

Vol. 10, No. 2, Winter 2013, 58-84
www.ncsu.edu/acontracorriente

Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación

Isabel Plante

Universidad Nacional de San Martín

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 1968¹

Durante los años sesenta, en Francia se multiplicaron las imágenes del Che Guevara (el tercer número de la revista *Opus International* llevaba

¹ Nicolás Casullo, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido* (Buenos Aires: Manantial, 1998), 14-15.

en la tapa una silueta de su rostro), se escuchó música andina o venezolana (hasta el artista cinético Jesús Rafael Soto tocaba la guitarra y cantaba), y se leyó con avidez *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.² El interés creciente por una ‘cultura latinoamericana’ llevó al crítico argentino residente en París Damián Bayón a sostener, en 1974, que América Latina estaba de moda.³ 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, Latinoamérica conformó un núcleo temático para buena parte de los argentinos de París. Y si los encuentros de artistas latinoamericanos de La Habana y Santiago de Chile realizados en 1972 fueron una suerte de caldera donde se discutió la idea de un arte revolucionario para Latinoamérica,⁴ el París post-mayo constituyó uno de los lugares privilegiados de visibilidad internacional para imágenes de inspiración regional.

Marta Penhos se ha ocupado de estudiar las representaciones de Sudamérica hacia fines del período colonial: mapas e iconografías religiosas y de la naturaleza americana que dan cuenta de los modos de visualidad en términos de acopio de conocimiento sobre el territorio y mecanismos simbólicos y materiales de su dominio.⁵ Durante los años sesenta, 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 retomaban los tópicos del mapa y la naturaleza americana, que sumaron al imaginario de una región con vocación revolucionaria.

² La primera edición de la novela se publicó en Buenos Aires en 1967 por Editorial Sudamericana. La traducción al francés apareció en 1968 como *Cent ans de solitude* de Éditions du Seuil.

³ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 9.

⁴ Véase Mariana Marchesi, “Redes de arte revolucionario. El polo cultural chileno-cubano, 1970-1973”, en *A contracorriente. A journal on social history and literature in Latin America* (8, 1, fall 2010, 120-162), http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/index.htm.

⁵Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).



Figura 1. Georges Mathieu, afiche Sudamérica (1968), impresión offset, 60 x 100 cm.

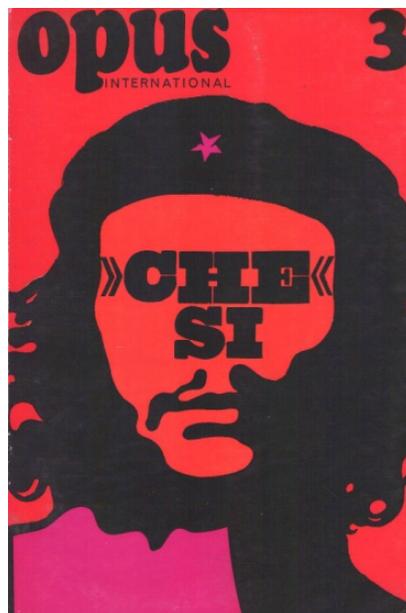


Figura 2. Tapa de la revista *Opus international* n. 3, octubre de 1967.

Frente a imágenes vagas y exotizantes—tales como este afiche de la compañía francesa de aviación Air France—o ante el uso exclusivo de

íconos del tercermundismo para identificar a la región, durante los años sesenta y hasta mediados de los setenta buenas partes 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.

