido y encarnado por el edificio de Wright (recordemos que García Urriburu es arquitecto de formación). Desde su punto de vista, “cultura” y “naturaleza” se solapaban entre sí y se oponían a “civilización”, pero sobre todo a “progreso”. Un progreso que tenía su manifestación más dudosa en el *American way of life*. García Urriburu confiesa que durante aquella estadía de fines de los años ‘60 en Nueva York encontró muy “chabacano” el medio cultural, y que esta falta de afinidad lo llevó retornar a París<sup>168</sup>.

Un cronista se refería a la exposición de 1974 en el Musée Galliera en tanto “muestra ecológica” y la describía de este modo:

Cuatro grandes cuadros en los que se ven puños alzándose sobre un fondo de rascacielos, como un símbolo de la rebelión contra la civilización que oprime al hombre. En otra pared lo que se alzan frente a los rascacielos son delfines, símbolos de la libertad. Llaman la atención cuatro grandes mapas físicos de América Latina en los que están señalados los ríos, valles, montañas y otros accidentes geográficos, pero sin ninguan demarcación de límites políticos. Aluden al futuro y uno de los cuadros lleva una leyenda que dice: ‘Reserva natural del futuro. Unida o sometida’.

El color casi exclusivo de todos los cuadros es el verde, en los múltiples matices, como elemento cromático fundamental de la naturaleza. Pero en la cuarta pared del salón no se expone ningún cuadro, destinándose a servir de fondo a la bailarina argentina Iris Scaccheri, con sus manos pintadas de verde, interpreta con sus danzas la llamada ‘rebelión verde’ que propone el artista.<sup>169</sup>

El *Proyecto Intercontinental de Coloración de las Aguas* fue contemporáneo a la serie de mapas de América del Sur que expuso en 1974 [II. 30]. Estas cuatro pinturas de unos dos metros de lado representan, en tonos de verdes y azules, mapas de la región con sus cuencas hídricas y relieves geográficos pero sin divisiones políticas. La tela que menciona el articulista lleva la leyenda “Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida” en letras de molde [II. 31]. Urriburu recreaba en clave ecológica la célebre máxima de Perón expresada en *La hora de los pueblos*, que había publicado en Madrid en 1968: “La integración de la América Latina es indispensable: el año 2000 nos encontrará unidos o dominados”<sup>170</sup>. Ya mencionamos la reunión Perón con Seguí, Le Parc y García Urriburu llevada a cabo en 1972. Este último reconoce que si bien no tenía una filiación política definida, el carisma de Perón despertó su simpatía. Así, García Urriburu combinaba con

---

<sup>168</sup> Entrevista con la autora, ya citada.

<sup>169</sup> “Otra muestra ecológica de García Urriburu”, *La Opinión* 14/5/1974. Archivo Mamba.

<sup>170</sup> Juan Domingo Perón, *La Hora de los Pueblos*. Madrid, Norte, 1968. El libro fue editado por Mundo Nuevo en Argentina en 1973 con el regreso democrático del peronismo al poder.

libertad las propias inquietudes respecto de cuestiones ambientales con la idea de una unidad latinoamericana y el anti-americanismo extendido en la época.

Luis F. Noé también usó el mapa de América Latina en esos años. Pero lo utilizó invertido del mismo modo que lo había hecho Joaquín Torres García en 1935<sup>171</sup>, primero en su libro *Una sociedad colonial avanzada* (1971) y luego en la cubierta de otro libro titulado *El arte de América Latina es la revolución* que publicó en 1973<sup>172</sup>. En 1971, acompañó con el siguiente texto la imagen en blanco sobre negro:

Una sociedad que será una sociedad cuando tome conciencia que no hay destino sin grandeza, grandeza sin poder, poder sin desafío, y que no hay desafío sin revolución ni hay revolución sin unidad política en Latinoamérica y no hay unidad política en Latinoamérica sin revolución.<sup>173</sup>

En su estudio sobre la pintura holandesa del siglo XVII, Svetlana Alpers postula al atlas geográfico como una forma acabada de la conciencia histórica transmitida por la imagen que los holandeses difundieron con amplitud. “Posiblemente –insiste– no hubo en otra época ni lugar semejante coincidencia entre la cartografía y el arte pictórico”<sup>174</sup>. Cuadros y mapas coincidían en su afán descriptivo. Como al pasar, Alpers menciona el mapa de los Estados Unidos recreado por Jasper Johns para hablar del paralelo entre la geografía de un país con la geografía de un espíritu. Si bien el *Mapa* (1961) de Johns constituye un caso interesante, lo cierto es que no es lo mismo analizar la proliferación cartográfica en el momento en que los mapas del mundo se definían (y se ampliaban) con la velocidad de los ‘descubrimientos’, que pensar la apropiación artística en los años ‘60 de un imaginario cartográfico ya naturalizado. Para García Urriburu y Noé, los mapas funcionan más como emblemas de Latinoamérica que como descripciones. De hecho, la reformulación del mapa mundi realizada en 1974 por Arno Peters no parece haber sido utilizada por los artistas en esos años a pesar del sentido político que tuvo. Este nuevo atlas del historiador y periodista alemán corrigió las distorsiones producto del despliegue bidimensional del globo y devolvió un aspecto más ajustado de las

---

<sup>171</sup> El mapa publicado por primera vez en 1935 en el manifiesto “La Escuela del Sur” instauro un emblema para Latinoamérica. Sebastián López, “Breve lección de geografía artística moderna”, en Olivier Debrouse (comp.), *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare-INBA, 1996, pp. 249-270. Los primeros mapas invertidos de García Urriburu datan de la década del ‘80.

<sup>172</sup> Luis F. Noé, *El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1973.

<sup>173</sup> Luis F. Noé, *Una sociedad colonial avanzada*. Buenos Aires, La Flor, 1971.

<sup>174</sup> Svetlana Alpers, *L’Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII siècle* (1983). Paris, Gallimard, 1990, p. 15.

superficies de los diversos continentes<sup>175</sup>. Pero si bien mostraba una Europa y una América más “reales”, ese mapamundi resultaba menos reconocible que el propuesto por Mercator unos 500 años antes<sup>176</sup>.

De cualquier modo, ambos artistas utilizan el mapa de América a partir de las mismas convenciones pero con perspectivas diferentes. En un artículo de 1973, Néstor García Canclini retomaba las palabras del científico Oscar Varsavsky para hacer una crítica del llamado “arte ecológico” desde la teoría de la dependencia en boga por aquellos años.

‘Ni la explosión demográfica ni la contaminación son tema de interés directo para Argentina. Estamos poco poblados, y la tuberculosis de nuestros niños no se debe al ‘smog’ sino a la miseria’ (esto vuelve aún más absurda, en países como el nuestro, la fuga a la naturaleza en busca de un espacio no contaminado para la creatividad artística).<sup>177</sup>

A diferencia de los artistas del *Land Art*, la “fuga” de García Urriburu no había sido hacia la naturaleza sino hacia la civilización. El ciclo de las coloraciones siguió en 1971 en las fuentes del Parque de Vincennes, en las afueras de París, y en mayo de 1972, en las fuentes del Palacio de Chaillot [II. 32]. Ubicado no muy lejos de “el” monumento icónico de París, esta construcción realizada para la Exposición Universal de 1937 agrupa una serie de museos: Musée de la Marine, Musée de l’Homme (trasladado a Musée du Quai Branly), Musée des Monuments y la Cinématèque Française. Tal como señalaba Restany, si en el Buenos Aires de los tempranos años ’60 García Urriburu había pintado colectivos coloridos, en París había adquirido una nueva perspectiva sobre los vínculos y desfasajes entre lo natural y lo artificial, instancias que se cristalizaron como un par de opuestos a partir de su experiencia norteamericana.

En 1973, García Urriburu reunió el ciclo de las coloraciones y mapas en una carpeta de estampas que realizó en el taller del médico-mecenas De Laage en Biot, Francia [II. 33]. Dicha carpeta se compone de seis serigrafías en blanco, negro y verde: la primera y la última estampas son mapas físicos de América del Sur con las leyendas sobre las reservas naturales que mencionamos, la segunda tiene por tema la coloración de Venecia y el manifiesto

---

<sup>175</sup> La propuesta de Peters produjo una controversia en la comunidad cartográfica acerca del grado de novedad y de pertinencia. Véase John P. Snyder, *Flattening the Earth: Two Thousand Years of Map Projections*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

<sup>176</sup> Laura Batkis afirma que la serie de mapas que García Urriburu desarrolló en los años ’90 se basaba en este mapa mundi de Peters. 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>177</sup> Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Transformaciones* n. 90. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973. [www.magicasruinas.com.ar](http://www.magicasruinas.com.ar)

Espacio-Tiempo de 1968, la tercera ilustra con fotografías intervenidas el periplo del proyecto intercontinental de 1970, la cuarta reproduce el registro de la coloración del propio sexo realizada en 1971, y la quinta presenta un nuevo proyecto de “coloración vertical”: las cataratas del Iguazú<sup>178</sup>. Latinoamérica tuvo un lugar clave en la antinomia entre naturaleza y civilización que García Urriburu pretendía poner en imágenes. Si la región representaba el reservorio “verde” más importante del mundo, podría pensarse que colorear de verde las diferentes aguas del mundo no era sólo un señalamiento de que se trataba del mismo líquido que las fronteras nacionales no podían contener. Si por un lado, el proyecto intercontinental tenía escala planetaria, colorear fuentes y ríos europeos también era un modo metafórico de hacer presente ese verde latinoamericano en medio de la civilización.

Miguel Briante retoma un párrafo de *Viajes de varones prudentes* (1658) escrito por Suárez Miranda y recogido por Jorge Luis Borges en un apartado de citas de su libro *El Hacedor* (1960). El texto se refiere a un Imperio en el que “el arte de la cartografía” logró tal perfección que, en la pretensión de hacer mapas exactos empezaron a hacerlos de tamaño natural. No finalizaron su tarea —explica Briante— porque sus mapas terminarían por tapan el país<sup>179</sup>. A comienzos de los años ’70, García Urriburu mapeaba el mundo en dos escalas simultáneas, una a distancia y otra por señalización *in situ*: representaciones cartográficas y acciones a escala natural.

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

Un día Michael llega muy excitado: ha tenido una idea fantástica para que hablen de él los periódicos romanos: va a pintar de rojo el agua de la fuente de Santa Maria in Trastevere (basta con echar un colorante), tirará allá a Pierre vestido de Jesucristo, va a ser un escándalo increíble. Pierre se niega, por miedo a resfriarse. Michael se pone furioso, nos acusa de insolidaridad (no essere solidario) con sus proyectos. Yo ya estoy harto de Michael, desde que está en Roma se cree que tiene patente de corso para todo, ha cogido el mismo trip de los artistas: cualquier estupidez que inventan debe atraer inmediatamente la admiración y el apoyo de su entorno.

Copi, *Le bal des folles* (1977)<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Este álbum se presentó en la galería Castelli Graphics de Nueva York en 1974 y en 1975 en la Bial de arte gráfico de Tokio y en el CAYC, Buenos Aires, donde el artista se presentó con el cabello teñido de verde.

<sup>179</sup> Miguel Briante, “Utorías de la conciencia”, *Nicolás García Urriburu*. Buenos Aires, MNBA, 1998. p. 109. Briante confunde el texto de Suárez Miranda con un cuento de Borges y extrae conclusiones diferentes.

<sup>180</sup> Copi, *Le bal des folles*. Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 128. Traducido al español por Anagrama como *El baile de las locas* en 1978.

Este párrafo proviene de *El baile de las locas*, una novela de Copi publicada en francés en 1977. Por medio de una proliferación narrativa precipitada, el libro relata las múltiples peripecias del personaje Copi, un humorista gráfico y ‘una loca’. Además de incluirse a sí mismo dentro de la ficción, Copi solía incorporar otros nombres reales<sup>181</sup>. Así, la referencia burlona a la idea de colorear las aguas de la fuente italiana alude, con toda probabilidad, al trabajo de García Urriburu. Pero si bien la novela tiene momentos hilarantes, no debemos entender este guiño como una broma simple. Más allá de las simpatías o antipatías personales que pudiera haber entre ambos “argentinos de París”, los celebrados *happenings* y acciones artísticas no revestían interés estético para Copi. Daniel Link sostiene que el vínculo entre acción y narración es uno de los hilos conductores de su producción:

La obra de Copi, podría decirse, constituye una investigación sistemática de los modos de la acción en el arte (tanto en lo que se refiere al universo representado como al acontecimiento estético: hay que recordar las palabras de Copi, para quien “el *happening* es algo que me hace sudar frío. Es como si alguien entrara aquí y meara en la botella. Es odioso y vacío de historia. El *happening* es lo que no sucede”).

En los comics de Copi, todo lo que podría suceder *ya ha sucedido*, en sus relatos todo *va a suceder* y en sus obras de teatro *todo está sucediendo* en un vértigo que no anula la temporalidad sino que la proyecta a una dimensión utópica donde el pasado, el presente y el futuro adquieren relaciones nuevas.

Leída en la intersección del comic, la ficción narrativa y el teatro (aspectos en los cuales se funda por igual su prestigio), la obra de Copi interroga centralmente la noción de acción (dramática y narrativa).<sup>182</sup>

La carencia argumental del happening estaba en las antípodas de su producción literaria y teatral, estructurada como encadenamiento acelerado de acontecimientos, muchos de ellos truculentos (en *El Baile de las locas*, los mellizos que Copi adopta son devorados por los tiburones). En algunos casos, las historias dibujadas de Copi también relatan sucesos catastróficos como ocurre con los cuentos, novelas y piezas de teatro, pero esas calamidades forman parte de un pasado<sup>183</sup>. Las tiras no multiplican sucesos a borbotones, sino que manejan una cierta economía de la acción. Dentro de las viñetas sucede poco: suelen ser dos

---

<sup>181</sup> En esta misma novela incorpora a dos humoristas gráficos, Wollinski y Sempé, el primero trabajaba en la revista de humor gráfico *Hara Kiri* y el segundo en *L'Express*. Copi, *Le bal des folles...* op. cit., p. 14.

<sup>182</sup> Esta es 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 durante 2007. Cito el programa. De este autor, véase también “Fuera de serie: *Eva Perón* de Copi”, en Seminario Internacional “Poéticas do Inventário: coleções, listas, séries e arquivos”, Casa de Rui Barbosa - Universidade Federal de Minas Gerais - Stanford University, Río de Janeiro, 29 de mayo al 2 de junio de 2007, mimeo.

<sup>183</sup> *El uruguayo* (1972), *El baile de las locas* (1977), *La guerra de los putos* (1982) y la citada *La Internacional Argentina* (1988) son buenos ejemplos en este sentido.



o tres personajes que mantienen un diálogo en un solo lugar, apenas esbozado con algún mueble u objeto. César Aira ubica los *comic* de Copi en la prehistoria de su producción y los analoga a los relatos cortos publicados en 1978<sup>184</sup>, a los que denomina “cuentos-comic”. Dice de estos relatos:

Ante su visualidad exacerbada y sus complicadas catástrofes, uno se pregunta si no serán comics que Copi no se tomó el trabajo de dibujar y entonces escribió. El dibujo de Copi, tan escueto y razonable, no condesciende al cataclismo. Pero el cataclismo es necesario en sus historias. De ahí que en ocasiones escribir haya sido lo más económico para él<sup>185</sup>.

Si bien Aira encuentra ciertas analogías entre las producciones narrativa, dramática y gráfica de Copi, para comprender las tiras cómicas con mayor precisión es necesario introducir especificidades de género. Las tiras de Copi responden a las características del *comic*, el primer formato que adoptó el humor gráfico en la prensa de masas de fines del siglo XIX: tiras breves, de tres o cuatro cuadros, que resumen una situación con pocos elementos y palabras y que, por lo general, cultivan “la miniatura, la elipsis, la sorpresa”<sup>186</sup>. A diferencia de la historieta narrativa, que tuvo un gran desarrollo durante los años '60 tanto en Argentina como en Europa<sup>187</sup>, la historieta humorística utiliza un dibujo sintético y más bien caricaturesco. Concebidas en el marco de una lectura ágil, la situación planteada por la historia dibujada debe comprenderse con un golpe de vista. De este modo, por lo general el fondo de la escena se compone con lo mínimo indispensable para seguir la secuencia. Mientras la historieta narrativa tolera en su lectura varias direcciones –señala Pablo De Santis– en el humor gráfico “la atención viaja como una flecha del primero al último cuadro”.

---

<sup>184</sup> Reunidos en Copi, *Une langouste pour deux*. Paris, Christian Bourgois, 1978.

<sup>185</sup> César Aira, *Copi* (1991). Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

<sup>186</sup> Pablo De Santis, *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 113. La historieta se definió como un género en EE.UU. a partir de la disputa por un público masivo entre los dos más grandes *newspapermen* –Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst. Se considera a *Yellow Kid* como la primer tira cómica. Creada por Felton Outcault en 1893 para *The New York World*, fue plagiada poco después por el diario del otro magnate norteamericano. Para el año 1900 se había generalizado el suplemento dominical de *comics* de al menos cuatro páginas en colores. AA.VV, *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris, Musée d'Arts Décoratifs - Société d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées, 1967, p. 139.

<sup>187</sup> Hasta los '60, las revistas de historietas como *Spirou* y *Tintin* estuvieron orientadas al público infantil. En 1959 *Pilote*, una suerte de versión francesa de la norteamericana *Mad*, comenzó a publicar *Asterix*, que atrajo lectores adolescentes. Pocos años más tarde las historietas encuentran un público adulto y se pueblan con personajes sexy como *Valentina*. Las revistas francesas que comienzan a editarse durante estos años tomaron el legado de la italiana *Linus*, que reproducía algunas historietas norteamericanas de éxito como *Peanuts*. Pablo De Santis, *La historieta en la edad de la razón*, *op. cit.* Sobre el caso argentino, véase Oscar Steimberg, “La nueva historieta de aventuras; una fundación narrativa”, en Elsa Drucaroff (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 533-548.

Alan Pauls propone unos requisitos fundamentales para la creación de ‘un gran personaje’ (refiriéndose al personaje de Lino Palacio, Ramona): “el hallazgo de una fórmula (que el personaje ejercita todo el tiempo y en la que descansa –fatalmente– el mecanismo del chiste), una puntería ajustada en la *estereotipia* (la fórmula del personaje pone en acción un arquetipo social), la persistencia en el tiempo de una *identidad* (la fugacidad y el cambio suelen ser incompatibles con los grandes personajes consagrados)”<sup>188</sup>. A partir de este listado, podríamos pensar a *La mujer sentada* como una suerte de anti-personaje. Aunque se la ha identificado como la personificación del sentido común más conservador (así la ha descrito Marilú Marini, por ejemplo), esta mujer quieta no presenta mayores rasgos identificatorios fuera de su posición sedente. Si como indica De Santis, las historietas suelen basar el efecto humorístico en los rasgos de un personaje, *La mujer sentada* no presenta una psicología estable. Asiste a un desfile de personajes (un caracol, un conejo, una criatura indefinible similar al Clemente creado por Caloi en 1973<sup>189</sup>, y también su pequeña hija) con los que sostiene diálogos absurdos que, cada vez, redefinen el perfil de ese personaje principal. En este sentido, es interesante remarcar que aunque se la ve siempre igual, en su posición casi invariable de una viñeta a otra, la idiosincrasia de *La mujer sentada* se modifica de modo radical de una tira a otra: según las historias, puede mostrarse pacata o evidenciar conductas tan heterodoxas como tener un hijo con un perro. [II. 1, capítulo1]

Por ser un medio masivo, *Le Nouvel Observateur* implicaba ciertas limitaciones temáticas. *La mujer sentada* trata temas vinculados a la sexualidad, por ejemplo, pero no hemos detectado el repertorio *transexual*<sup>190</sup> que anima la narrativa y dramaturgia de Copi. Durante los años '70, también publicó en *Charlie Mensuel* o *Hara Kiri*, una revista satírica que podría compararse con la *Satiricón* local<sup>191</sup>. Con la aparición de revistas para público adulto como las mencionadas *Hara Kiri* (1960) y *Charlie Mensuel* (1969), así como *L'Echo des Savantes* (1972) y *Métal Hurlant* (1975) en Francia hubo una renovación de la producción de historias dibujadas. La revista *Pilote*, dirigida por René Goscinny, que publicaba tiras como *Asterix*, *Le Petit Nicolas* y *Lucky Luke*, resultaba estrecha e infantil para los nuevos historietistas. La prolija documentación que registraban las aventuras de Goscinny y el dibujo al servicio del guión eran desplazados por una búsqueda estética que en muchos

<sup>188</sup> Alan Pauls, *Lino Palacio: la infancia de la risa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1995, p. 51.