Así, la iconografía de Nicolás García Urriburu aludió al subcontinente y a la pampa: la vaca, el mapa de Sudamérica y el color verde son motivos recurrentes en su obra desde mediados de los años sesenta. Hacia 1969, Antonio Seguí realizó una serie de pinturas que representaban paisajes en clave turística, entre pintorescos e indefinidos, de la provincia de Córdoba, lugares que sólo resultan identificables a partir de su título. Desde 1965 y hasta por lo menos 1972, buena parte de los proyectos artísticos de Lea Lublin pusieron en relación la exploración del estatus de las imágenes con la crítica institucional y, a la vez, también articularon las escenas artística y política latinoamericanas con la ciudad de París. Esas redes de circulación no fueron menores en la conformación del sentido de sus trabajos ligados a la exploración de fenómenos complejos como la representación y la cultura. El “argentino de París” por antonomasia, Copi (nacido Raúl Natalio Damonte y residente en París desde 1962) ironizó en algunas de sus historietas con el imaginario desplegado alrededor de la Amazonía como lugar utópico. Sus personajes desarrollaban allí una sexualidad liberada de las convenciones occidentales (y cristianas). Por su parte, proveniente de una producción visual de vocación universalista como el arte cinético, Julio Le Parc formó parte de la organización de *Amérique Latine non-officielle*, una exhibición montada en la ciudad universitaria de París durante abril de 1970. Esta ponencia se centra en la reconstrucción y análisis de esta exposición ‘de protesta’, que fue extranjera en más de un sentido y postuló a la “ciudad-luz” como un lugar privilegiado, de visibilidad internacional, para lo que los artistas llamaban “contrainformación”. Esto es la puesta en circulación pública de información relativa a cuestiones de conflictividad social o activismo político que eran relegadas de la prensa nacional o regional.

El caso más transitado en este sentido viene siendo *Tucumán Arde*. Esta experiencia colectiva había conjugado vanguardia estética y acción política a partir de la investigación sociológica y la “contrainformación” sobre las condiciones de trabajo y la conflictividad social en esa provincia azucarera argentina. La obra incluyó dos viajes a Tucumán de trabajo de campo, asesoría de sociólogos y otros especialistas, y los resultados se exhibieron en la Central General del Trabajo de los Argentinos en noviembre de 1968. En esta central sindical se expusieron fotografías, diapositivas, cortometrajes mostrando problemas de vivienda, salud pública, escolaridad, fuentes de trabajo, etc.⁶ *Amérique Latine Non-Officielle* guardó ciertas similitudes con *Tucumán Arde*, pero tanto la escala latinoamericana como la sede parisina, capital tradicional del arte moderno, le dieron características propias en relación a las tensiones entre arte y política.

Latinoamérica en Francia

A partir de la toma del poder por parte de Fidel Castro en Cuba, América Latina adquirió un lugar inédito en el debate político francés, tanto en intensidad como en profundidad. Las rupturas y alineamientos en el proceso revolucionario cubano, los problemas de la transposición del modelo foquista, los 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”.⁷

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 que no formaban parte ni de un primer mundo capitalista ni de un segundo

⁶ Sobre *Tucumán Arde*, véase Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000).

⁷ Jean-François Revel, *Ni Marx Ni Jesús; De la segunda revolución americana a la segunda revolución mundial* (Buenos Aires, Emecé, 1971), 63.

mundo comunista.⁸ La noción de Tercer Mundo se había instalado en el lenguaje periodístico y político desde fines de los años cincuenta, y había tomado mayor potencia a partir de 1961 con la publicación de *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, 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.⁹ Pero si en Francia crecía el interés por América Latina, entre los integrantes sudamericanos de esta nueva izquierda se expandía junto con una militancia antiimperialista, un sentimiento antieuropeo que—en palabras de Oscar Terán—“propiciaba la búsqueda de la articulación de la Argentina con Latinoamérica y la desconfianza ante los datos provenientes de la cultura europea”.¹⁰ 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.

En cuanto a la inmigración latinoamericana en Francia, es importante recordar que hasta mediados de los años sesenta se reducía a élites intelectuales y estudiantes, pero 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’ modificó la sensibilidad del espacio público francés hacia las dictaduras latinoamericanas y las violaciones de los derechos humanos.¹¹ Por otra parte, la preexistencia del grupo de los ‘argentinos de París’, conformado por intelectuales de renombre como Julio Cortázar, Copi, Le Parc, Seguí, Héctor Bianchotti, Alfredo Rodríguez Arias, Edgardo Cozarinsky, Jorge

⁸ Alfred Sauvy, “Trois mondes, une planète”, *L'Observateur*, 14/8/1952.

⁹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

¹⁰ Oscar Terán, *Nuestros años sesenta* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993), p. 90.

¹¹ Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.).

Lavelli o Hugo Santiago, contribuyó a amalgamar en el imaginario colectivo la migración política de los años setenta con las oleadas precedentes, dándoles mayor visibilidad.

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), creados en 1952 y 1956 respectivamente como dependencias del Conseil National de Recherche Scientifique (CNRS). 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 y la otra, subtitulada "ciencias del hombre", que encaraba cuestiones de política y sociología.

Durante estos años proliferaron artículos periodísticos, números especiales de revistas y libros sobre la América Latina en Francia. El IHEAL realizó entre 1965 y 1969 varios recuentos que permiten estimar el número: alrededor de 150 libros y 2000 artículos en cinco años, sin contar diarios y semanarios.¹² 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 solían ser las 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. A su vez, las editoriales Maspéro y Seuil crearon colecciones centradas en la política latinoamericana.

En el caso de las ediciones literarias, a partir de 1950 la traducción del castellano fue cada vez más el resultado de un esfuerzo organizado. Aparte de las colecciones pioneras de Gallimard y la Unesco, dirigidas por

¹² Jacques Chonchol y Guy Martinière, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France* (Paris: L'Harmattan, 1985).

Roger Caillois,¹³ y de las ediciones de Pierre Seghers, otras editoriales francesas comenzaron a publicar narrativa latinoamericana de manera sistemática. Si hasta 1962 los escritores más traducidos habían sido Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, a partir de entonces se agregaron Cortázar, García Márquez y Carlos Fuentes entre los narradores más conocidos en Francia.¹⁴ En este sentido, el llamado *boom* de la literatura latinoamericana tuvo un epicentro europeo en París.¹⁵

Buena parte de parte de la comunidad latinoamericana de París creó, en 1962, la *Association Latino-Américaine de Paris*, cuya primera exhibición reunió obras de 138 artistas residentes en esa ciudad.¹⁶ Entre ellos Marta Minujín, León Ferrari, Jorge de La Vega, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Cisero Dias, Eduardo Jonquières, Wifredo Lam, Roberto Matta, Frans Krajceberg, Alberto Greco, Artur Piza, Sergio Camargo, Luis Tomasello, Francisco Sobrino, Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, Martha Boto y Gregorio Vardánega. Tres años más tarde, otra exposición organizada por esta asociación en ese mismo museo, *Artistes Latino-américains de Paris*, fue tan populosa como la primera.¹⁷

En este sentido, si bien la visibilidad internacional adquirida en la posguerra por Nueva York es indiscutible, no es factible considerar ese auge como una primacía sin matices. Andrea Giunta señala la exposición *Magnet: New York*, realizada en 1964 en la sede neoyorkina de la galería Bonino, como prueba de que los artistas latinoamericanos comprendían

¹³ 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.

¹⁴ Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (Paris : Presse Universitaire Française, 1972).

¹⁵ Ángel 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. Ángel Rama, “El ‘Boom’ en perspectiva, en *Más allá del boom: literatura y mercado* (Buenos Aires: Folios ediciones, 1984), 51-110.

¹⁶ *Exposition d'Art Latino-Américain á Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 août-4 octobre 1962.

¹⁷ Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, junio de 1965. El catálogo incluye 127 artistas. Un artículo de la prensa recuenta 132 artistas. L. Molinari Flores, “Carta de París. Exposición de latinoamericanos”, *Caballote* (27, agosto 1965, 2).

que el nuevo centro de arte moderno estaba en esa ciudad.¹⁸ Sin embargo, como vimos, la presencia de artistas argentinos y latinoamericanos en París no mermó de modo significativo. En el caso de los argentinos, las proporciones fueron similares: en 1962 la crítica francesa residente en Buenos Aires Germaine Derbecq reunió *30 Argentins de la nouvelle génération* en la galería Creuze de París¹⁹ y en 1967 Bayón afirmaba que éstos sumaban unos cuarenta.²⁰ Superpuesta con una colectividad latinoamericana más amplia, durante los años sesenta hubo una comunidad argentina en París, que se definió a sí misma y fue vista desde Buenos Aires como los “argentinos de París”.

Interpelaciones de lo local

En torno de la elección democrática en 1970 y el derrocamiento de Salvador Allende en Chile en 1973, buena parte de los artistas radicados en París (y de este lado del océano) se sintieron interpelados por los discursos latinoamericanistas. En este contexto, la residencia en el extranjero resultó más problemática. Sin abandonar el lugar ganado dentro de la República de las Artes (ese sitio con sus propias leyes que, sin coincidir con divisiones políticas, tiene sus capitales)²¹, Le Parc buscó maneras de contribuir desde las artes visuales a la concientización política en general y a la denuncia del subdesarrollo latinoamericano en particular. En una entrevista que el uruguayo Luis Camnitzer le hizo a comienzos de los años setenta, 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”. Esta serie de preguntas y respuestas entre los dos artistas era una suerte de ejercicio para dilucidar los problemas que vivir en el extranjero planteaba a un artista interesado en incidir en la realidad de su lugar de origen. Así, antes de comenzar con las preguntas Camnitzer aclaraba:

¹⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta* (Buenos Aires, Paidós, 2001).