<sup>189</sup> El parecido con el personaje de Caloi ha sido notado por Judith Gociol y Diego Rosenberg, *op. cit.*, p. 223.

<sup>190</sup> Utilizo un término propuesto por Link que citamos en el capítulo 1. Daniel Link, “Santa Copi”, *Suplemento Soy, Página 12*, 6/6/2008. [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar).

<sup>191</sup> *Hara Kiri* fue una iniciativa de las *Editions du square*, y se publicó desde septiembre de 1960 hasta julio de 1988. *Satiricón*, entre noviembre de 1972 y noviembre de 1974, cuando fue clausurada.

casos prescindía de la claridad narrativa<sup>192</sup>. Las tiras de Copi, en la línea del Landrú de los años '50 (“humor tonto”, tal como lo denomina Oscar Steimberg<sup>193</sup>), se insertaban a mediados de los '70 entre las historietas de Willem, Wolinski, Isabelle Reiser o Cabu, y las publicidades paródicas que conformaban los contenidos de *Hara Kiri*.

El impulso profanador (en el sentido que rescata Giorgio Agamben de restituir al libre uso objetos vedados<sup>194</sup>) vibraba en las tiras de Copi de *Le Nouvel Observateur*. Pero en estas revistas para adultos tomó una inflexión procax a tono tanto con los contenidos de las publicaciones como con su propia producción literaria y teatral<sup>195</sup>. Los temas de estas historietas van desde el matrimonio entre una mujer blanca y un pigmeo llamado Kulotó que habla mal el francés, o un curso universitario vivencial de sexo oral dictado por la mujer sentada, hasta una domadora circense a quien los leones comieron los brazos y las piernas, o la declaración de amor de una anciana con sombrero y bastón a otra de su misma edad. A su vez, la estabilidad de la composición y el acabado que presentaba *La mujer sentada* en *Le Nouvel Observateur* se ve mellada por repeticiones imprecisas de una viñeta a otra. Estas tiras ofrecen a la vista un mundo de configuración precaria. Tal es el caso de “Kulotó” o “Recuerdos de circo”<sup>196</sup>, recién mencionadas [II. 34, 35]. Este aspecto desganao enfatiza – paradójicamente– el carácter corrosivo de los guiones y los diálogos.

El análisis de las tiras de Copi merece un estudio que excede los objetivos de este capítulo. Planteadas las características de *La mujer sentada* y las inflexiones de las tiras de Copi en las nuevas revistas de historietas, nos concentraremos en una historia en particular con el fin de indagar los sentidos que la figura de América Latina tomó en Francia durante estos años<sup>197</sup>. Nos referimos a “El paraíso de la hermana Sophie”, publicada en *Charlie* en octubre de 1976<sup>198</sup>. Situada en la Amazonia, la historia está protagonizada por una novicia carmelita, Sophie, y un “indio”, Tac Toc [il. 36]. Por supuesto, Amazonia no fue el único exotismo al que Copi aludió. Los temas de algunas otras tiras publicadas esos años dan una

---

<sup>192</sup> Pablo de Santis, *op. cit.*

<sup>193</sup> “Steimberg, especialmente, inaugura procedimientos que definen al humorista gráfico como alguien que juega, que no *dice*, que no *sabe*. En sus dibujos se produce la caída del autor ideal, omnisciente como un narrador naturalista”. Oscar Steimberg, “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2001.

<sup>194</sup> Giorgio Agamben “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005, pp. 97-119.

<sup>195</sup> Muchas de estas tiras fueron compiladas en Francia en 1977, libro traducido por Anagrama en 1982. Copi, *Les vieilles putes*. Paris, Editions du Square, 1977. Mi gratitud a Daniel Link por estos materiales.

<sup>196</sup> Publicados respectivamente en *Charlie* n. 87, abril 1976; y *Hara Kiri* n. 182 novembre 1976.

<sup>197</sup> Sobre la representación de América Latina en historietas durante la posguerra, véase Jacques Gilard, “Utopies hebdomadaires. L’Amérique latine des bandes dessinées”, en *Caravelle* n. 58. Toulouse, 1992, pp. 117-140.

<sup>198</sup> Reproducido en Copi, *Las viejas putas*. Barcelona, Anagrama, 1982, pp. 62-68.

idea del repertorio que manejaba: la mencionada “Kulotó”, donde este pequeño hombre africano se ve obligado por una mujer blanca a casarse con ella; “Las costumbres incas”, la mujer sentada es esta vez la reina de los Incas y pretende sacrificar a su hija en el día en que cumple doce años; o “El sexo de los marcianos”, donde un marciano (lleva casco con antenas) pregunta a la mujer sentada cosas que le parecen elementales: ¿Quién es el jefe de su planeta? ¿Qué es un marido? Si hace el amor con la cocina eléctrica<sup>199</sup>.

En la primer viñeta de “El paraíso de la hermana Sophie”, Sophie camina con un maletín de enfermería en una mano, seguida por un personaje masculino desnudo y con una melena hasta los hombros (de menor tamaño que la mujer, como todos los personajes masculinos de Copi). “¿Está seguro que no estamos lejos de la misión, joven?”, pregunta la hermana a Tac Toc, a quien unas viñetas más adelante ella tilda de “auténtico pequeño salvaje”. Al llegar, Sophie relata al fraile titular de la misión las peripecias por las que pasó a lo largo de su camino por la selva: su canoa naufragó en el Amazonas, casi fue devorada por los jíbaros y se contagió malaria. El fraile desestima estos inconvenientes y le ordena que comience con su trabajo: convertir a los indios. Cuando la novicia se resiste a cumplir la orden de ir de inmediato a catequizar a los cortadores de cabeza de en frente, el monje la amenaza con torturarla con una tenaza caliente. Tac Toc –uno de los 40 hijos que ha tenido con su harén– acompaña a la novicia carmelita Sophie para que lleve a cabo esa tarea.

En medio de la selva (de la que no hay indicios dibujados), Tac Toc la deja sola. Aparece luego disfrazado de “cortador de cabezas”, con una flecha en la mano, una pluma en la cabeza y una pintura facial consistente en una línea zigzagueante sobre la gran nariz. Sophie no lo reconoce y Tac Toc le dice, en su francés estilo Tarzán, que está dispuesto a convertirse si ella se casa con él. Sophie accede luego de escuchar a Dios ordenarle que contraiga matrimonio (en verdad, los indios son ventrílocuos). En el siguiente recuadro se ve a Sophie en una choza esperando a su marido luego de la ceremonia, vestida como “india”: con la misma pintura facial que Tac Toc y el cabello y los senos a la vista. “¡Rápido, al catre!”, ordena Tac Toc en la viñeta que sigue. Un dibujo los muestra copulando y, esa noche, la última oración de la novicia es “Qué bien”. En la primer viñeta de la página siguiente Sophie despierta en su celda, en el Carmelo, con su hábito de monja, su misal y su cruz. El viaje a Amazonia no fue ‘real’: “¡He pecado en sueños!”, desespera. A fuerza de oración y penitencia, la novicia olvida su sueño pecaminoso. Sin embargo, 50 años más tarde Sophie tiene estigmas: sus manos sangran. En una serie de viñetas, Sophie conversa con uno

---

<sup>199</sup> Publicado en *Hara Kiri* de diciembre de 1975.

de los periodistas que vienen de todo el mundo a verla. Los recuadros recuperan la estructura de *La mujer sentada*, en este caso una monja, que mantiene un diálogo con una suerte de pollo con anteojos y bloc de notas. Ella espera ser canonizada pronto. Con lágrimas en los ojos, en la última viñeta Sophie pregunta al periodista: “¿Es verdad que el Paraíso se parece a la Amazonia?”.

Esta historia humorística pone en juego una serie superpuesta de imaginarios y cuestiones de actualidad de mediados de los años '70. Por un lado, retoma uno de los equívocos que el heterogéneo territorio latinoamericano fue acumulando a lo largo de su historia; la idea de América como el paraíso terrenal de los primeros conquistadores españoles<sup>200</sup>. El paraíso de la religiosa Sophie es carnal. A su vez, la tira parodia la actividad catequizadora de los carmelitas misioneros en la Amazonia, que tomó un sesgo renovado ligado a la teología de la liberación hacia 1971 a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965) y la Conferencia de Medellín (1968)<sup>201</sup>. La actividad catequizadora, ya sea política o religiosa, para Copi es autoritaria y pretender convertir a la Amazonia, una tarea absurda. Los habitantes locales, por otra parte, no se dejan engañar con facilidad.

La historieta también incorpora el topos de la tortura en América Latina, que como vimos era tematizado por *Amérique Latine Non-Officielle* o el Grupo Denuncia. Además, la violencia física por parte de la autoridad constituía materia prima para el sarcasmo del humor gráfico en su afán por profanar el imaginario de la corrección política francesa. Uno de los ejemplos más extremos tal vez sea una falsa publicidad que *Hara Kiri* publicó en febrero de 1974: la imagen fotográfica de un hombre atado a una silla a quien un militar con uniforme camuflado le arranca la uñas de una mano con una tenaza mientras una mujer le lima las uñas de la otra mano [il. 37]. La leyenda de esta parodia publicitaria versa:

¿Un cura? ¿Un abogado?

¿Un médico? ¿Mamá?

¡No!

Para una tortura más humana exija la asistencia de una manicura.<sup>202</sup>

La imagen de esta escena cruenta muestra algunos rasgos de verosimilitud fuera del

<sup>200</sup> Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

<sup>201</sup> Luis Luciniano, *La Misión Carmelita en Sucumbíos*. Quito, abya-yala/isamis, 1994. En Brasil, según la repartición establecida entre las órdenes religiosas (1693), a los carmelitas les correspondía el Alto Amazonas a partir de São José de Río Negro (actual Manaus). Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira y Mariela Brazón Hernández, “La epopeya jesuítica en el Amazonas brasileiro y sus imágenes”, en [www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/41f.pdf](http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/41f.pdf)

<sup>202</sup> *Hara Kiri* n.149, février 1974, p. 23.

mismo dispositivo fotográfico, como la sangre que emana de las manos lastimadas de la víctima, pero se reconoce con facilidad como una escena ficticia producida para la revista. En el caso de la tira de Copi, la violencia no aparece como acción representada sino como amenaza. El aspecto caricaturesco de los personajes, por otra parte, contribuye a un efecto más humorístico y menos sarcástico.

Además, la Amazonia formaba parte del imaginario erótico masculino. Gabriela Nouzeilles se refiere al retorno a lo primitivo como “puerta de acceso a lo masculino” en relación con la práctica del viaje y el turismo, y a la preeminencia de dos zonas geográficas consideradas manifestaciones extremas de lo natural: la selva y el desierto: “Con la aceleración de la modernización y la globalización en la segunda mitad del siglo XIX, la Patagonia junto con la Amazonia se fueron perfilando como uno de los últimos refugios naturales en el globo donde la aventura todavía era posible”<sup>203</sup>. Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli describen una modulación gay de la fantasía erótica del trópico y de Brasil como paraíso sexual; un universo utópico presente, por otra parte, en *La guerra de los putos* (1982), la novela de Copi protagonizada por la sensual hermafrodita Conceição do Mundo<sup>204</sup>.

Brasil fue –es– una ‘geografía imaginaria’, un espacio poetizado, sobre el que se articula un repertorio cultural que circula entre las locas porteñas: sexo, masculinidad, pobreza, instintivo y desprejuicio. [...] Si nos atenemos al imaginario que se creó sobre Brasil, deberíamos aceptar que su libertad fue en expansión, hasta lograr el dibujo exacto del ‘paraíso gay’.<sup>205</sup>

Estos autores mencionan a París en tanto “la estación pedagógica”, el lugar donde la homofobia era menos violenta que en Buenos Aires. En este sentido, recordemos que en 1972 Guy Hocquenghem (pareja de Copi) manifestó públicamente su homosexualidad en las páginas de *Le Nouvel Observateur* y animó la creación del *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR)<sup>206</sup>. Si desde en el caso de Pierre Restany, Amazonia se constituyó –tal como veremos enseguida– en ese lugar fascinante ajeno a civilización, en Copi el espacio de la selva no funciona como reserva natural que debe mantenerse intacta sino como catalizador de la profanación cultural.

<sup>203</sup> Gabriela Nouzeilles (comp.), *La naturaleza en disputa. ...op. cit.*

<sup>204</sup> Copi, *La guerre des pédés*. Paris, Albin Michel, 1982.

<sup>205</sup> Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli, *Fiestas, baños y exilios Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 130-131. Sobre el imaginario sexual vinculado al Brasil, véase también Richard Parker, *Bodies, Pleasures and Passions. Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Beacon, Boston, 1991.

<sup>206</sup> Frédéric Martel, *The pink and the black. Homosexuals in Paris since 1968* (1996), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 13-14. Según este autor, *Anti-Edipo* (1972) de Deleuze y Guattari fue crucial para la liberación sexual. Libido y revuelta fueron combinables luego de mayo del '68.



Por último, los primeros '70 vieron el auge de la Amazonia como punto neurálgico concerniente a los peligros ambientales. Si bien los estudios científicos sobre los vínculos entre los diversos componentes biológicos en ambientes naturales y la misma definición de la ecología en tanto disciplina específica data de mediados del siglo XIX y tuvo avances importantes en los años '50<sup>207</sup>, fue a comienzos de la década del '70 que estos temas adquirieron difusión masiva. Como ya indicamos, en 1970 se celebró en los Estados Unidos por primera vez el “día de la tierra”. Ese mismo año, Tomás Maldonado publicó en Milán su libro *Ambiente humano e ideología: notas para una ecología crítica*, que fue traducido al francés y al castellano en 1972<sup>208</sup>. En el prólogo, manifestaba que había escrito ese trabajo motivado por los “movimiento de protesta de los jóvenes”. No obstante —aclaraba— el error de muchos de ellos residía en “no querer admitir que el verdadero ejercicio de la conciencia crítica va siempre unido a la voluntad de buscar una alternativa coherente y estructurada a la convulsión de nuestra época”<sup>209</sup>. Este artista, diseñador y teórico de las disciplinas proyectuales seguía confiando en una proyectación que diera sentido político (y racional) al disenso. Años más tarde, en otro libro sobre la cuestión ambiental, Maldonado señalaba que si bien desde diversos sectores —la izquierda en particular— se desestimaba la importancia de estos temas y se los consideraba una cortina de humo para ocultar lo que ocurría en Vietnam, con rapidez el ambientalismo paso a ser materia de opinión pública. Al punto que en 1972, para la segunda edición de su libro, Maldonado agregó una advertencia sobre el peligro de frivolar una cuestión tan importante en razón de un tratamiento desmedido y mal hecho por parte de los medios<sup>210</sup>.

En efecto, 1972 fue un año clave en la divulgación mediática de conflictos ambientales en Francia. A raíz de la convocatoria del tercer debate organizado por el Club del *Nouvel Observateur*, el 13 de junio de 1972, el periódico editó el libro *Ecología y revolución*, en el que se transcribieron las intervenciones de Herbert Marcuse, Edgar Morin, Sicco Mansholt (presidente de la Comunidad Económica Europea), Edmond Maire (secretario general de la CGT), Michel Bosquet (del *Nouvel Observateur*) y Edward Golsmith (ecólogo inglés), entre otros. Según Jean Daniel, coordinador del debate, 1972 era “el año de la toma de conciencia

---

<sup>207</sup> El término fue definido por el zoólogo alemán Ernst Haeckel. El primer libro de Eugene y Howard Odum, *Fundamentals of Ecology* (1953), fue un texto central para la disciplina durante unos diez años. Una obra posterior, *Environment, Power and Society* (1971) da cuenta del giro participativo y de la lectura en términos de poder de los conflictos ambientales.

<sup>208</sup> Por la Union générale d'éditions en París, y por Nueva Visión en Buenos Aires.

<sup>209</sup> Tomás Maldonado, *Ambiente humano e ideología: notas para una ecología crítica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, p. 9.

<sup>210</sup> Tomás Maldonado, *Hacia una racionalidad ecológica* (1990). Buenos Aires, Infinito, 1999, p. 13.

ecológica en Francia<sup>211</sup>. Tal como diagnosticaba Maldonado, el ambientalismo fue objeto de desconfianza por parte de quienes denunciaban las atrocidades cometidas en Vietnam<sup>212</sup> pero también se integró al discurso de los partidarios de diversos modos de revolución social: el mismo Maldonado o Herbert Marcuse, por ejemplo.

En cualquier caso, la Amazonia tuvo una presencia creciente en la prensa francesa. Y conocemos algunos de estos materiales periodísticos porque Pierre Restany los conservó en sus archivos: notas sobre la construcción de la ruta transamazónica denunciando los efectos drásticos de este emprendimiento sobre la vida de diversas tribus indígenas<sup>213</sup>, sobre los problemas de la explotación petrolera, la concentración de la propiedad de la tierra y la deforestación en esa región<sup>214</sup>.

En 1978 Restany redactó el “*Manifest du Naturalisme Intégral*” durante su viaje por Amazonia, cuando remontó el río Negro con Frans Krajcberg y Sepp Baendereck. Este manifiesto muestra la fascinación que la selva despertó en el crítico francés. Al punto que Restany revisaba el fanatismo por las metrópolis que había animado su *Nouveau Réalisme* en los tempranos ‘60<sup>215</sup>. Como vimos en el capítulo 4, los textos de Restany fueron cambiando en consonancia con el clima de ‘contestación’ de fines de los años ‘60. Pero si en 1969 veía en los artistas latinoamericanos una suerte de reservorio de rebeldía cuyo ejemplo podía aportar aires nuevos al viejo mundo, varios años más tarde parecía quedar poco de ese fervor. Hacia 1978 Brasil representaba más bien un reservorio natural para Restany; y Argentina, una cultura de diáspora.

L’art en Amérique Latine est d’essence dualiste et schyzofrène: comme pour les médicaments il y a un art à usage interne, folkloriste et chauvin et un art à usage externe qui rejoint tout naturellement les grands courants contemporains: un patois sentimental et un esperanto technique.

---

<sup>211</sup> *Ecología y revolución* (1972). Buenos Aires, Nueva Visión, 1975.

<sup>212</sup> “Rising concern about the “environmental crisis” is sweeping the nation’s campuses with an intensity that may be on its way to eclipsing student discontent over the war in Vietnam [...] a national day of observance of environmental problems, analogous to the mass demonstrations on Vietnam, is being planned for next spring, when a nationwide environmental ‘teach-in’...coordinated from the office of Senator Gaylord Nelson is planned”, Gladwin Hill, ““Environmental Crisis’ May Eclipse Vietnam as College Issue”, *New York Times*, 30/11/1969, p. 1.

<sup>213</sup> John Barnes, “Brésil. L’autoroute qui toue”, *Le Nouvel Observateur* n 402, 24/7/1972, p. 33. Con esta autopista de 5000 km iniciada en 1964 se proyectaba unir la costa noreste del Brasil con la frontera con Perú.

<sup>214</sup> Charles Vanhecke, “Matto-Grosso, western brésilien.”, *Le Monde*, 8/2/1975, pp. 1, 5. Pierre Gaillard, “L’empire privé du Rio Jari au Brésil”, *Le Matin. Supplément* n. 843, 10/11/1979, pp. 12-13. Norman Lewis, « The burning od the trees. How the rape of Amazonia could ruin life on earth”, *New Observer* 22/4/1979, pp. 46, 51-59.