¹⁹ Realizada entre el 9 de febrero y el 1° de marzo de 1962.

²⁰ Damián Bayón, “Del Plata al Sena”, *Americas* (septiembre de 1967), Unión Panamericana.

²¹ Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras* (Barcelona: Anagrama, 2001).

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.²²

Le Parc argumentaba que en el ámbito cultural podían desarrollarse “otras luchas, anónimas, de contra-información”.²³ El artista hacía mención del boicot en 1967 a la exposición inaugural del *Center for the Inter-American Relations* (CIAR) por parte de un grupo de artistas latinoamericanos radicados en Nueva York. También se refería al boicot internacional a la Bienal de San Pablo de 1969 que, a modo de denuncia de la violencia ejercida por régimen militar brasileño, había dejado semidesnuda a la décima edición del evento artístico más prestigioso de Latinoamérica. Entre las posibilidades de contra-información contaba la exhibición *Amérique Latine Non-Officicelle* organizada en París en 1970 por un colectivo anónimo de artistas.

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”.²⁴ Una pregunta central respecto de la conformación de sujetos diaspóricos sería, para Clifford, ¿cómo se recuerda y rearticula la conexión (en otra parte) que establece una diferencia (aquí)? El autor señala algunos casos de lo que denomina estructuración negativa de redes diaspóricas: una identificación magrebí une 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”. En el caso de los intelectuales argentinos residentes en París, no es posible afirmar que fueran víctimas de discriminaciones raciales o sociales. Por el

²² Luis Camnitzer, “Entrevista a Le Parc”, [c. 1970], 4 pp. mecanografiadas, p. 1. Archivo Le Parc.

²³ *Idem.*

²⁴ James Clifford, *Itinerarios transculturales* (Barcelona: Gedisa, 1999), 325.

contrario, en algunos círculos el origen sudamericano aportaba cierto capital cultural. En cualquier caso, entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, 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 otros artistas de la región. Si bien no se abocaron con 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.

Como vimos, en 1962 los intelectuales latinoamericanos residentes en la ciudad-luz participaron de la *Exposition d'Art Latino-Américain à Paris* que la flamante Association Latino-Américaine de Paris 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 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. Además de las reproducciones de obra, el catálogo contenía traducciones al francés de textos de Julio Cortázar, César Vallejo, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Manuel Bandeira, Miguel Ángel Asturias, Carlos Pellicer, Carlos Drummond de Andrade, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Vinicius de Moraes, Octavio Paz, César Fernández Moreno, Julio Llinás y Roberto Fernández Retamar, entre otros.

En el marco de la exposición también se organizó un festival de poesía y música latinoamericana a mediados de septiembre de 1962. Una aficheta anunciaba la lectura de poemas 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 del *Groupe de Recherches Musicales* de la *Radio Télévision Française*, Edgardo Cantón. La iniciativa en su conjunto estuvo encabezada por el escritor y crítico Jean-Clarence Lambert y un comité organizador integrado por Agustín Cárdenas, Carlos Cairoli, Perán Erminy, Rodolfo

Krasno, Wifredo Lam, Silvano Lora, Roberto Matta, Alicia Peñalba, Arhur Luis Piza, Oswaldo Vigas y Enrique Zañartu.²⁵ Pero la financiación del evento dependió del esfuerzo de los artistas, ya que las embajadas de Brasil, Cuba, México y Venezuela adhirieron en forma simbólica.

Luego de la mencionada edición de 1965, en 1968 esta asociación de intelectuales latinoamericanos de París planeaba una nueva exposición, *Art Latino-américain à Paris*. Según el reglamento, la exhibición iba a inaugurarse el 28 de junio en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.²⁶ Pero ante el inicio de los conflictos del mayo francés, el comité de organización convocó a los participantes a una asamblea general el 13 de mayo. El objetivo 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 complementarán esta manifestación”.²⁷ 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, donde rápidamente comenzó a funcionar el Atelier Populaire. En este contexto, es probable que la exposición quedara sin efecto.²⁸ 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 sesenta esa suerte de fraternidad tomó un tono militante.