<sup>215</sup> Pierre Restany, “Une expérience intégrale”, en *Iere Triennale des Amériques. Présence en Europe 1945-1992*. Paris, Maubeuge, 1993, p.76. Sobre la recepción brasileña de este texto véase Stéphane Huchet, “Pierre Restany, quels échos brésiliens?”, en Richard Leeman (dir.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris, Institut National d’Histoire de l’Art – Éditions des Cendres, 2009, pp. 311-324.

Pays naguère le plus développé culturellement de toute l'Amérique du Sud, l'Argentine est désormais un pays d'émigration artistique. Appart quelques très importants exceptions (les noms de Raquel Forner, Kosice et Berni sont les premier qui me viennent à l'esprit, mais ne sont pas les seuls), l'art argentin est l'art de la diaspora argentine.

Le drame: avoir 30 ans en 1977 et s'obstiner à faire de l'art sur les bords du Rio de la Plata. J'ai connu Buenos Aires il y a près de 15 ans ... c'était l'époque de la gloire de Romero Brest et de l'Instituto Di Tella, c'était la grande euphorie de pop-lunfardo et de ses stars comme Marta Minujin. Je n'en apprécie que plus l'énergie solitaire de l'actuel mainteur du dynamisme artistique porteño, Jorge Glusberg, saint et martyr du CAYC, de la vidéo et de l'art de systèmes.<sup>216</sup>

Con la escalada de la persecución política en Argentina, la 'New York Austral' había dejado de serlo, pues buena parte de los artistas debían exiliarse. Por otra parte, los *nouveaux réalistes* encontraron un lugar central de legitimación a partir de la apertura del Centre Georges Pompidou en 1977 y de su exposición inaugural *Paris-New York*<sup>217</sup>. El mapa mundial de las artes, que para Restany se había ampliado a otras metrópolis por fuera del eje entre esas dos capitales, podía volver a encogerse y desarrollarse dentro del museo.

Gabriela Nouzeilles afirma que, además de proveedora de productos 'naturales', América Latina ofrece escenarios apropiados para fantasear la huida de un mundo demasiado tecnologizado, el escape de la alienación urbana<sup>218</sup>. Es interesante destacar aquí el contrapunto entre Copi y Restany. Si el crítico francés participa de esta "fantasía escapista", Copi sitúa en Amazonia una suerte de arcadia sexual donde la generosa naturaleza tropical incorpora a los sujetos a su proliferación vital.

Quisiera cerrar este capítulo retomando *El campo y la ciudad* de Raymond Williams, publicado por primera vez en 1973. En el prólogo a una edición reciente, Beatriz Sarlo señala la virtud inaugural de este trabajo temprano de Williams: a la pregunta acerca de cómo el capitalismo transformó la sociedad británica, el autor repone la dimensión simbólica de los artefactos materiales tal como se presentan en los discursos literarios y sociales. "Campo" y "ciudad" se presentan como espacios culturales, escenografías e iconografías históricamente definidas<sup>219</sup>. Si bien el estudio de Williams se centra en el siglo XIX, el capítulo 24 hace un salto al momento de la escritura para pensar su contemporaneidad. Desde su óptica, hacia 1973 las configuraciones de campo y ciudad definidas durante el siglo anterior podían

---

<sup>216</sup> Pierre Restany, "Quelques breves réponses aux longues questions de Mr Jesus Lopez pour 'Pluma y pincel'", mecanografiado, y fechado "Paris août 1977", ARP-CCA.

<sup>217</sup> La exposición tuvo lugar del 1er juin al 19 septembre 1977. Véanse Alfred Pacquement, "Nouveau réalisme et pop art. Le début des années 60", et "Les Européens à New York, l'hotel Chelsea, Happening et Fluxus", en *Paris-New York* (1977). Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1991, pp. 730-774.

<sup>218</sup> Gabriela Nouzeilles, *op. cit.*, p. 19.

<sup>219</sup> Beatriz Sarlo, "Prólogo a la edición en español", en Raymond Williams, *El campo y la ciudad* (1973). Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 14-15.

aplicarse a escala mundial. Aun si la colonización política se suponía terminada, los estados metropolitanos eran al Tercer Mundo lo que las ciudades habían sido al campo. Las promesas del desarrollo –“todo el ‘campo’ llegará a convertirse en ‘ciudad’”<sup>220</sup>– eran falaces, pues la producción y la economía de esos países-campo en buena medida se estructuraban en función de proveer de materias primas a los países-ciudades. La paradoja que presentaba el panorama contemporáneo era que si para Marx, Engels e incluso Trotski, la historia del capitalismo era la de la victoria de la ciudad sobre el campo, las revoluciones no habían tenido lugar en los países desarrollados, sino en los ‘subdesarrollados’. Williams mencionaba el peso de la población rural en los casos de China y Cuba, pero no se refería a la vía chilena al socialismo.

En toda una época de batallas por la liberación nacional y social, las poblaciones rurales y coloniales explotadas llegaron a constituir las fuentes principales de una rebelión continuada. [...] De modo que los ‘necios rurales’ y los ‘bárbaros y semibárbaros’ han sido, durante los últimos cuarenta años, la principal fuerza revolucionaria del mundo.<sup>221</sup>

El planteo de Williams encarna el punto más alto del ciclo del tercermundismo que, como vimos, declina a partir de este momento con la militarización de los gobiernos en América Latina, entre otros procesos políticos. El discurso del pionero de los estudios culturales evidencia las marcas del anti-intelectualismo de las nuevas izquierdas. Si la cultura del Tercer Mundo estaba constituida por esas ‘voces colectivas’, la primera persona era patrimonio de los países-ciudades. Sin el poder de la subversión, América Latina se redefinía como reservorio natural mientras las metrópolis preservaban su rol de productoras de riqueza y de cultura.

Podríamos pensar que el desvanecimiento de ese ‘otro’ del europeo de los años ’60, entre salvaje y revolucionario, se reformuló en dos o tres vertientes: arte del exilio como una otredad diaspórica, arte ecológico como una otredad natural (y en principio americana) y arte naif como otredad una inocente. Al primer caso responden las exposiciones *Expresion Libre de L’Art Latino-américain*, realizada en el Hôtel Ville de Bondy (marzo de 1979), y *L’Amérique latine à Paris. Les Fruits de l’exil*, organizada en el Grand-Palais en diciembre de 1982. En cuanto al llamado arte naif, Néstor García Canclini analiza la exposición *Les singuliers de l’art*, que tuvo lugar en 1978 en el MAMVP, la sede principal de las figuraciones críticas de los años ’60.

---

<sup>220</sup> Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, op. cit., p. 345.

<sup>221</sup> *Ibidem.*, p. 373.

Esta exhibición no reunió artistas latinoamericanos, sino artistas llamados ingenuos o populares. El comité de selección, estuvo integrado por algunas personas que hemos mencionado en esta tesis: Alain Bourbonnais (el artista y coleccionista francés de *art brut* que había adquirido piezas de Berni), Suzane Pagés (quien reemplazó a Pierre Gaudibert en la dirección del ARC) y Michel Ragon. Los textos del catálogo insistían –remarca García Canclini–

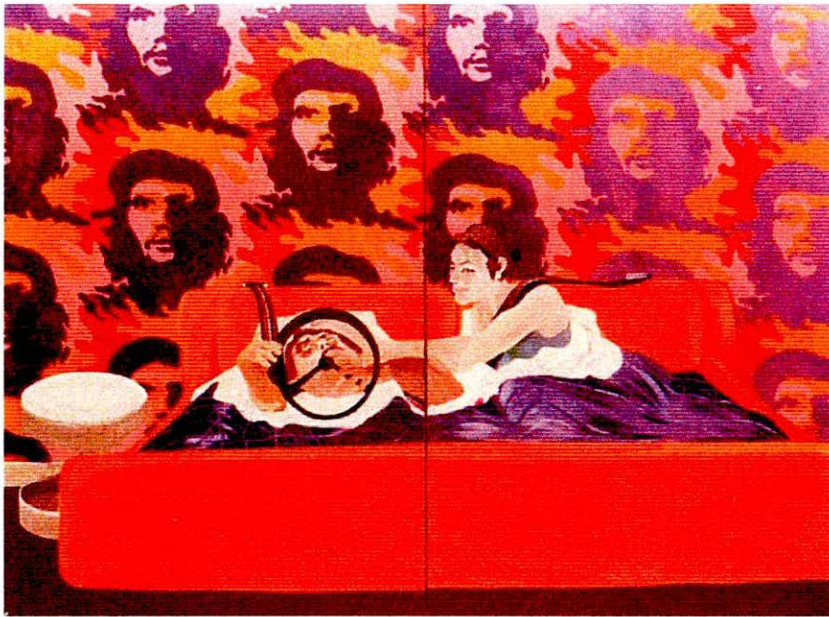
en la unicidad, lo puro, lo inocente, lo salvaje, al mismo tiempo que reconocen que estos hombres y mujeres producen mezclando lo que aprendieron en las páginas rosas del Petit Larousse, Paris Match, La Tour Eiffel, la iconografía religiosa, los diarios y revistas de su época.... ¿Por qué el museo que intenta deshacerse de las parcialidades ya insostenibles de 'lo moderno' necesita clasificar lo que se le escapa, no sólo en relación con las tendencias legitimadas sino con los casilleros creados para nombrar lo heterodoxo?». [...]

Aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, no son sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior: ni magníficos, ni malditos, sino inocentes [...]. En sus obras, la mirada cultivada de una sociedad desencantada cree percibir la reconciliación del principio del placer y del principio de realidad.<sup>222</sup>

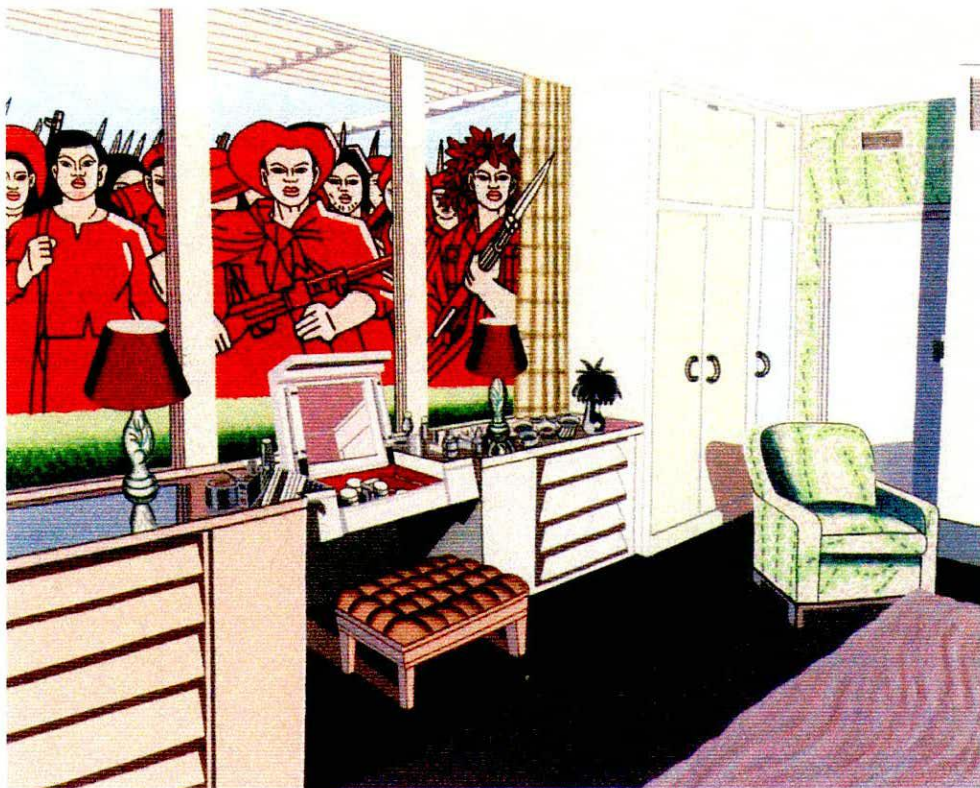
Los artistas argentinos y latinoamericanos de París habían demostrado no ser ingenuos ni en sus producciones, ni en sus posicionamientos dentro del campo y el mercado artísticos, ni en sus posturas políticas. Tal vez estaban demasiado “contaminados” de las pautas culturales occidentales como para continuar representando un ‘otro’. Ahora bien, lo que para la mirada europea era el desvanecimiento de una otredad productiva durante los años ‘60’, para los artistas argentinos significó cierta pérdida en la visibilidad pública y al mismo tiempo la distención en la urgencia de responder a las expectativas identitarias regionales y la recuperación del nombre propio.

---

<sup>222</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Grijalbo, 1990, pp. 53-54.

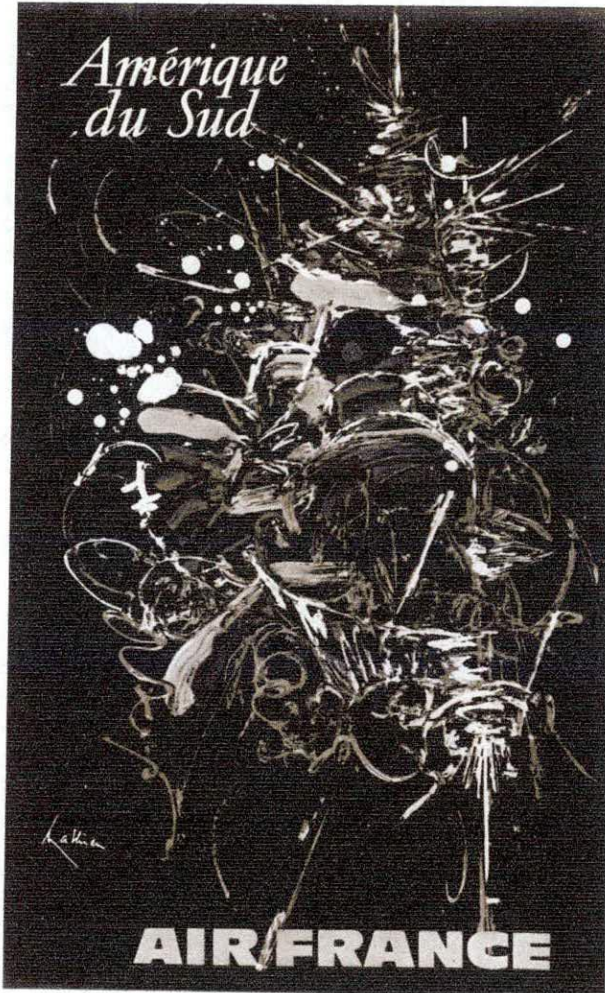


IL 1. Cooperativa de los Malassis, *L'Appartemensonge* (1971).  
Vista uno de los 40 paneles que componen la obra.

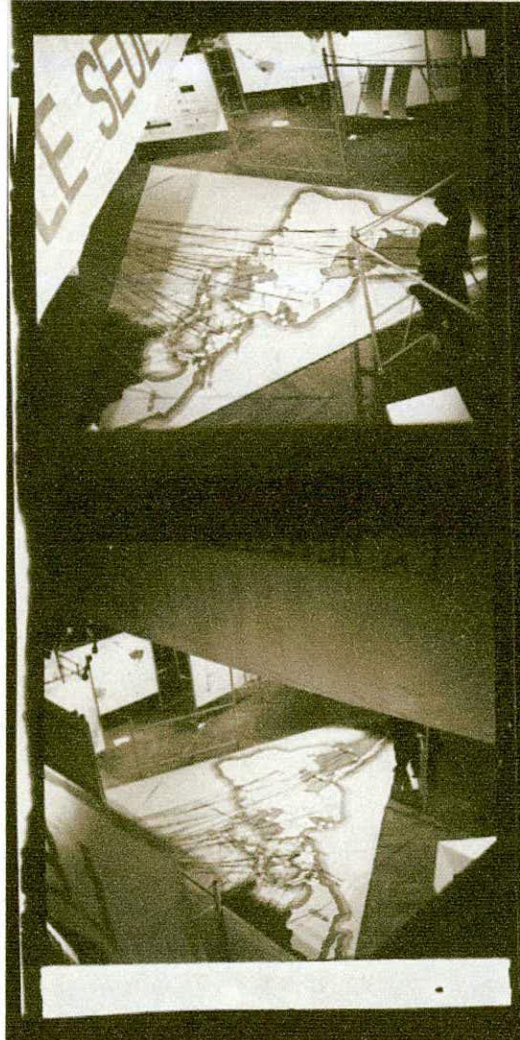


IL 2. Erró, *American Interior* (1968), pintura gliceroftálica sobre tela, 130 x 162 cm



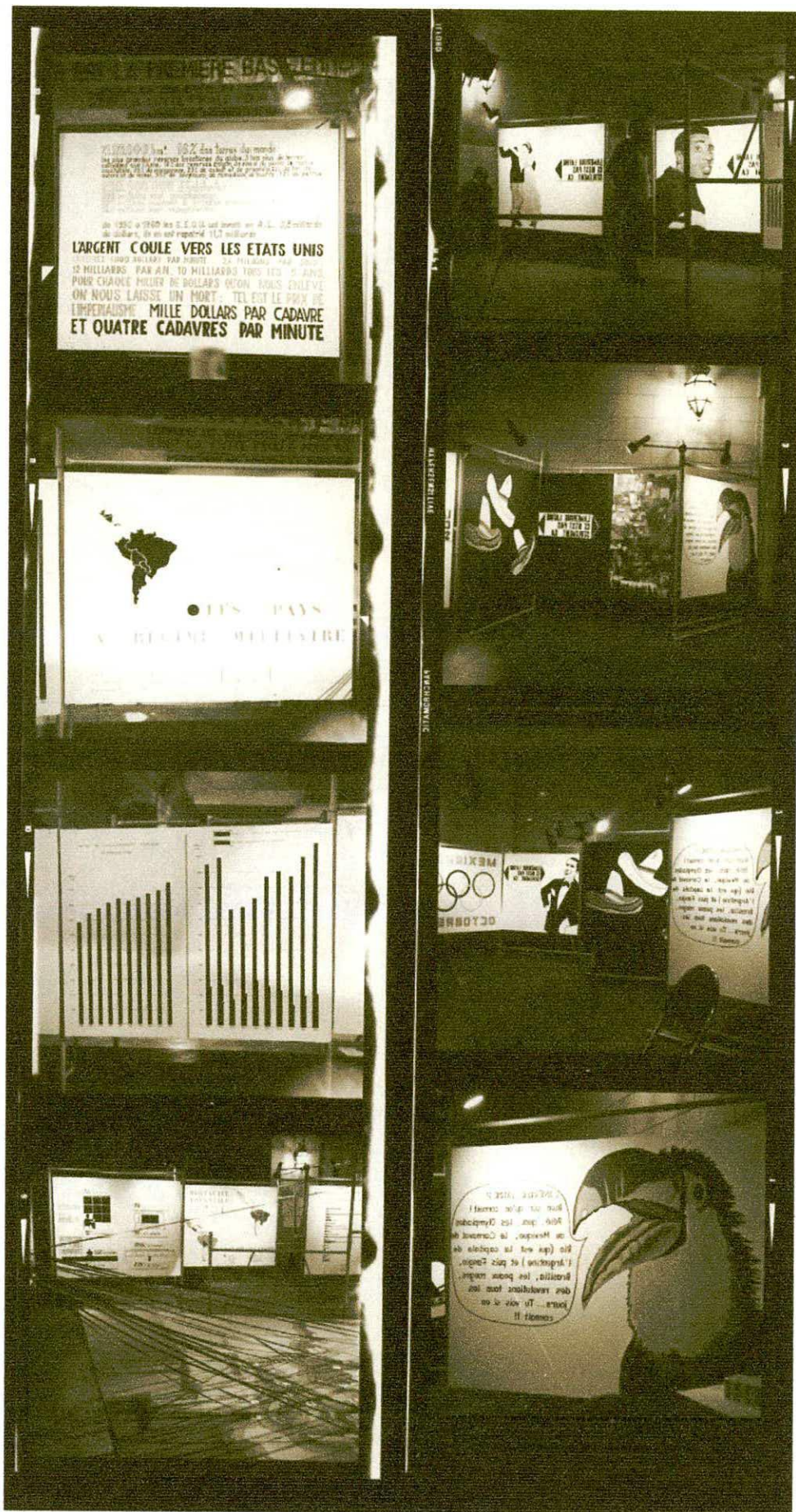


IL 3 Georges Mathieu, afiches *Francia* y *Sudamérica* (1968), impresión offset, 60 x 100 cm.