Le Parc relata que por invitación de un crítico de arte al que no identifica (probablemente se trató de Denys Chevalier, el último *délégué* de la exposición de artistas latinoamericanos), un grupo reducido se reunió en noviembre de 1968.

²⁵ Las cartas enviadas para la ocasión tenían un membrete con esta información. Lambert figura como *délégué général*. Archivos MAMVP.

²⁶ “Exposition Artistes Latino-Américains de Paris. 28 juin-24 juillet 1968. Invitation-Règlement”, 2 pp mecanografiadas. Archivo Le Parc.

²⁷ 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.

²⁸ 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 ni en los archivos del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

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.²⁹

Luego de probar suerte en el museo de Saint Denis (el suburbio industrial parisino de larga trayectoria comunista) y en un subsuelo del Pavillon Baltard en Les Halles (la zona donde luego se construyó el Centre Georges Pompidou), el colectivo de artistas montó la exhibición del 20 al 30 de abril de 1970 en el teatro de la Cité Universitaire. *Amérique Latine non-officielle* fue una nueva versión de esas exposiciones latinoamericanas, una re-edición anónima y *engagée*. El colectivo de artistas la montó fuera del circuito de las artes visuales: el predio ubicado en el extremo sur de la capital francesa que reúne diversas residencias para estudiantes universitarios. Sobrellevando algunas “deserciones”—tal como las llamó Le Parc—el grupo mantuvo el anonimato. La firma habría desviado la atención del objetivo central: “sensibilizar sobre los problemas latinoamericanos y suscitar la colaboración activa”.³⁰ En este sentido, la apuesta a la producción sin identificación de los autores era similar a la del *Atelier Populaire*, donde se produjeron de manera anónima los célebres afiches del mayo francés.

²⁹ Julio Le Parc, “L’Amérique Latine non officielle” (junio 1970), en Jean-Louis Pradel, *Julio Le Parc* (Milán: Edizioni d’Arte Severgnini, 1995), 322.

³⁰ *Idem*.



Figura 3. *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire, París. Foto: Archivo Le Parc.

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 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”.³¹ Las fotografías que conserva este artista muestran que la exhibición ocupó una gran superficie en el edificio central de la ciudad universitaria (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

³¹ Entrevista a Le Parc de Mathieu Alain y Jean-Paul Giubergia, [c. 1973], 7 pp. dactilografiadas. Archivo Le Parc.

militares de la región. 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 km². 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.³²

³² Transcrito por Troche en “Antonio Berni. Artista pintor”, Michel Troche y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni* (Paris, BibliOPUS-Editions George Fall, 1971), 19.



Figuras 4 y 5. *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire, París. Foto: Archivo Le Parc.

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.



Figure 6. *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire, Paris. Foto: Archivo Le Parc

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 Emílio Garrastazu Médici entre 1969 y 1974, se institucionalizaron la tortura, la jubilación anticipada de profesores universitarios, la persecución

política y la censura.³³ 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 armados, junto con el surgimiento de un sindicalismo ‘clasista’.³⁴ 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 non-officielle* tuviera lugar). A partir de allí se introdujo una severa legislación penal que incluía la pena de muerte por



Figura 7. *Amérique Latine Non Officielle* (1970), Cité Universitaire, París. Foto: Archivo Le Parc