IL 4 Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc



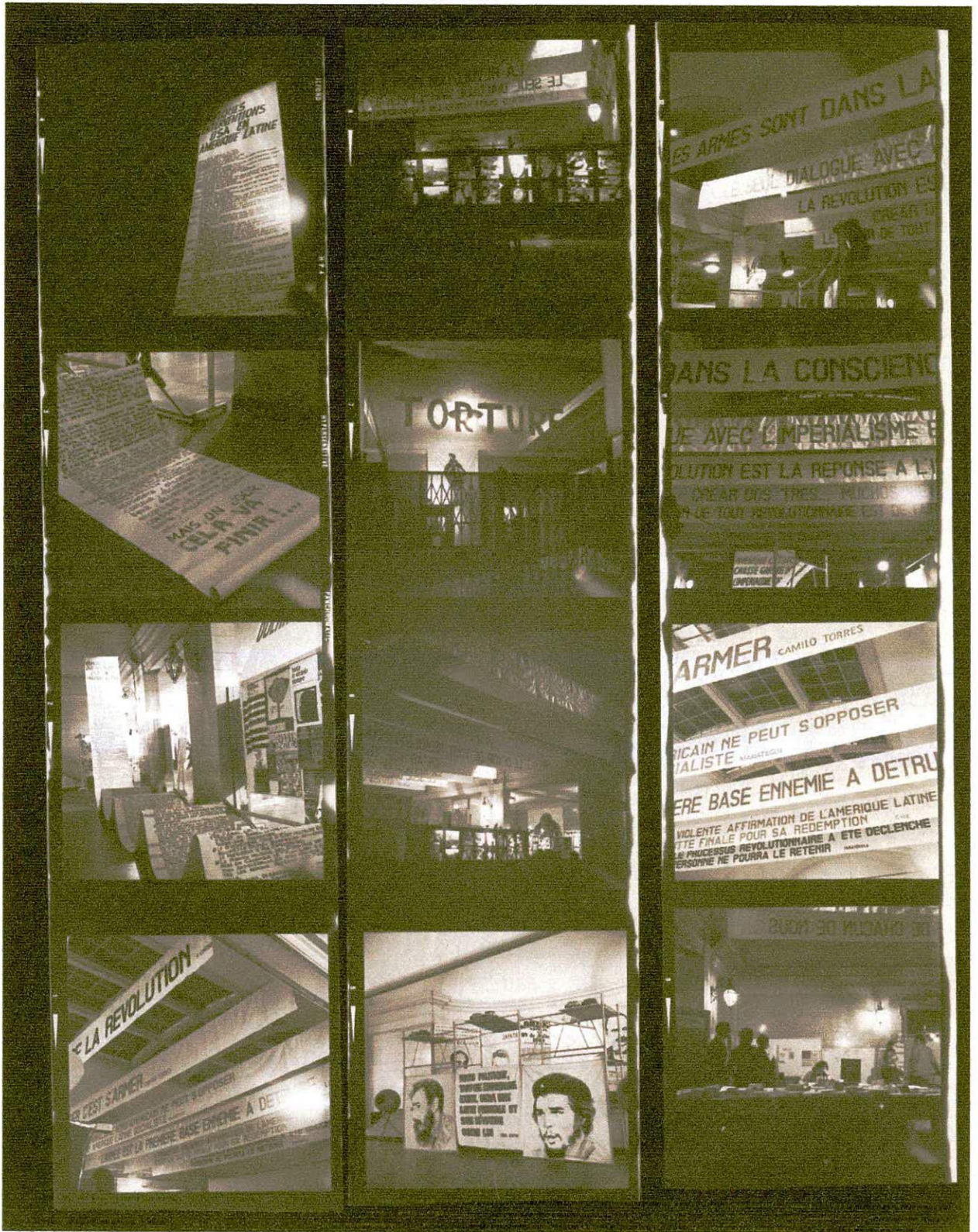


IL 5. Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc



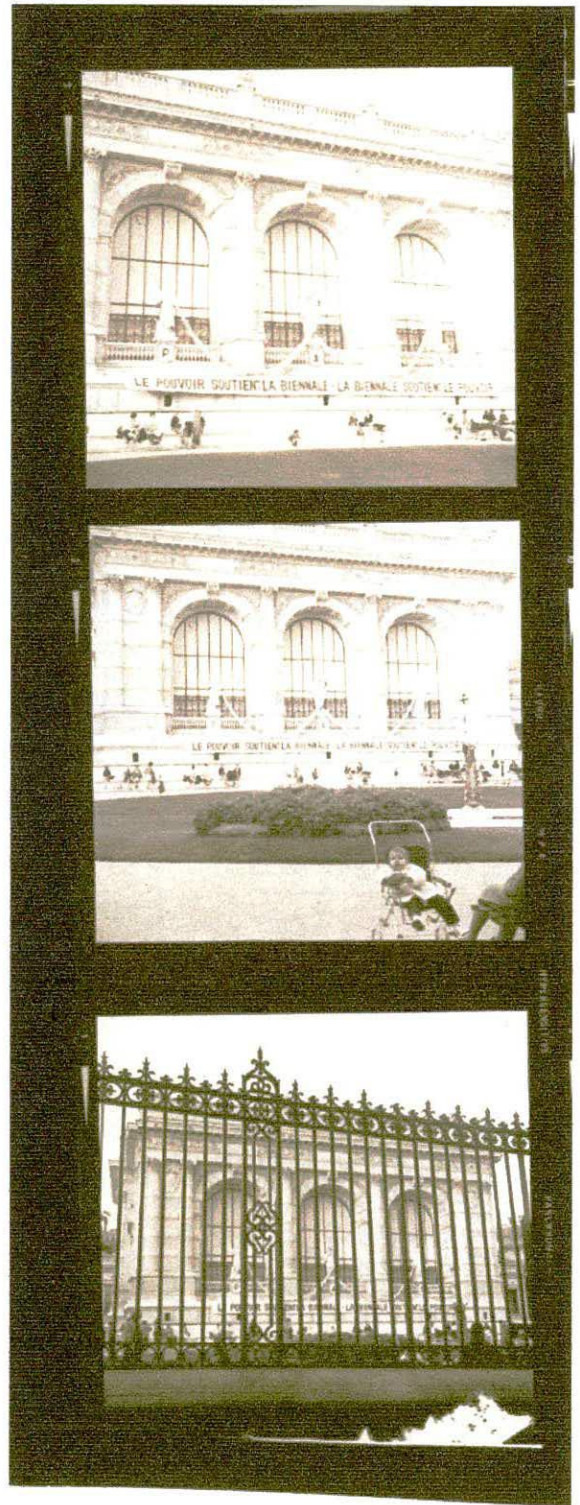






IL 7. Vistas de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.





IL 8 Vista de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.

IL9 [*Octobre 69: Manifestation au service du peuple*], 1969. Archivo Le Parc..





IL 10. Vista de la exposición *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.



**DEBAT PUBLIC LUNDI 16 à 20h.30 à l'A.R.C.  
MUSÉE D'ART MODERNE de la VILLE de PARIS  
11 Av. du PRESIDENT-WILSON (métro AIMA ou IENA)**

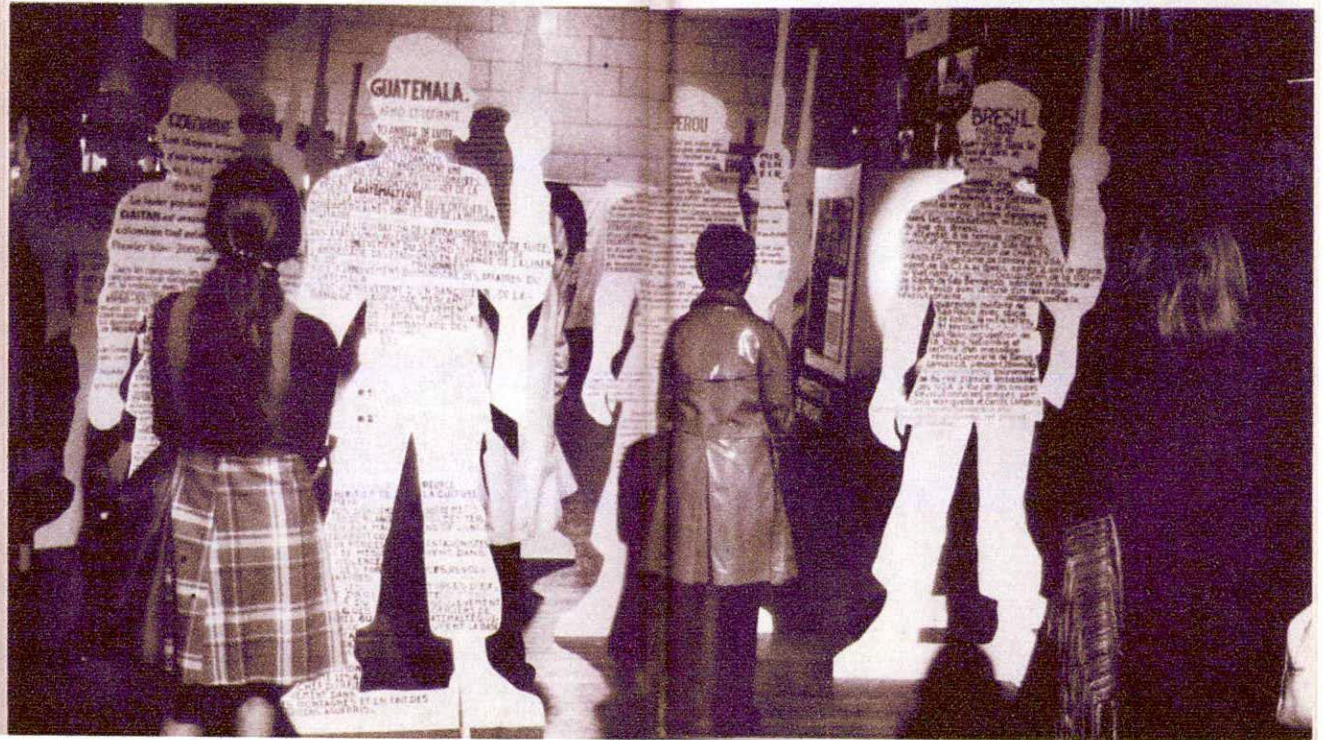
IL 11. *Non à la Biennale*. Portada del dossier, 1969.



NON OFFICIEL

# AMERIQUE LATINE

Paris - Cité Universitaire  
mai 1970  
collectif anonyme  
Reportage André Morain

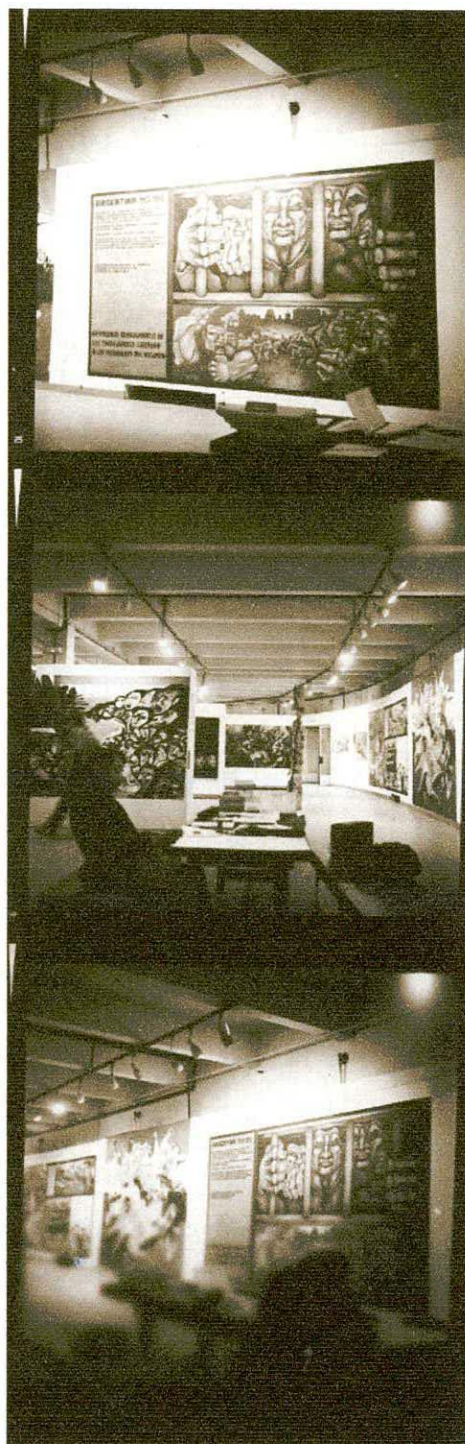


IL 12. "Amérique Latine non-officielle", *Opus International* n. 18, juin 1970, pp. 54-55



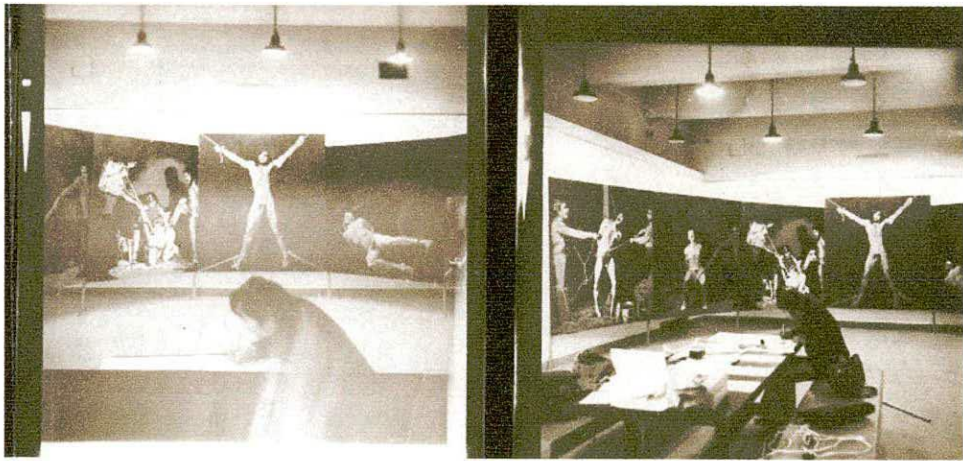
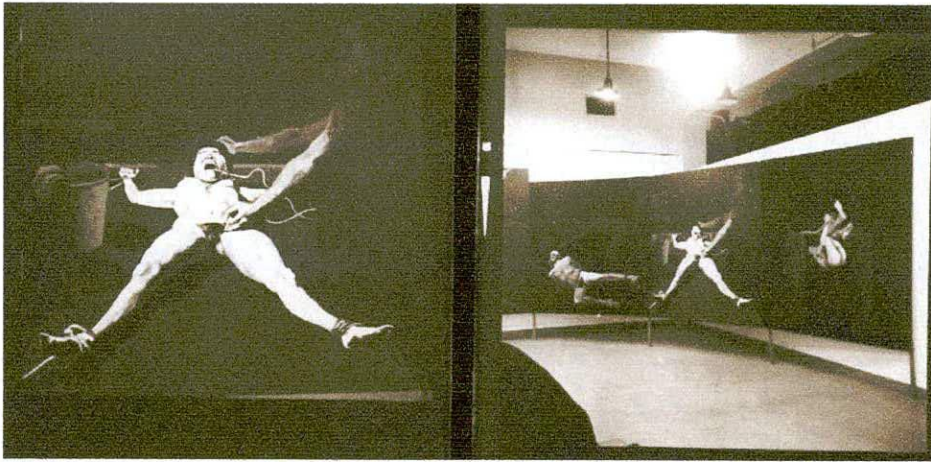


IL 13. Vistas de caricatura. *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire. Archivo Le Parc.



IL 14. *Salon Jeune Peinture 1972*, vista del envío de Carpani. Archivo Le Parc.





IL 15. Grupo Denuncia, *Tortura* (serie de 7 telas, 1972). Archivo Le Parc.



# LAS TORTURAS EN BRASIL

## PERSECUCION, CARCEL Y CASTIGOS INHUMANOS PARA QUIENES SE OPONEN A LA CRUEL DICTADURA

BRASIL VIVE UNA OLA DE TERROR. POLITICOS, OBRERISTAS, DOCENTES, INTELLECTUALES Y HASTA RELIGIOSOS SON INVOLUCRAMENTE PERSEGUIDOS, DETENIDOS Y TORTURADOS, A VECES HASTA LA MUERTE. ASÍ LO DENUNCIAN PROMINENTES FIGURAS EN TODO EL MUNDO, PIDIENDO QUE CESE ESA TREMENDA REPRISION. INSTITUCIONES INTERNACIONALES AFIRMAN QUE "LA TORTURA DE PRESOS POLITICOS EN BRASIL ES PARTE TAN INTEGRANTE DE LA RUTINA DE LOS INTERROGATORIOS COMO LA TOMA DE IMPRESIONES DIGITALES". EN APOYO DE ESTA ATERRORIZADORA TESIS, SE APORTAN DATOS Y TESTIMONIOS DE VARIAS VICTIMAS. EL RELATO DE FRAY TITO DE ALENCAR LIMA, DE LA ORDEN DE LOS DOMINICOS, REVELA UNA REALIDAD QUE VA MAS ALLA DE LAS VISIONES PRODUCCIDAS POR LA MAS TREMENDA DE LAS PESADILLAS OLIVANTES DIAS Y DIAS FUE MARTIRIZADO SIN PIEDAD, HASTA EL PUNTO DE QUE TRATO DE TERMINAR CON SU VIDA. EL GEOLOGO MARCOS PENNA SATTAMINI SE EXPRESA EN PARECIDOS TERMINOS. FINALMENTE, SE DENUNCIA LA PERSECUCION IDEOLOGICA EN LOS MEDIOS UNIVERSITARIOS Y DOCENTES. EN NUESTRO PAIS, LA COMISION POPULAR POR LA LIBERTAD DE LOS PRESOS POLITICOS EN BRASIL, LLAMO A UNA CONFERENCIA DE PRENSA. SE AMPLIARON DATOS SOBRE EL ASESINATO DE UN PERIODISTA Y LA TORTURA DE UNA MUJER. LAS FOTOGRAFIAS QUE ACOMPAÑAN ESTA NOTA, SON RECONSTRUCCIONES EFECTUADAS EN ESTADOS UNIDOS CON LA COLABORACION DE EXILIADOS BRASILENOS.



Hace pocos días, se llevó a cabo en el edificio de la Unión Panamericana una conferencia de prensa convocada por la Comisión Popular por la Libertad de los Presos Políticos de Brasil. En su transcurso, las organizaciones repartieron un comunicado que, en sus páginas, fundamenta, entre lo siguiente:

"Prosiguiendo en la campaña de solidaridad con el pueblo y los jóvenes patriotas brasileños, en homenaje a los mártires caídos de la dictadura derrocada de Getulio Vargas, el movimiento de estudiantes de secundaria y terciaria de la opinión pública democrática de Argentina."

"El día 17 de junio fue presentado la denuncia en la Cámara de Diputados de Brasil, firmada por el diputado Aguiar Pflaumhaber por parte del diputado Ruy Rossetti en nombre de la bancada de la oposición (MDB). La denuncia se basó en 21 cartas que el padre del computador sueco da envío a autoridades y órganos de Brasil, del exterior e inclusive al Vaticano."

"El asesinato de este computador se dio al mismo tiempo de la prisión de otros 31 militantes y simpatizantes del Partido Obrero Revolucionario Transibérico brasileña de Brasil, todos ellos bárbaramente torturados durante un mes el asesinato fue atribuido a su familia, y hasta ahora se trata una difícil lucha por la recuperación del cuerpo para determinar la causa de la muerte."

"El día 17 de junio, la Conferencia Nacional de Chusma de Brasil hizo pública una serie de denuncias sobre la tortura de prisioneros políticos y estudiantes, denunciando la colaboración de la prensa brasileña y extranjera que fueron sometidos al cura Roberto y la monja María"



El torturador usa de sus métodos de su sistema con una técnica. Una muestra colectiva, sobre la calidad del pensamiento crítico, el pensamiento de élite que abarca un todo. A pesar de la enorme cantidad de élite "gubernamental", no es en absoluto un sistema, sino un sistema de Brasil. No se trata de un "sistema" que haya hecho a los dictadores, sino que, como se ve, es un sistema "sueco" y terminado a su vez con la muerte.

1 ASI

### AMERICA LATINA EN LUCHA AMERIQUE LATINE EN LUTTE

LA JEUNE PEINTURE, avec l'appui des Comités de Défense des Prisonniers politiques argentins, brésiliens, péruviens, paraguayens, du Comité de Liaison Universitaire Franco-Cubain, du CEFRAL, et d'autres groupes latino-américains... organise une exposition avec conférences, films, chants et danses d'Amérique Latine.

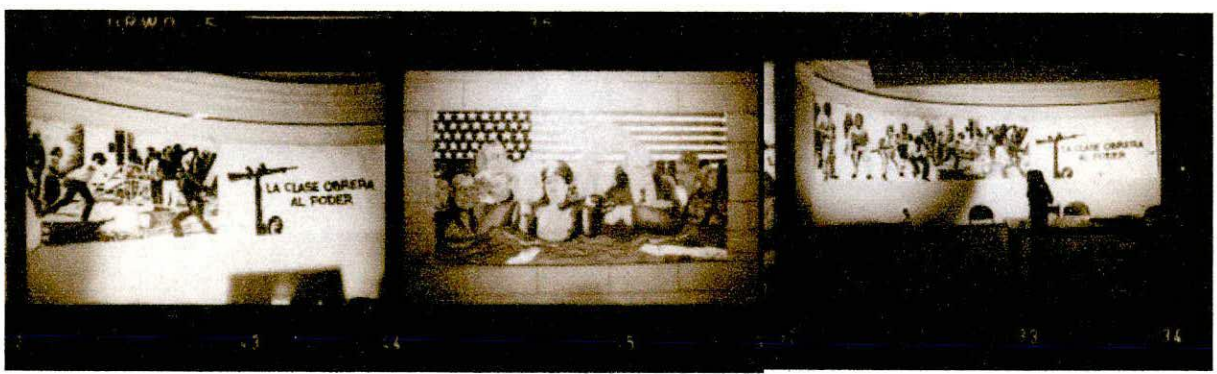
DU 15 AU 31 JANVIER, DE 10 H 30 A 23 H  
A LA GALERIE DE LA MAISON INTERNATIONALE DE LA CITE UNIVERSITAIRE  
(en face du métro Cité Universitaire)  
19 BOULEVARD PARIS 14<sup>ème</sup>

#### PROGRAMME (entre libre)

- LUNDI 15 - Venezuela
- MARDI 16 - BRÉSIL "Le régime politique et la répression au Brésil" Présentation du film "LE MISTÈRE DE PLEUEIR et débat présidé par M. G. FINEZ
- MERCREDI 17 - BRÉSIL "Sous-impérialisme et miracle économique" table ronde sous la présidence de M. Dominique L'ARLIER du Comité France Amérique Latine.
- JEUDI 18 - BOLIVIE Conférence et débat
- VENREDI 19 - PARAGUAY "Renouveau de la littérature paraguayenne par l'écrivain Ruben Barreto Saiz" 22 H "La violence institutionnelle au Paraguay" débat animé par M. Bouaziz et M. Pierre Chantoin 22 H "Néolite" de musique par un groupe paraguayen
- SAEDI 20 - CHILI 20 H Film "PASSAGE ACTUELLE, ET ESPERANCES D'UNE REVOLUTION de M. Claudio Jenuel (coulombs français) 21 H 30 Projection de courts métrages cubains (v. o.) QUÉBEC PRODIGES (S. Alvarez) - la transition face aux nouvelles techniques de coupe de cheveux. PUE PRIMERA VEZ (D. Cortazar) - deux sons votent le cinéma pour la première fois. COMO, MONQUE, Y PARA QUE SE VASISIN UN GENERAL (S. Alvarez) - Sur l'assassinat du Général Schneider au Chili.
- LUNDI 22 - 18 H 30 A 20 H 30 - Projection dans le Grand Théâtre du film de Santiago Alvarez, inédit en France, en V. O. DE AMERICA SOY FIJO Y O FIAZ DE DEPP L'Amérique latine des 40 ans. Le voyage de Fidel Castro au Chili 21 H - Groupe Folklorique "Chants et danses"
- MARDI 23 - Jeune peinture
- MERCREDI 24 URUGUAY - Film L. SOLMELI DE L'URUGUAY Conférence et débat sur la crise uruguayenne (avec M. Labrousse)
- JEUDI 25 - ARGENTINE 19 H Deux films de Gerardo Gersholzt (avocat et cinéaste) LOS BRENDS SENTI UNIDOS (V. O.) EL HOMBRE QUE NO... MIS (V. O.) Conférence sur la répression en Argentine.

IL 16 "Las torturas en Brasil", *Así*, recorte sin datar. Archivo Le Parc.

IL 18 *Amérique Latine en lutte*, 1973. Programación. Archivo Le Parc.



IL 17 Renzi, Carnevale y Lía Maisonnave, cartel en *Amérique Latine en lutte*, 1973. Archivo Le Parc



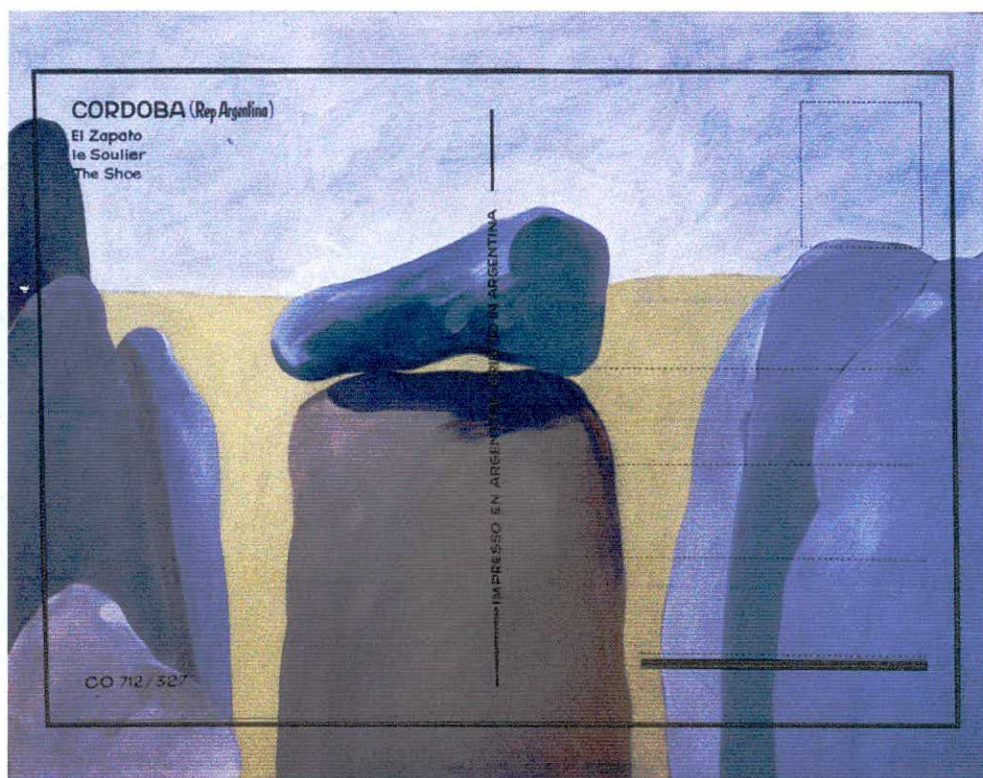


IL 19. Antonio Seguí, *Autorretrato de las vocaciones frustradas* (1963), óleo, esmalte sintético, collage y betún de judea sobre tela, 200 x 400 cm.



IL 20. Antonio Seguí, *Paisaje serrano* (1969), óleo sobre tela, 194,9 x 194,9 cm.



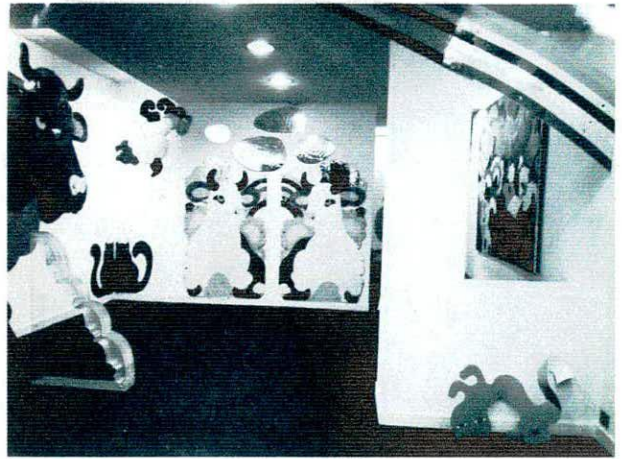
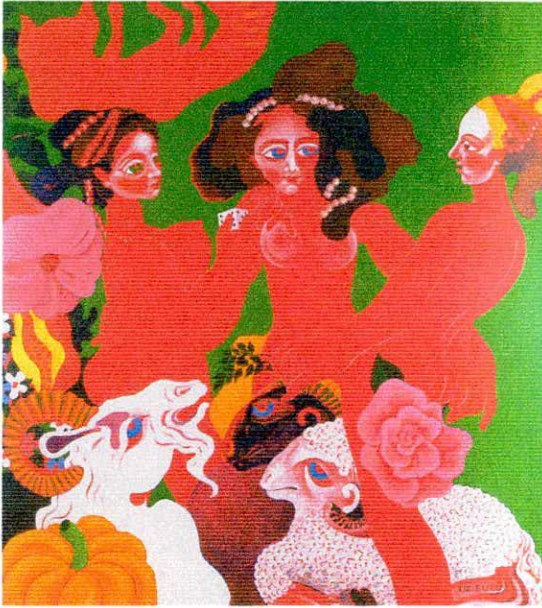


IL 21. Antonio Seguí, *Villa del Lago* (1969), óleo sobre tela, 200 x 250 cm.



IL 22. Antonio Seguí, *El Zapato* (1969), óleo sobre tela, 200 x 250 cm.





IL 23. Nicolás García Urriburu, *Las tres gracias* (1967), óleo y acrílico sobre tela, 200 x 180 cm.

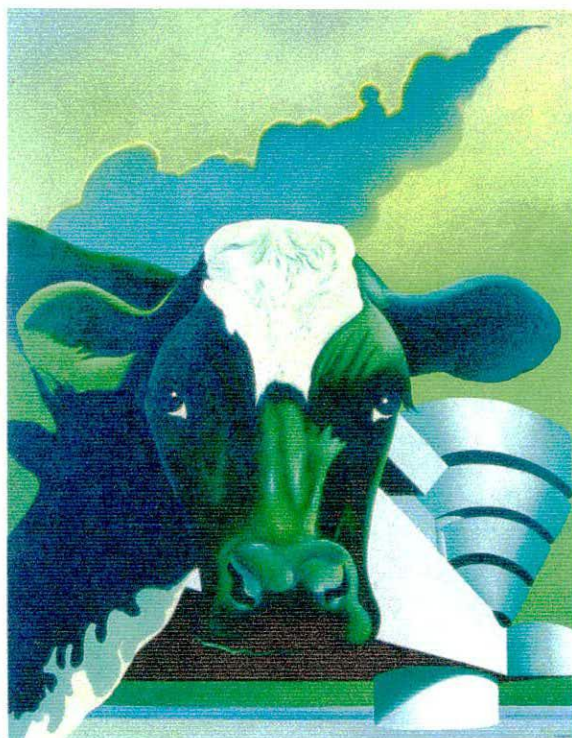
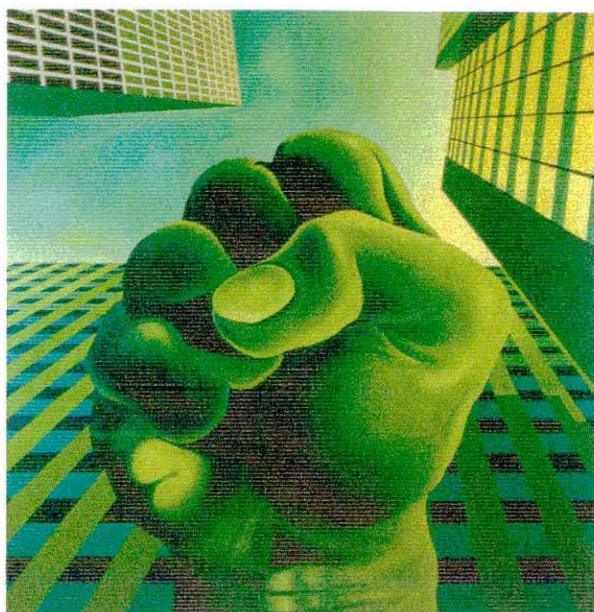
IL 24. Exposición *Prototypes pour un jardin artificielle*, galería Iris Clert, 1968.  
De izquierda a derecha: Blanca Isabel Álvarez de Toledo, Iris Clert y Nicolás García Urriburu.





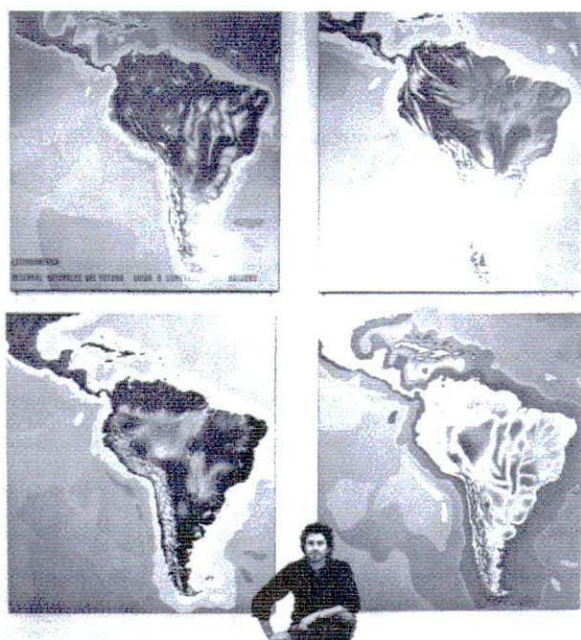






IL 28. Nicolás García Urriburu, *La Rebelión* (1973), óleo sobre tela, 190 x 180 cm.

IL 29. Nicolás García Urriburu, *Vaca y museo Guggenheim* (1975), óleo sobre tela, 160 x 130 cm..



IL 30. García Urriburu en la exposición del Museo Galliéra (1974), delante de los cuatro *Mapas de América Latina. Serie Verde.*

IL 31. Nicolás García Urriburu, *Latinoamérica. Reservas naturales del futuro. Unida o sometida* (1973), óleo sobre tela, 230 x 200 cm.



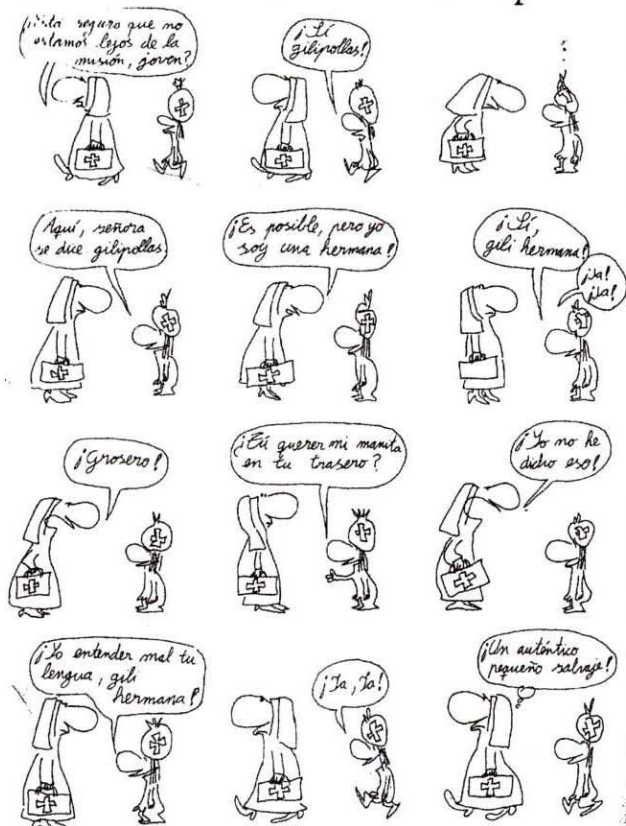








# El Paraíso de la Hermana Sophie

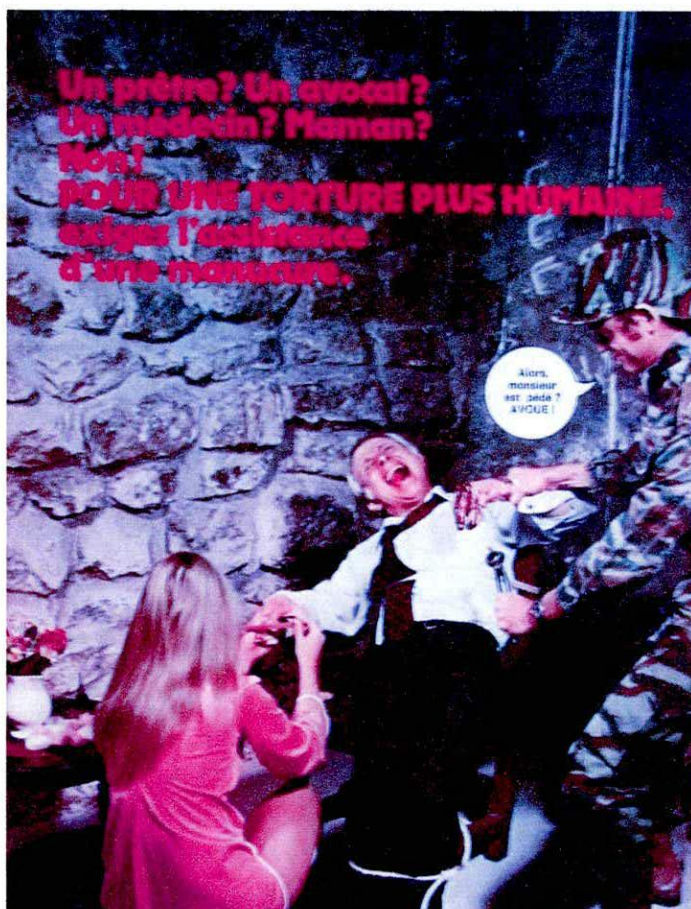


62



63

IL 36. Copi, "El paraíso de la hermana Sophie", Charlie, octubre 1976



IL 37. Hara Kiri n. 149, février 1974, s/p.

## Consideraciones finales.

A veces sueño con ciudades que me resultan vagamente familiares. Yo ya no soy exactamente yo, y ahora vivo en una ciudad que me recuerda a todas...

Leandro Katz, 2009<sup>1</sup>

Pocos días antes de entregar esta tesis, llegó a mis manos el número 97 de la revista *Ramona*, titulado *La Internacional Argentina*. El proyecto de Roberto Jacoby retoma la cuestión de la diáspora argentina utilizando el nombre de la novela de Copi que citamos en el primer capítulo para referirnos a los “argentinos de París” y los intelectuales latinoamericanos radicados en el extranjero. La revista propone tres preguntas a 24 artistas que viven o vivieron en el extranjero durante períodos prolongados: cuáles fueron los motivos de su partida, si cree que existe algo así como una Internacional Argentina “una inefable identidad que otorgue aire de familia a la producción de los artistas argentinos”, y por último si aun se interesa en las producciones culturales realizadas en la Argentina. Si bien la pregunta por la identidad es tal vez anacrónica, el cuestionario propuesto aborda temas clave y de actualidad para la producción artística local. La cuestión de la especificidad cultural y de las migraciones intelectuales recorre la historia del arte argentino del siglo XX, pero se condensaron como problemas durante los años '60 con el proyecto internacionalista para las artes y con la partida del país de artistas e intelectuales más numerosos. *La Internacional Argentina* se imbrica, en este sentido, con en el fenómeno conocido en los años '60 como “fuga de cerebros”.

Si bien se trata de un tema que en el caso argentino tiene declinaciones específicas, el problema de la diáspora se planteó a quienes abordaron la producción artística latinoamericana. María Clara Bernal repone a la familia y la comunidad como los lugares, no tanto geográficos como simbólicos o afectivos, en los que la subjetividad diaspórica se localiza. Bernal reformula en términos de no-lugar geográfico la propuesta de Latinoamérica como heterotopía propuesta por Mari Carmen Ramírez<sup>2</sup>. Si bien estas dos variables viabilizan la conceptualización del arte de la región por fuera de los términos de la mentada identidad, se trata de una óptica inviable para pensar las producciones visuales de los años '60. De allí que nuestro planteo de trabajar entre dos

---

<sup>1</sup> Leandro Katz, “Una ciudad que me recuerda a todas”, *Ramona* n. 97, diciembre 2009, p. 26. Katz vivió en Nueva York de 1965 a 2006, cuando regresó a Buenos Aires.

<sup>2</sup> María Clara Bernal, “Questions on Place and Space in Latin American Art”. Paper presented at the Four Direction symposium, University of Essex, UK, april 24 2005. Mimeo.

ciudades, a su modo metropolitanas. Buenos Aires y París. Por un lado los artistas residentes en el extranjero y en París, en particular, se desarrollaron en lugares concretos y desarrollaron una red de vínculos específicos. Pero además, en momentos de la emergencia política y cultural de América Latina el territorio, el lugar geográfico era insoslayable aun si se vivía fuera del continente. El entramado cultural de estos años se repone más en los recorridos concretos y variados de obras, artistas, críticos y exposiciones, que “no-lugares”. Se trata de flujos y apropiaciones simbólicas que tomaron forma como parte de un proceso de internacionalización cultural asimétrico. En este sentido, tal vez pueda pensarse a partir de los resultados del capítulo 3, que si bien las obras no varían necesariamente con el traslado de un lugar a otro, el cinetismo no fue lo mismo en París y en Buenos Aires.

Esta tesis se propuso discutir la convicción de que este período estuvo signado o bien por el Instituto Di Tella y la escena norteamericana, o bien por los cruces locales entre vanguardia y revolución. París repone una escena para el arte argentino y latinoamericano a la vez central y excéntrica que no solo viabilizó la circulación internacional de producciones culturales sino que adquirió una altísima politización vinculada al mayo francés. En este sentido, se verifica que si bien hubo un *mainstream* que, en concordancia con las políticas y discursos desplegados por Jorge Romero Brest y otros actores locales, tenía a Nueva York como un polo insoslayable, París no sólo continuó atrayendo artistas sino que constituyó un lugar desde donde posicionarse frente a la avanzada norteamericana de ese período. En este mapa internacional, la tradicional Bienal veneciana aun tenía un rol decisivo en la consagración artística que se amplificaba en París. Tal como se comprobó en los capítulos 3, 5 y 6, fue desde allí que se proyectaron figuras como Julio Le Parc, Nicolas García Urriburu, y sobre todo Berni.

Los primeros dos capítulos estudiaron, entre otras cosas, las políticas culturales e instituciones artísticas francesas durante la gestión de De Gaulle y de Pompidou que incluyó la creación del Premio Braque, por un lado, y las iniciativas de exhibir arte argentino en París por parte de críticos e instituciones diversas. Esta información contribuyó a explicar, por un lado, la permeabilidad francesa hacia los latinoamericanos, pero también a reponer la complejidad del campo intelectual francés y las interacciones entre escritores y artistas, así como la creciente politización de esa escena artística. Durante los años '60, la capital francesa ofrecía tanto un panorama atractivo para quienes querían profesionalizarse en tanto artistas, como posibilidades concretas de consagración. A su tradición como capital del arte moderno desde fines del siglo

XIX, se sumaba un auge inédito del mercado de arte. El caso de Seguí, como hemos demostrado, es bien ilustrativo del grado de inclusión que estos artistas tuvieron en el mercado europeo.

En efecto, tal como se verifica en el capítulo 3, pero sobre todo en el capítulo 4, 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 tuvo su momento más álgido alrededor del mayo francés. La crítica institucional y la exploración de los bordes de la autonomía artística fueron significativas para los artistas argentinos de París a tal punto que los testimonios de actores franceses de la escena parisina los sitúan en un lugar central en el *Atelier Populaire* en particular y la escena cultural en general. Esto no significó el abandono de la actividad artística, sino que consagración y resistencia cultural tendieron a superponerse y entrecruzarse. El caso de Le Parc se verifica como paradigmático en este sentido. Pues si bien el conflicto que representó el gran el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia de 1966 en tanto reconocimiento individual catalizó la disolución del GRAV, la producción colectiva se mantuvo como un interés central para este artista cinético, interés que esta investigación siguió tanto en su labor dentro del *Atelier Populaire* como en las múltiples actividades desarrolladas entre 1970 y 1973.

El estudio de la recepción de la actualidad política y las producciones culturales latinoamericanas confirma a París como una de las metrópolis que mayor eco se hacía del tercermundismo, frente a la imagen de Nueva York como la nueva sede del capitalismo (y del imperialismo). En este sentido, tal como se analiza en el capítulo 6, 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 testimonios de Le Parc, Berni, García Urriburu, Seguí e incluso Copi dan cuenta de que pretendían adquirir un reconocimiento equivalente al que hasta el momento había sido reservado a artistas de los centros. En otras palabras, hacerse un nombre. A fin de dar cuenta de este contrapunto, se trabajó con algunos textos significativos del pensamiento teórico francés y europeo, tales como Bourdieu, Deleuze y Guattari, Foucault o Williams. 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. Los tópicos del paisaje y los mapas latinoamericanos, así como la actualidad política y la tortura, pero también la figura de la Amazonia mediatizan la reconfiguración de lo local hecha a distancia.

Los diversos apartados de esta tesis avanzan un espectro y un análisis de los impactos diferenciados de la extranjería en los artistas ‘argentinos de París’. Además del análisis de la configuración de imágenes atravesadas por diversas modulaciones de la distancia, se desmenuzó la injerencia de la extranjería lingüística tanto en el panorama cultural francés del momento como en la producción de Copi y Saer. Pero también se analizó la mediación idiomática en la producción de textos por parte de artistas y críticos. En este sentido, la cuestión de la otredad fue un problema a tener en cuenta no sin ciertos reparos dado que los artistas que nos ocuparon llegaron a Europa desde la Argentina y, en su mayor parte desde una ciudad como Buenos Aires.

En esta línea, Renato Ortiz señala que así como lo popular se constituyó como el ‘otro’ de las naciones durante el siglo XIX, este par volvió a reformularse con los procesos ligados a la globalización (o des y reterritorialización cultural, tal como la entiende Ortiz)<sup>3</sup>. Walter Mignolo ha expuesto sus críticas a la concepción psicologistica de la otredad propuesta por Tzvetan Todorov<sup>4</sup>. Ese “maravilloso encuentro entre europeos y americanos” que se inauguró con el “descubrimiento” supuso, además de matanzas, asimetrías respecto del poder sobre el otro. Para Mignolo, es el Occidentalismo lo que debe trascenderse. De las tres formas de Occidentalismo que señala como estrategias cognoscitivas ligadas al poder, una parece ser la que se puso en juego en este encuentro entre argentinos-latinoamericanos y franceses-europeos. La desestabilización del Mismo por el Otro. En esta modalidad, son los intelectuales y académicos de izquierda, críticos de la modernidad y del colonialismo, quienes mantienen y reproducen la idea del Otro como un espejo crítico donde pueden observar ‘nuestras’ propias limitaciones. La superación del occidentalismo se propone –desde la óptica de Mignolo– por medio de la construcción de categorías geohistóricas que no sean imperiales: la subordinación de la geografía

---

<sup>3</sup> Renato Ortiz, “El viaje, lo popular y lo otro”, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1996, p. 31.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro* (1982). Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

a la historia, en la construcción misma de la modernidad, difuminó la importancia de las historias locales y las subordinó a la historia universal de occidente.

La presente tesis supuso el desafío de trabajar sobre las obras sin soslayar el panorama internacional en que se insertaban ni los modos en que establecían diálogos con actores, instituciones y obras locales. En todo momento se intentó dar cuenta de la complejidad de la trama cultural del período y de los imaginarios respecto de París, de Buenos Aires y también de América Latina que mediaron en la producción, recepción y circulación de las producciones visuales. De este modo, consideramos que este estudio representa un aporte a la revisión de la historiografía del arte argentino para contribuir a la redefinición de su especificidad no tanto en términos de identidad, sino de itinerarios. Itinerarios que fueron geográficos, pero también visuales e idiomáticos.

## Bibliografía

### 1) Contribuciones teóricas sobre el arte y la cultura.

AA.VV., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008.

AGAMBEN, Giorgio, "Política del exilio", en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la Cultura* n. 26-27, Barcelona, 1996.

ALBERRO, Albert y Blake Stimson, *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*. Cambridge and London, MIT Press, 2009.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BADIOU, Alain, "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>

BAHBA, Homi, *El lugar de la cultura* (1994). Buenos Aires, Manantial, 2002.

BARBIERI, Daniele, *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós, 1993.

BARTHES, Roland, *Mitologías* (1957). Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

----- *S/Z*, (1970). México, Siglo XXI, 2000.

----- *El grado cero de la escritura* (1972). Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

----- *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos* (1968). México, Siglo XXI, 1969.

BOURDIEU, Pierre et Alain Darbel, *L'amour de l'art*. Paris, Minuit, 1966.

BOURDIEU Pierre, "Campo artístico y proyecto creador", en Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.

----- "Disposition esthétique et compétence artistique", *Les Temps Modernes* n. 295, février 1971, p. 1352.

----- *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

BRYSON, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture. Images and interpretation*. Hanover y Londres, University Press of England, 1994.

BURUCUA, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

----- *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáseres (España), Editorial Periférica, 2007.

BURUCUA, Jose Emilio y Nicolas Kwiatkowski, "Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones", en María Eugenia Mudrovic, *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.

CASANOVA, Pascale, *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama, 2001.

CASTRO GÓMEZ, Santiago, y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México, Miguel Ángel Porrúa, 1988.

CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996,

----- *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1999.

CLARK, T.J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1948*. Barcelona, Gili, 1981.

CLIFFORD, James, "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'", en Hal Foster (ed.) *Discussions in Contemporary Culture* n. 1. Seattle, Bay Press, 1987, pp. 121-130.

----- *Itinerarios transculturales* (1997). Barcelona, Gedisa, 1999.

CROW, Thomas, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII* (1985). Madrid, Nerea, 1989.

DELEUZE, Gilles y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (1975). México. Era, 2001.

ESCOBAR, Ticio, *El arte fuera de sí*. Asunción, Museo del Barro-Fondec, 2004.

FERGUSON, Bruce y Sandy Nairme (eds.), *Thinking about Exhibitions*. New York, Routledge, 1996.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real* (1996). Madrid, Akal, 2001.

----- "Críticos de arte *in extremis*", en *Diseño y delito*. Akal, Madrid, 2004, pp. 104-122.

FRANCASTEL, Pierre, *La realidad figurativa*. Buenos Aires, Emece, 1970.

FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1992.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990.
- *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Grijalbo, 1990.
- GARRAMUÑO Florencia, Álvaro Fernández Bravo y Saúl Sosnouski, *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza, 2003.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “La summa de Bourdieu”, *Punto de vista* n.47, diciembre 1993, 38-42.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- HADJNICOLAOU, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI, 1981.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (1951). Madrid, Guadarrama, 1957.
- HEINICH, Natalie, *La sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- JAMESON, Frederic, *Periodizar los '60* (1984). Córdoba, Alción, 1997.
- JAY, Martin, “Scopic regimes of modernity”, en Hal Foster (ed.), *Vision and visuality. Discussions in contemporary culture* n. 2. Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-23.
- KASTNER, Jens, “Internacionalismo artístico y crítica institucional”, en AA.VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 189-201. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/kastner/es>.
- KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- KULTERMANN, Udo, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia* (1990). Madrid, Akal, 1996.
- MARCHAN FIZ, Simón, “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”, *Estudios Visuales* n. 5, enero de 2008. <http://www.estudiosvisuales.net/>
- MITCHELL, W.J.T, *Landscape and Power*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- MONTALDO, Graciela, “Nuestro oriente es Europa”, en AA.VV., *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanías*. Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 201-220.



MARIN, Louis, *Détruire la Peinture* (1977). Paris, Flammarion, 1997.

----- *De la représentation*. Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994.

----- *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Editions de Minuit, 1993.

MIGNOLO, Walter, "Herencias coloniales y teorías postcoloniales", en *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 99-136.

----- "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.

MORAÑA, Mabel (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.

MOXEY, Keith, "Estética animada. Cuestionario sobre Cultura Visual", en *Estudios Visuales* n. 1, diciembre de 2003. [www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net).

----- "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", *Estudios Visuales* n. 1 diciembre de 2003. [www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net).

NOCHLIN, Linda, *Realism* (1971). New York, Penguin, 1979.

ORTIZ, Renato, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1996.

OSBORNE, Peter, "Modernism as translation", *Philosophy in Cultural Theory*. London and New York, Routledge, 2000, pp. 53-62.

PECOURT, Juan, "El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Bourdieu", *Revista Internacional de Sociología (RIS)* col. LXV n. 47, mayo-agosto, 23-43, 2007, pp. 23-43.

PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992). Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RICHARD, Nelly, "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.

----- "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje y representación", en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Tomo III. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 1011-1016.

----- “El régimen crítico-estético del arte en tiempos de la globalización”, en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 79-93.

SAID, Edward, *Orientalism* (1978). London, Penguin, 2003.

----- *Culture and Imperialism* (1993). New York, Vintage Books, 1994.

----- “Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología”, en *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 23-98.

----- “Exilio intelectual: expatriados y marginales” en *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires, Paidós, 1996, pp. 59-73.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Subaltern Studies. Deconstructing historiography”, en *The Spivak reader*, New York-London, 1995.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro* (1982). Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

WHITE, Harrison C. White y Cinthia A. White, *La carrière des pires du XIX siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965). Paris, Flammarion, 1991.

WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad* (1973). Buenos Aires, Paidós, 2001.

----- *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976). Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

----- *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona, Paidós, 1982.

----- *La política del modernismo* (1989). Buenos Aires, Manantial, 1997.

----- *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península, 1997.

YÚDICE, George, “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.

## 2) Historia sociopolítica y cultural:

AA.VV., *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris, Musée d'Arts Décoratifs, 1967.

----- *Cultura y política en los años 60*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

- *Georges Pompidou et la modernité*. Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume - Centre Georges Pompidou, 1999.
- *Mai-juin 68*. Paris, Les éditions de l'atelier, 2008.
- *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios, 1984.
- *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n. 11-12-13, *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine - Association des amis de la BDIC et du Musée. Nanterre, janvier-septembre 1988.
- ACHA, Omar, "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.
- AIRA, César, *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- ALIATA, Fernando y Graciela Silvestri, *El Paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- ALTAMIRANO, Carlos, "Desarrollo y desarrollistas", *Prismas* n. 2, 1998, pp. 75-94.
- 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.
- ARANTE, Adriana y Florencia Garramuño (coord.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Biblos, 2000.
- BALOUS, Suzanne, *L'action culturelle de la France dans le monde*. Paris, Presses universitaires de France, 1970.
- BASTARD, Catherine, *L'Amérique latine à Paris*. Paris, Rochevignes, 1984.
- BERNAND, Carmen, "D'une rive à l'autre", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, École d'Hautes Études en Sciences Sociales, 2008, <http://nuevomundo.revues.org/index35983.html>. Intervención présentée dans le cadre du séminaire « Les deux rives latines de mai 68 », Maison de l'Amérique latine, 2 juin 2008.
- BERSTEIN, Serge, *La France de l'expansion. La République gaullienne (1958-1969)*. Paris, Seuil, 1989.
- BERSTEIN, Serge y Jean-Pierre Rioux, *La France de l'expansion. L'apogée Pompidou (1969-1974)*. Paris, Seuil, 1995.
- BETANCOURT MENDIETA, Alexander, *Historia, ciudad e ideas: la obra de José Luis Romero*. México, UNAM, 2001.
- BIONDI, Jean-Pierre, *Les anticolonialistes (1881-1962)*. Paris, Robert Laffont, 1992.

- BOLDA DA SILVA, Márcio, *A filosofia da libertação: a partir do contexto histórico-social da América*. Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1998.
- BORRAS, Gérard, “La ‘musique des Andes’ en France : ‘l’indianité’ ou comment la récupérer”, en *Caravelle* n. 58. Toulouse, 1992, pp. 141-150.
- BORÓN, Ana, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron. Testimonios de argentinos en el exterior*. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- BOURG, Julian, *From revolution to ethics. May 1968 and contemporary French thought*. Quebec, McGill-Queen’s University Press, 2007.
- BOURDIEU, Pierre, “Dos imperialismos de lo universal” (1992), en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba, 2006, pp. 153-158.
- BRAUDEL, Fernand, *L’identité de la France. Espace et histoire*. Paris, Arthaud-Flammarion, 1986.
- BRENNAN, James, “Working class protest, popular revolt, and urban insurrection in Argentina: The 1969 ‘Cordobazo’”, en *Journal of social history* n. 27, 1993, pp. 477- 498.
- CABANNE, Pierre, *Le pouvoir culturel sous la V<sup>a</sup> République*. París, Olivier Orban, 1981.
- CASULLO, Nicolás, “Los años ‘60 y ‘70 y la crítica histórica”, en *Modernidad y cultura crítica*. Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 171-223.
- *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- CAVALERI, Paulo, “Argentinos en París”, *Todo es historia* n. 353, diciembre 1996, pp. 8-26.
- CELLA, Susana (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 10. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
- CENA, Juan Carlos (comp.), *El Cordobazo: una rebelión popular*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 2000.
- CERNADAS, Jorge, “La “vieja izquierda” en la encrucijada: cuadernos de cultura y la política cultural del partido comunista argentino (1955-1963)”, *X<sup>a</sup> Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005.
- CERNADAS, Jorge, Roberto Pittaluga y Horacio Tarcus, “La historiografía sobre el Partido Comunista de la Argentina: un estado de la cuestión”, en *El Rodaballo. Revista de política y cultura* a. IV n. 8, otoño-invierno 1998, pp. 31-40.
- COLOMBI, Beatriz, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

- COPI, *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, Editions du Square, 1977.
- *La femme assise*. Paris, Stock, 2002.
- *Un livre blanc*. Paris, Buchet-Castel, 2002.
- COSGROVE, Denis E., *Social Formation and Symbolic Landscape*. London and Sidney, Croom Helm, 1984.
- COTOS, Sandra y Alejandro Leivobich (coord.) *Diccionario de autores argentinos*. Buenos Aires, Proyecto cultural de Petrobrás, 2007.
- COZARINSKI, Edgardo, "Copi: tres instantáneas y una posdata", en *El pase del testigo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- CRISPIANI, Alejandro, "Un mundo continuo", *Arq*, n. 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59.
- CYMERMAN, Claude, "La polémique Heker-Cortázar sur l'exil de l'écrivain", *América. Cahiers du CRICCAL* N°20. Paris 3, 1998, pp. 337-342.
- CHONCHOL, Jacques y Guy Martinière, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*. Paris, L'Harmattan, 1985.
- DAMONTE, Jorge (comp.), *Copi*. Paris, Christian Burgois, 1990.
- DE LUSSY, Florence, *Jean Cassou. Un musée imaginé. 1897-1986*. Paris, Bibliothèque Nationale de France – Centre Georges Pompidou, 1995.
- DE SANTIS, Pablo, *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires, Paidós, 1998.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle* (1967). Paris, Folio, 1992.
- DEVOTO, Fernando 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.



DEWS, Peter, "The *Nouvelle Philosophie* and Foucault", *Economy and society* n. 2, 1979, pp. 127-171.

DRUCAROFF, Elsa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 11. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*. Paris, Maspéro, 1961.

FELL, Claude, "La revue *Mundo Nuevo*, catalyseur du boom latino-américain", *Cahiers de l'UFR d'Etudes Ibériques et Latino-américaines*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1990.

FRANCO, Marina, *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.

----- *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

GENTIL, Geneviève et Augustin Girard (eds.), *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*. Paris, Documentation Française, 1995.

GILARD, Jacques, "Utopies hebdomadaires. L'Amérique latine des bandes dessinés", en *Caravelle* n. 58. Toulouse, 1992, pp. 117-140.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

GOCIOL, Judith y Diego Rosemberg, *La historieta argentina: una historia*. Buenos Aires, Ediciones La Flor, 2000.

GÓNGORA MERA, Manuel Eduardo, "Evolución funcional de la tortura en Brasil: la impunidad como factor determinante de su persistencia en la democracia", Abril 2005, <http://www.menschenrechte.org/beitraege/lateinamerika/Torturabrasil.htm#uno>

GONZÁLEZ JANZEN, Ignacio, *La Triple A*. Buenos Aires, Contrapunto, 1986.

GORELIK, Adrián, "¿Buenos Aires europea?", en *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 71-94.

GRAMUGLIO, María Teresa, "El lugar de Juan José Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 261-299.

GRAMUGLIO, María Teresa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina 6. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé, 2002.

GROVE, Richard, "Globalisation and the History of Environmentalism, 1650-2000", *Revista de historia actual* n. 1, 2003, pp. 15-21.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (comp.), *De historia e historiadores. Homenaje a José Luis Romero*. México, D.F., Siglo Veintiuno, 1982.
- HOSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX* (1984). Buenos Aires, Crítica, 1998.
- JAMES, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- JULLIARD, Jacques y Michel Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*. Paris, Seuil, 1996.
- KASPI, A. y A. Mares (dir.), *Le Paris des étrangers*. Paris, Imprimerie Nationale, 1989.
- KOHAN, Néstor, *Marx en su (Tercer) mundo*. Buenos Aires, Biblos, 1998.
- *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.
- KOHUT, Karl, "Julio Cortázar y mayo del 68", *América. Cahiers du CRICCAL* n. 20. Paris 3, 1998, pp. 343-350.
- KUISEL, Richard, "Détente. Debating America in the 1960s", en *Seducing French: the dilemma of Americanisation*. University of California Press, 1993.
- LATTES, Alfredo E. y Enrique Oteiza (coord.), *Dinámica migratoria argentina (1955-1984). Democratización y retorno de expatriados*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.
- LEBOVICS, Herman, *La misión Malraux. Salvar la cultura francesa de las fábricas de sueños*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- LEENHARDT, Jacques, "Exil, quelle terre promise?", *Iere Triennale des Amériques. Présence en Europe 1945-1992*. Paris, Maubeuge, 1993, pp. 50-53.
- LEENHARDT, Jacques et Pierre Kalfon, *Les Amériques Latines en France*. Paris, Gallimard, 1992.
- LIAUSU, Claude, *Aux origines des tiers-mondismes. Colonisés et anti-colonialistes en France 1919-1939*. Paris, l'Harmattan, 1982.
- LINK, Daniel, *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.
- "Fuera de serie: Eva Perón de Copi", Seminario Internacional "Poéticas do Inventário: coleções, listas, séries e arquivos", Casa de Rui Barbosa - Universidade Federal de Minas Gerais - Stanford University, Río de Janeiro, 29 de mayo al 2 de junio de 2007, mimeo.
- "Santa Copi", Suplemento *Soy*, *Página 12*, 6/6/2008. [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar).

- LUCIO, Oscar E. (Suilnas), *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- LYON, Peter, "Europe and the Third World" (1969), en *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 386, No. 1, 137-147.
- MALDONADO, Tomás, *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica* (1970). Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- *Hacia una racionalidad ecológica* (1990). Buenos Aires, Infinito, 1999.
- MARTEL, Frédéric, *The pink and the black. Homosexuals in Paris since 1968* (1996). Stanford, Stanford University Press, 1999.
- MASSOTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- MATHY, Jean-Philippe, "Culture in soda cans. The cold war of the french intellectuals", en *Extreme occident: French intellectuals and America*. University of Chicago Press, 1993.
- MC PHERSON, Alan, *Yankee no! Anti-Americanism in U.S.-Latin American relations*. Harvard University Press, 2003.
- MESTMAN, Mariano (comp.), "Dossier: A 40 años de La hora de los hornos", en *Sociedad*, n. 27, Facultad de Ciencias Sociales / UBA - Ed. Prometeo, primavera 2008, pp. 27-79.
- MOLLOY, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris, Presse Universitaire Française, 1972.
- MONTALDO, Graciela, *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires, Hachette, 1986.
- *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.
- MUDROVICIC, María Eugenia, *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- NOIRIEL, Gérard, *Le creuset français. Histoire de l'immigration. XIX-XX siècle*. Paris, Seuil, 1988.
- NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1984.
- NOSIGLIA, Julio, *El desarrollismo*. Buenos Aires, CEAL, 1983.
- NOVOA, Laura, "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.

OBREGÓN, Osvaldo, "Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française", en *Caravelle* n. 58. Toulouse, 1992, pp. 99-116.

----- *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France, de 1958 à 1986*. Presses Universitaires, Franc-Comtoises, 2002.

ORY, Pascal, *L'aventure culturelle française 1945-1989*. Paris, Flammarion, 1989.

----- "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. 359-371.

ORY, Pascal y Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris, Armand Colins, 1992.

PANESI, Jorge, "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", *Filología*, año XX, 1985, pp. 171-195.

PATOUT, Paulette, "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.

PAULS, Alan, *Lino Palacio: la infancia de la risa*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1995.

PAZ, Octavio, *Jardines errantes. Cartas a Jean Clarence Lambert 1952-1992*. Barcelona, Seix Barral, 2008.

PELLEGRINI, Mario (comp.), *La imaginación al poder. París Mayo 1968 (1968)*. Barcelona, Argonauta, 1982.

PENHOS, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

PEPPER, David, *The roots of modern environmentalism*. London / Sidney / Dover, Croom Helm, 1984.

PILLEUL, Gilbert "La politique culturelle extérieure 1958-1969", en AA.VV, *De Gaulle en son siècle. Tome 7, De Gaulle et la culture*. Paris, Institut Charles De Gaulle, 1990, pp. 141-155.

POIRRIER, Philippe, "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*.

PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

PRIETO Adolfo, "Los años sesenta", *Revista Iberoamericana*, n. 125, octubre-diciembre 1983, pp. 889-901.

- PUCCIARELLI, Alfredo (comp.), *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en los tiempos del GAN*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- PUJOL, Sergio Alejandro, *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2002.
- QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos, *Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana, 1960-1971*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- RAPISARDI, Flavio y Alejandro Modarelli, *Fiestas, baños y exilios*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- REVEL, Jean-François “La révolution n’aura pas lieu dans le Tiers Monde”, en *Ni Marx ni Jésus. De la seconde révolution américaine à la seconde révolution mondiale*. Paris, Robert Laffont, 1970, pp. 73-74.
- RIOUX, Jean-Pierre, “Une nouvelle conception de l’État face à la culture”, en AA.VV., *Pompidou, homme de culture*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 61-66.
- ROLLAND, Denis, “La France, un modèle qui s’efface”, en AA.VV., *L’Amérique Latine et les modèles européens*. Paris, L’Harmattan, 1998, pp. 393-433.
- ROLLAND, Denis y Marie-Hélène Touzalin, “Un miroir déformant? Les latino-américains à Paris depuis 1945”, en Antoine Marès y Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 263-291.
- ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ROSS, Kristin, *Fast cars, clean bodies: decolonization and reordering of French culture*. MIT Press, 1995.
- *May '68 and its afterlife*. The University of Chicago Press, 2002.
- ROSENZVAIG, Marcos, *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires, Biblos, 2003.
- SAER, Juan José, *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, 1986.
- *El río sin orillas* (1991). Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- *Cuentos Completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
- SARLO, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, 2001.
- “El mito nacional”, en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, Madrid, a. XIX, n. 158/159, diciembre 1999- enero 2000, pp. 19-23.



----- “Mayo 68 / mayo 98. Tríptico revolucionario”, *La Nación*, 12/4/1998.  
[www.literatura.org/Sarlo/bsmayo.html](http://www.literatura.org/Sarlo/bsmayo.html).

SCHOR, Naomi, “The crisis of French Universalism”, *Yale French Studies* n. 100. *France / USA. The cultural wars*. Connecticut, Yale University Press, 2001, pp. 43-64.

SEVESO, César, “Escuelas de militancia: la experiencia de los presos políticos en Argentina, 1955-1972”, *A Contracorriente* vol. 6 n. 3, Spring 2009, pp. 137-165.  
[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

SIGAL, Silvia y Eliseo Verón, “Perón: discurso político e ideología”, en Alain Rouquié (comp.) *Argentina hoy*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

SNYDER John P., *Flattening the Earth: Two Thousand Years of Map Projections*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

SOLOTOREVSKY, Myrna, “‘La Mayor’ de Juan José Saer y el efecto modelizador del *nouveau roman*”, *Neophilologus* vol 75 n. 3, 1991, pp. 399-407.

SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999.

SPERANZA, Graciela, *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama, 2006.

----- “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.

STEIMBERG, Oscar, *Leyendo historietas: estilos y sentidos en un arte menor*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

----- “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, *Signo y seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2001.

STEPAN, Nancy Leys, *Picturing Tropical Nature*. London, Reaktion Books, 2001.

SZCZEPANSKI-HUILLERY, Maxime, “L’idéologie tiers-mondiste’. Constructions et usages d’une catégorie intellectuelle en ‘crise’”, *Raisons politiques* n. 18, vol. 2005-2, Paris, 2005, pp. 27-48.

TARCUS, Horacio (dir.), *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*. Buenos Aires, Emece, 2007.

----- “Las caricaturas del joven Copi”, *Clarín* 8/7/2001. [www.clarin.com](http://www.clarin.com)

- TCHERKASKI, José, *Habla Copi. Homo sexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna, 1998.
- TERÁN, Oscar, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, OSDE- Siglo veintiuno, 2004.
- *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- TOUCHARD, Jean, *La gauche française 1900-1981* (1977). Paris, Seuil, 2005.
- VÁZQUEZ LUCIO, Oscar E. (Suilnas), *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- VÉRON, Jacques, "L'INED et le Tiers Monde", *Population* v. 50 n. 6, 1995, pp. 1565-1577.
- VIÑAS, David, "La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético" (1964), en *Literatura Argentina y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996, pp. 13-59.
- *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.
- WINOCK, Michel, *Chronique des années soixante*. Paris, Seuil, 1987.
- WOLFF, Jorge, *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires, Grumo, 2009.

## 2) Arte Argentino y Latinoamericano

- AA.VV., *Alicia Penalba*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1977.
- *Antonio Berni. Obra pictórica 1922-1981*. Buenos Aires, MNBA, 1984.
- *Antonio Seguí. Exposición retrospectiva 1958-1990*. Buenos Aires, MNBA, 1991.
- *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. Buenos Aires, Fundación Espigas-Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR), 2004.
- *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires, MALBA, 2005.
- *Cruz-Diez*. Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1981.
- *Greco*. Buenos Aires, MNBA, 1992.
- *Hélio Oiticica*. Fundació Tapies, Barcelona, 1992.

----- *Julio Le Parc. Experiencias 30 años. 1958-1988*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Ministerio de Relaciones exteriores y culto, 1988.

----- *L'Amérique latine à Paris. Peinture, sculpture, littérature, musique, photographie: les Fruits de l'exil*. Paris, Grand-Palais, 1982.

----- *Le Parc Lumière: Obras Cinéticas de Julio Le Parc*. Zurich, Hatje Cantz Publishers, 2005.

----- *Nicolás García Uriburu*. Buenos Aires, MNBA, 1998.

----- *Cuadernos Guadalimar* n. 3. Madrid, 1977. Número dedicado a Julio Le Parc.

----- *Retrospectiva Premio Braque 1963-1969*. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1978.

----- *Soto*. Paris, Galerie Nationale Jeu de Paume / Réunion des Musées Nationaux, 1997.

----- *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.

----- *Uriburu. Colorations 1968-1978*. Paris, Damase, 1978.

ADAMS, Beverly, “*Calidad de exportación: Institutions and the Internationalization of Argentinean Art 1956-1965*”, en AA.VV., *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997, pp. 709-724.

ALONSO, Rodrigo, “*En torno a la acción*”, *Arte de Acción 1960-1990*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.

ALVA NEGRI, Tomás, *Alicia Penalba*. Buenos Aires, Gaglianone, 1986.

AMARAL, Aracy, *Arte e mio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. San Paulo, Nobel, 1982.

----- *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: substido para uma historia social da arte no Brasil*. Sao Paulo, Studio Nobel, 2003 [3° edición].

AMARANTE, Leonor, *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*. San Pablo, Projeto, 1989.

ARANTES, Otilia (org.), *Mario Pedrosa. Política das artes*, São Paulo, Edusp, 1995.

ARIZTONDO, Salvador, “*Damián Bayón. Viajero del arte*”, en *Damián Bayón. Correspondencia recibida*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 7-39.

ARTUNDO, Patricia, *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911- 1924. La experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires, Malba, 2003.

-----“La galería Witcomb. 1869-1971”, en Marcelo Pacheco (dir.), *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes - Fundación Espigas, 2000.

----- *Mario de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Sao Paulo, Edusp-FAPESP, 2004.

----- “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.

----- *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires, Malba, 2008.

AZNAR, Yayo y María Iñigo, “Arte activista en Brasil durante el AI-5 (1968-1979)” (2004), Universidad Nacional de Educación a Distancia.  
[hal.inria.fr/docs/00/10/40/07/PDF/Aznar\\_e\\_Inigo.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/10/40/07/PDF/Aznar_e_Inigo.pdf)

BARNITZ, Jacqueline et al., *Latin American Artists in New York since 1970*. Austin, University of Texas Press, 2001.

BASUALDO, Carlos, “Arte argentino fuera de Argentina: viajes argentinos”, *Lápiz*, n. 158-159, Madrid, diciembre 1999, pp. 156-167.

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

BAYÓN, Damián, *Qué es la crítica de arte*. Buenos Aires, Columba, 1970.

----- *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

----- *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

----- *América latina en sus artes*. UNESCO, 1980.

----- “Le cas particulier d’un critique inconnu latino-américain à Paris”, *Iere Triennale des Amériques. Présence en Europe 1945-1992*. Maubeuge, 1993, p.66-68.

----- “La originalidad en la obra gráfica de Antonio Seguí”, en *Antonio Seguí. Obra gráfica 1948/1992*. San Juan de Puerto Rico, X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, 1993, pp. 15-16.

BAZZANO-NELSON, Florencia, “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.

BEDEL, René, *Arte cintético*. Buenos Aires, Ediciones Van Riel, 1969.

BERMEJO, Talía, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. Mimeo.

BERNAL, María Clara, "Questions on Place and Space in Latin American Art", Four Direction symposium, University of Essex, UK, April 24 2005. Mimeo.

BERTOLA, Elena. *Le Parc. Pintores Argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, CEAL, 1981.

BOIS, Yve-Alain, "Some Latin Americans in Paris", en *Geometric abstraction. Latin American art from Patricia Phelps de Cisneros collection*. Harvard University – Fundación Colección Cisneros, 2001, pp. 77-103.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (org.), *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapies-Réunion des Musées Nationaux, 1997.

BRIANTE, Miguel, "García Urriburu: Utopías de la conciencia", en *Utopías del Sur. Urriburu*. Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 1993.

BRODBECK, Katherine, "'A Third Way': *Information* (1970) and the International Exhibition of Contemporary Art from Latin America", en *Arte Latinoamericano Transnacional*. Foro internacional de investigación para investigadores emergentes. Universidad de Texas, Austin, 6 – 7 de noviembre de 2009. Mimeo.

BUCCELLATO, Laura, "Historia de dos personajes: Juanito Laguna y Ramona Montiel", en *Antonio Berni*. Madrid, Telefónica de España - Fundación Arte y Tecnología, 1997.

CAMNITZER, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin, University of Texas Press, 2007.

CASANEGRA, Mercedes, *Noé*. Buenos Aires, Alba, 1988.

----- (coord.), *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004.

CHIÉRICO, Osiris, *Kosice*. Buenos Aires, Ediciones Taller Libre, 1979.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, *De la prehistoria al op-art: esquema de la pintura occidental hasta el cinetismo*. Buenos Aires, Atlántida, 1967.

DEVOLDER, Eddy, *Conversation avec Antonio Seguí*. Bruxelles, Tandem, 1989.

DOLINKO, Silvia, "Una oculta expresión: dos discursos de Jorge Romero Brest sobre Antonio Berni", en *Avances. Revista del Área Artes*, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2004, pp. 82-95.

----- "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.

----- “Expo-show: la cultura como espectáculo”, *X Jornadas Interescuelas / Departamentos de historia*, Rosario, 2005, Cd-Rom.

----- “Un antiguo neorrealista en el centro de la vanguardia: Antonio Berni en el ITDT”, *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2009, pp. 113-122.

----- “Antonio Berni y la Bienal de Venecia de 1962: recepción de un premio internacional”, en *Terceras Jornadas Estudios e Investigaciones Europa/América, Artes Plásticas y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 1998.

----- *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.

DUARTE, Paulo Sergio, *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998.

FANTONI, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens, 1997.

----- *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.

----- “Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, *Causas y azares*, a. IV, n. 5, otoño 1997.

----- “Tres visiones sobre el arte crítico de los años '60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa”, *Documentos de trabajo 1*. Rosario, UNR, 1994.

FERNANDEZ VEGA, José, *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. Buenos Aires, Prometeo, 2007.

FEVRE, Fermín, “Las artes visuales”, en *Francia en la Argentina: La France en Argentine*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1995, pp. 55-60.

GARCÍA, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires, Planeta, 2004.

GARCÍA, María Amalia, “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.

----- *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.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", *Transformaciones* n. 90. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973. [www.magicasruinas.com.ar](http://www.magicasruinas.com.ar)

-----"Berni, contrabandista de los márgenes", *Nómada* v. 1 n. 1, Universidad Nacional de San Martín, octubre 2006, pp. 38-43.

GASSIOT-TALABOT, Gérald y Michel Troche, *Berni*. Paris, Bibliopus, 1971.

GIMÉNEZ, Edgardo (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*. Buenos Aires, 2006.

GIUDICI, Alberto (cur.), *Arte y política en los '60*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición- Palais de Glace, 2002.

GIUNTA, Andrea, *El sistema artístico: procesos de distribución y consumo estético-visuales en Buenos Aires entre 1973-77*, Informe final, beca de perfeccionamiento de la Universidad de Buenos Aires, 1993. Mimeo.

----- "Pintura en los 70: inventario y realidad", en AAVV, *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, 1993, pp. 215-224.

----- "Arte y (re)presión: Cultura crítica y prácticas conceptuales en la Argentina.", en *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, tomo 3. México, UNAM, 1994.

----- "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en *El Arte entre lo Público y lo Privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

----- "Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte Destructivo* y "Ezeiza es Trelew", en AA.VV. *Arte y violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, pp. 59-81.

----- "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.

----- *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.

----- (cur.), *León Ferrari*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta-Malba, 2005.

----- "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.

GLUSBERG, Jorge, s/t, en *Nicolás García Urriburu*. Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1984, pp. 5-10.

----- *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

HABASQUE, Guy, *Kosice*. Collection Prisme, Paris, 1965.

HERKENHOFF, Paulo, "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos", *Revista USP* n. 52, São Paulo, 2001-2002.

HERRERA, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 119-173.

----- "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.

----- "Antonio Seguí: el pintor y el hombre en la ciudad", en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Ciudad/Campo en las artes de Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 138-144.

KATZENSTEIN, Inés 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.

KING, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

KOSICE, Gyula, *Entrevisiones: entrevistas, diálogos, testimonios*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

LAURENZI, Adriana, "Julio Le Parc. El arte como experiencia", *Museum* a. I n. 7, mayo 2000, pp. 16-19.

LE PARC, Julio, *Historieta*. Paris, Editions Joca Seria, 1997.

LONGONI, Ana, "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en AA.VV, *Cultura política en los años '60*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 315-327.

----- "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", en Marta Penhos y Diana Wechsler (ed.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero – Archivos CAIA, 1999, pp. 191-228.

----- "Germaine Derbecq: una visionaria del arte", *Todo es Historia* n. 414, enero 2002, pp. 60-64.

----- “Estudio preliminar: vanguardia y revolución en los sesenta”, en Oscar Massota. *Revolución en el arte. Pop.art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 9-105.

----- *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina en los años '60/'70*, Tesis doctoral, FFyL-UBA, 2004, mimeo.

LONGONI, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

LÓPEZ, Sebastián, “Breve lección de geografía artística moderna”, en Olivier Debrouse (comp.), *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare-INBA, 1996, pp. 249-270

LOPEZ ANAYA, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, Emecé, 2005.

----- *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

----- *Antonio Berni*. Buenos Aires, Banco Velox, 1997.

MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

----- (comp.), *Cuadros de viaje, artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

MARCHESI, Mariana, “Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973)”, *Arte Latinoamericano Transnacional. Foro internacional de investigación para estudiantes de doctorado e investigadores emergentes*. Universidad de Texas, Austin, 6 – 7 de noviembre de 2009, mimeo.

MESSER Thomas (cur.) *The emergent decade*. New York, Guggenheim Museum, 1966.

MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. London, The Institute of International Visual Arts – MIT Press, 1996.

----- “Good-Bye identity, Welcome Difference: From Latin American Art to Art From Latin America”, *Third text* n. 56, Autumn 2001, p. 25-32.

NOÉ, Luis F., *La antiestética (1965)*. Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1988.

----- *Una sociedad colonial avanzada*. Buenos Aires Ediciones La Flor, 1971.

----- *El arte de América Latina es la revolución. Santiago de Chile, Andrés Bello*, 1973.

----- *Noescritos sobre lo que se llama arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

- NOUZEILLES, Gabriela (comp.), *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- PACHECO, Marcelo E. (ed.). *Berni, escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Temas, 1999.
- *Kenneth Kemble. La gran ruptura, obras 1956-1963*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.
- “Antonio Berni. Obra gráfica”, en catálogo *Antonio Berni, obras gráficas*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.
- “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en O. Debroise, *Otras rutas hacia Siqueiros*. México, Curare-INBA, 1996, pp. 227-247.
- PELLEGRINI, Aldo, *Artistas abstractos argentinos*. Paris - Buenos Aires, Cercle d'art, 1956.
- PERAZZO, Nelly, *Retrospectiva Premio Braque 1963-1969*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1978.
- PÉREZ BARREIRO, Gabriel (cur.), *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*. Austin, The Blanton Museum of Art – The University of Texas at Austin, 2008
- PLANTE, Isabel, “‘Robho = Vitrine de l’art contestataire’. Consideraciones sobre los artistas latinoamericanos incluidos en la revista francesa *Robho* (1967-1971)”, *XXV International Congress of Latin American Studies Association*, Las Vegas, 2004. CD-ROM
- “‘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.
- “Lo que Picasso es y no es”, 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. 71-90.
- “*La torre Eiffel en La Pampa o los impactos de París*” (2005), en Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires, Eudeba – Universidad Tres de Febrero, en prensa.
- “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.
- “*Les Sud-américains de Paris. Artistas latinoamericanos y resistencia cultural en la revista Robho* (1967-1971)”, en Andrea Giunta (comp.), *Metrópolis de papel. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Biblos, 2008. En prensa.



- “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.
- PRADEL, Jean-Louis, *Julio Le Parc*. Milán, Edizioni d’Arte Severgnini, 1995.
- RABOSI, Cecilia, “Antonio Berni. Escritor de imágenes”, en *Antonio Berni, obras gráficas*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 2000.
- “Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna”, *Antonio Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2002.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, Andrea Giunta y Marcelo E. Pacheco, *Cantos paralelos. La parodia plástica en el Arte Argentino contemporáneo*. Austin, Jack S. Blanton Museum of Art of the University of Texas, 1999.
- “Tactics for thriving on adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en AA.VV., *Global Conceptualism Points of Origin, ‘50-‘80*, Queens Museum of Art, New York, 1999, pp. 53-71.
- (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid, Museo Nacional Centro Reina Sofia, 2000.
- RESTANY, Pierre, “Une expérience intégrale”, *Iere Triennale des Amériques. Présence en Europe 1945-1992*. París, Maubeuge, 1993, pp. 76-80.
- *Uriburu. Utopía del Sur*. Milán, Electa, 2001.
- ROMERO BREST, Jorge, *Arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires, Paidós, 1969.
- *Política artísticovisual en Latinoamérica*. Buenos Aires, Crisis, 1974.
- *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires, Emecé, 1992.
- ROSSI, Cristina, “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.
- SAIEGH, Diana (dir), *La casa argentina en París. Fondation Argentine 1928-1998*. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 1998.
- SAIEGH, Diana 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.
- SESIN, Martha, “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.

SEUPHOR, Michel, *Alicia Penalba*. Amriswil, Bodensee Verlag, 1960. Edición trilingüe.

SHAW, Edward, *Seguí. Pintores Argentinos del Siglo XX* n° 48. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

----- *Orígenes: la obra temprana de Antonio Seguí*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2007.

SCHWARZ, Jorge, "Cultura e política, 1964-1969" (1970), en *O pai de família e outros estudos*. Río de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SERVIDDIO, Fabiana, "La crítica de arte en América Latina: entre el modelo universalista y el latinoamericanista", en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 89-100.

----- *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.

----- "Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real", *Journal of Social History*, George Mason University Press, Fairfax, upcoming March 2010.

SQUIRRU, Rafael, *Berni*. Buenos Aires, Ediciones Dead Weight, 1975.

----- *Miguel Ocampo*. Buenos Aires, Gaglianone, 1986.

SULLIVAN, Edward, "Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos", A.A.V.V., *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Lima, UNESCO, 1994.

TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, Siglo veintiuno, 1973.

VIÑALS, José, *Berni. Palabra e imagen*. Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976.

WECHSLER, Diana, "Hacia la delimitación de una crítica sociológica del arte en la Argentina", 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. 221-240.

----- "Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)", en *La imagen política*, México, UNAM, 2005, en prensa.

----- "Disputas por lo real", en AAVV, *Arte moderno ideas y conceptos*. Madrid, Instituto de Cultura-Fundación Mapfre, 2008, pp. 271-313.

----- "Piezas para otra historia del arte moderno", en *Concinnitas* a. 9 vol. 1 n. 12, Universidade Federal do Rio de Janeiro, julho 2008.

----- "Cosmopolitismo, cubismo y arte nuevo. Itinerarios latinoamericanos", en: Eugenio Carmona (cur.) *El cubismo y sus entornos*. Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2008.

WHITELEGG, Isobel, "Biennales contra Biennales", Association of Art Historians (AAH) Annual Conference. Tate, London, april 2008, mimeo.

### 3) Arte francés e internacional:

AA.VV., *André Verlon. Collage + Montage-painting. 1958-1983*. Vienna, Schriftenreihe des Museum Moderner Kunst in Wien, 1983.

----- *Art et contestation*. Bruxelles, La Connaissance, 1968.

----- *Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.

----- *Fake? The art of deception*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990.

----- *Figuration Narrative. Paris 1960-1972*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2008.

----- *GRAV 1960-1968*. Grenoble, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, 1998.

----- *Hans Haacke*. London, Phaidon, 2004.

----- *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*. Genève, Skira, 1987.

----- *L'oeil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975*. Strasbourg, Musée d'Art Contemporain de Strasbourg, 2005.

----- *Restaurant Spoerri. Maison fondée en 1963*. Paris, Jeu de Paume, 2002.

ALLOWAY, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*. Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society Ltd., 1968.

ALPERS, Svetlana, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII siècle* (1983). Paris, Gallimard, 1990.

BÉRTOLA, Elena, *El arte cinético*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

BERTRAND DORLEAC, Laurence, "De la France aux *Magiciens de la terre*. Les artistes étrangers à Paris depuis 1945", en Antoine Marès y Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 403-428.

----- -"Les artistes et la Révolution", en AA.VV, *Les années 68. Les temps de la contestation*. Bruxelles, Edition Complexe, 2000, pp. 225-238.

----- *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960.* Paris, Gallimard, 2004.

BLANCHET, Jean-Paul, "La fin des années 60: d'une contestation à l'autre", en *La fin des années 60 : d'une contestation à l'autre.* Meymac, Centre d'Art Contemporain, 1986, pp. 6-8

BORY, Jean-François, *Pierre Restany. Une vie dans l'art contemporain*, Suisse, Editions Ides et Clandes, 1983.

BRADLEY, Will and Charles Esche (comp.), *Art and social change. A critical reader.* London, Tate Publishing, 2007.

BRETT, Guy, *Kinetic art. The language of movement.* London, Studio Vista, 1968.

BUDILLON PUMA, Pascale, *La Biennale di Venezia dalla Guerra alla Crisi 1948-1968.* Palomar Eupalinos, Bari, Italia, 1995.

----- *La critique d'art italienne devant les apports étrangers à la Biennale de Venise (1948-1968).* Thèse de doctorat d'Etat en Italien, sous la direction de Madame Giuditta Rosowsky. Université de Paris XII, 1989, mimeo.

CARRIC, Jill, "The Assassination of Marcel Duchamp: Collectivism and Contestation in 1960s France", *Oxford Art Journal* n. 31, 2008, pp. 1-25.

CHALUMEAU, Jean-Luc (comp.), *Gérald Gassiot-Talabot. La figuration narrative.* Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2003.

----- *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours.* Paris, Cercle d'Art, 2003.

CLERT, Iris, *Iris-Time (l'Artventure).* Paris, Denoël, 1978.

CONE, Michèle, "Pierre Restany and the Nouveaux Réalistes", en *The French Fifties.* Yale French Studies n. 98, Connecticut, Yale University Press, 2000, pp. 50-65.

CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent.* New York, Harry N. Abrams, 1996.

----- *Modern Art in the Common Culture.* New Haven and London, Yale University Press, 1996.

DIVERY, François, *L'Exposition 72-72.* Paris, E.C. Editions, 2001.

DREW EGBERT, Donald, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968 (1970).* Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

ELMALEH, Eliane, "American Pop Art and political engagement in the 1960s", en *European Journal of American Culture* Vol. 22 N° 3, 2003, p.181-191.

- FER, Briony et al, *Realismo, racionalismo, surrealismo*. Madrid, Akal, 1999.
- FORD, Simon, *A user's guide. The Situationist International*. London, Black dog publishing, 2005.
- FRANCO, Francesca, "Art and Democracy at the Venice Biennale 1966-2001", Association of Art Historians (AAH) Annual Conference, Tate Britain and Tate Modern, London, 2008, mimeo.
- FRASCINA, Francis, *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*. Manchester University Press, 1999.
- FRASCINA, Francis et al., *Modernism in dispute. Art since the forties*, Yale University Press, New Heaven and London, 1993.
- FRECHURET, Maurice, *Les années 70 : l'art en cause*. Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2003.
- GARNIER, Sandrine, *La Fabuloserie ou l'Histoire Matérielle et Conceptuelle de la Collection d'Art Hors-les-Normes rassemblée par Caroline et Alain Bourbonnais*, thèse de maîtrise, Université de Dijon, 1997.
- GASSIOT-TALABOT, Gérard, *Mythologies Quotidiennes*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1964.
- *La figuration narrative dans l'art contemporain*. Paris, Quadrum, 1965.
- GAUDIBERT, Pierre, *Action culturelle, intégration et ou subversion*. Bruxelles, Casterman, 1972.
- GAVRONSKY, Serge, "Aragon: Politics and Picasso", *Romanic Review*, vol. 92, n. 1-2, January-march 2001, pp. 47-59.
- GUASCH, Ana María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- GUILBAUT, Serge, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*. México, Curare-Fonca, 1995.
- *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno (1984)*. Madrid, Mondadori, 1990.
- (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal. 1945-1964*. MIT Press, 1990.
- GUMPERT, Lynn (ed.), *The Art of Everyday. The quotidian in postwar French culture*. New York University Press, 1997.



- JACHEC, Nancy, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the 'Idea of Europe'*. Manchester University Press, 2007.
- KELLY, Michael, "French intellectuals and zhdanovism", *French Cultural Studies* vol. 8 n. 22 *France and the cold war*, February 1997, pp. 17-28.
- LAHANQUE, Reynald, *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse de doctorat d'Etat ès-lettres Université de Nancy II, 2002, mimeo.
- LAMBERT Jean-Clarence, *Dépassement de l'art*. Paris, Anthropos, 1974.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, "Aragon défenseur du réalisme à l'époque de la déstalinisation", *Romanic Review*, vol 92, n. 1-2, january-march 2001, pp. 109-120.
- LIPEKA, Zofia, *Histoire du Salon de la Jeune Peinture 1950-1972*. Thèse de Troisième cycle d'Histoire de l'Art, Université de Paris I, 1983, mimeo.
- LIPPARD, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972 (1973)*. Madrid, Akal, 2004.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1972)*. Madrid, Akal, 1997.
- MILLET, Catherine, *Conversations avec Denise René*. Paris, Adam Biro, 2001.
- MOKHATARI, Sylvie, *Les revues d'art contemporain en France de 1967 à 1979*. Mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art contemporain, Université de Rennes 2, 1990, mimeo.
- MONAHAN, Laurie J., "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.
- MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*. Paris, Minuit, 1967.
- "Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple", *Revue Française de Sociologie* vol X numéro spécial, 1969, pp. 699-700.
- PACQUEMENT, Alfred, "Nouveau réalisme et pop art. Le début des années 60", y "Les Européens à New York, l'hôtel Chelsea, Happening et Fluxus", en *Paris - New York (1977)*. Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1991.
- PARENT, François y Raymond Perrot, *Le salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*. Paris, Montreuil, 1983.
- PIERRE, Arnauld, "De l'instabilité. Perception visuelle-corporel de l'espace dans l'environnement cinétique", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n. 78, hiver 2001-2002, pp. 41-69.
- POPPER, Frank, *Naissance de l'art cinétique*. Paris, Gauthier-Villards, 1967.

- *Arte, acción y participación* (1975). Madrid, Akal, 1989.
- RAGON, Michel et Michel Seuphor, *L'art abstrait, 4, 1945-1970*. Paris, Maeght, 1974.
- RESTANY, Pierre, *Livre rouge de la révolution picturale*. Milano, Edizioni Apollinaire, 1968.
- *Livre Blanc*. Milano, Apollinaire, 1969.
- *La otra cara del arte* (1979). Buenos Aires, Rosenberg-Rita editores, 1982.
- TÉNÈZE, Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*. Mémoire de DEA, Ecole de Chartres, 2004, mimeo.
- UTLEY, Gertje R., *Picasso. The communist years*. New Heaven and London, Yale University Press, 2000.
- VIENET, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris, Gallimard, 1968.
- WALL, Irwin, "The PCF, Stalinism and the Cold War", *Romanic Review* vol. 92 n. 1-2, january-march 2001, pp. 13-20.
- WLASSIKOFF, Michel, *Mai 68. L'affiche en héritage*. Paris, Éditions Alternatives, 2008.
- XIUGUERA, Gérard, *Les Figurations de 1960 à nos jours*. Paris, Mayer, 1985.

## **ARCHIVOS Y REPOSITARIOS DOCUMENTALES CONSULTADOS:**

Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas  
Archivo Antonio Seguí, Francia  
Archivo Germaine Derbecq  
Archivo José Antonio Berni  
Archivo Julio Le Parc, Francia  
Archivo Marta Boto y Gregorio Vardánega, Francia  
Archivo Nicolás García Urriburu  
Archivo Damián Bayón, Instituto de América, Centro Damián Bayón, España  
Archivo Eduardo y María Jonquière, Francia  
Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
Archivo Pierre Restany, Archives de la Critique d'Art, Francia  
Archivos del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Francia  
Archives des Musées Nationaux, Francia  
Archivos curatoriales y biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes. Carpetas de artistas.  
Archivos del Centre Georges Pompidou, Francia  
Archivos del Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay  
Archivos de la Bibliothèque Nationale de France  
Archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores  
Archivos Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Universidad Di Tella  
Archivos Galería Rubbers  
Archivos Galería Denise René, Francia  
Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Carpetas de artistas.  
Bibliothèque de Documentation Contemporaine, Francia.  
Bibliothèque Nationale de France. Fonds Aragon.  
Cedinci (Centro para la documentación de la cultura de izquierdas)

## **ENTREVISTAS REALIZADAS**

José Antonio e Inés Berni  
Lily Berni  
Caroline Bourbonnais  
Américo Castilla  
Jorge Curatella  
Amalia Demarco  
Alberto Díaz, editor de Juan José Saer  
Horacio García-Rossi  
Nicolás García Urriburu  
Norberto Gómez  
Marion Helft  
Jean-François Jaeger, Galerie Jeanne Bucher  
Jean-Clarence Lambert  
Julio Le Parc  
Horacio Mosquera, archivo fotográfico MNBA  
Miguel Ocampo  
Natalio Povarché, Galería Rubbers  
Denise René  
María Rocchi de Jonquières  
Antonio Seguí

## REVISTAS CONSULTADAS (selección)

*Análisis*

*Ars*

*Atlántida*

*Caballote*

*Confirmado*

*Del Arte*

*Hoy en la cultura*

*La Rosa Blindada*

*Le Quotidien*

*Los Libros*

*Lyra*

*Nuevos Aires*

*Panorama*

*Primera Plana*

*Propósitos*

*Plural*

*Sur*

*Americas*

*América Latina. Bulletin mensuel de la communauté latino-américaine de Paris*

*Art and artists*

*Art International*

*Artes Visuales*

*Arts*

*Aujourd'hui : art et architecture*

*Bulletin de la Jeune Peinture*

*Bulletin Front des Artistes Plastiques*

*Cahiers des Amériques Latines*

*Charlie Mensuel*

*Chronique de l'Art Vivant*

*Cimaise*

*Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*

*Galerie des arts*

*Hara kiri*

*Jardin des Arts*

*La Nouvelle revue des deux Mondes*

*L'Express*

*Leonardo*

*Les Lettres Françaises*

*Les Temps Modernes*

*Libre. Revista crítica trimestral del mundo de habla española*

*Mundo Nuevo*

*Nouvel Adam*

*Nouvel Observateur*

*Opus International*

*Réalités*

*Robho*

*Sin Nombre*

*Studio International*