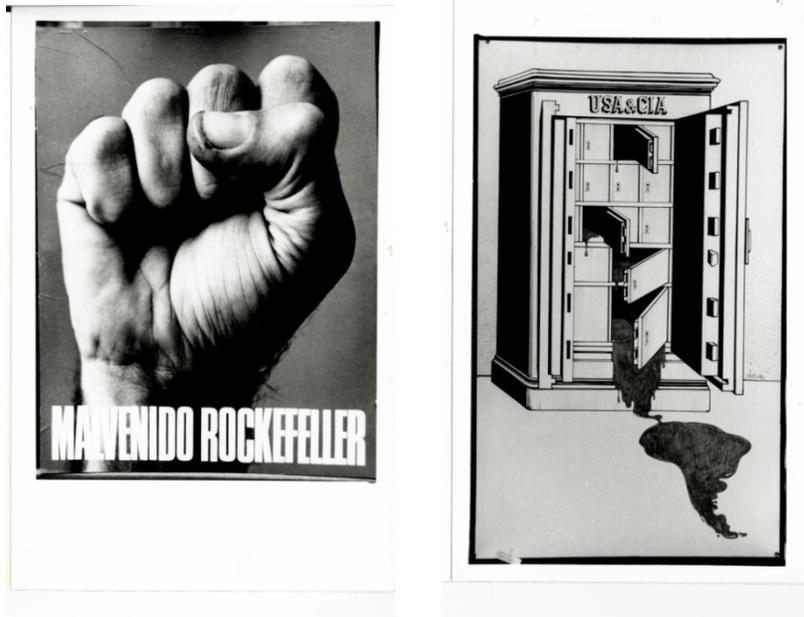
³³ Manuel Eduardo Góngora Mera, “Evolución funcional de la tortura en Brasil: la impunidad como factor determinante de su persistencia en la democracia”, abril 2005. www.menschenrechte.org/beitraege/lateinamerika/Torturabrasil.htm#uno

³⁴ Juan Carlos Cena (comp.), *El cordobazo: una rebelión popular* (Buenos Aires: La Rosa Blindada, 2000).

fusilamiento.³⁵ Tras la caída de Onganía, a comienzos de junio de ese año, el accionar de los grupos guerrilleros fue en aumento, al igual que la represión.



Figura 8. Portada del dossier *Non à la Biennale* (1969)



Figuras 9 y 10. Afiches de *Malvenido Rockefeller* (1969).
Foto: Archivo León Ferrari

³⁵ César Seveso, “Escuelas de militancia: la experiencia de los presos políticos en Argentina, 1955-1972”, *A Contracorriente* (6, 3, Spring 2009): 137-165. www.ncsu.edu/project/accontracorriente.

Otra de las fotografías de esta exhibición 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”.³⁶ 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*, 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 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.

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”³⁷; *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

³⁶ Le Parc, “L’Amérique Latine non officielle”, *art. cit.*

³⁷ Carta de León Ferrari a Eduardo Jonquieres 16/2/1970. Archivo Jonquieres.

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”.³⁸

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 María Rocchi—, Jonquieres viajaba mucho por trabajo y su casa “era la embajada en París”.³⁹ 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.

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.⁴⁰

³⁸ *Idem.*

³⁹ 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 se ocupaba de seleccionar artistas para las becas de la embajada. Entrevista de la autora con María Rocchi, 19/7/2004.

⁴⁰ Carta de León Ferrari a Eduardo Jonquieres, ya citada.

Ferrari participaba tanto del anti-intelectualismo y el anti-europeísmo de buena parte de los allegados a la Nueva Izquierda,⁴¹ 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 posters a la que se refería Casullo en 1968: todo se exhibía y, de algún modo, se analogaba. En efecto, aunque el gobierno francés había sido capaz de expulsar a artistas extranjeros “revoltosos” como Demarco y Le Parc en junio de 1968, materiales de 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.

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 *École 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

⁴¹ Terán, *Nuestros años sesenta*.

liberarse del neo-colonialismo”.⁴² Además, en el contexto de la muestra se pusieron en circulación materiales llegados desde el exterior, producciones visuales cuya exhibición estaba vedada o restringida 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*.⁴³ 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, pídsela a préstamo a Le Parc de parte de Octavio Getino. Creo que no va a tener inconveniente en prestarla.⁴⁴

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. 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 1968 y 1969, y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969), constituida por una serie de cortos dirigidos, guionados y montados por Getino, Solanas, Szir, Nemesio Juárez, Enrique Juárez, Humberto Ríos, Jorge Martín, Eliseo Subiela, Rodolfo Kuhn y Jorge Cedrón. En su carta, Le Parc solicitaba que vieran cómo mandar a Francia los films y se refería a un envío de 1500 francos destinados a costear el subtítulo de las

⁴² Le Parc, “L’Amérique Latine non officielle”, *art. cit.*

⁴³ 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 el material fílmico a Roma. Pino Solanas, “Carta a los espectadores en ocasión del reestreno en mayo de 1989”, en 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): 27-79.

⁴⁴ Carta Pablo Szir a Jorge O. Marticorena 23/5/1970. Mi gratitud a Sandra Szir por este documento.

películas; lamentaba que no alcanzara para la totalidad de la traducción pero preveía la posibilidad de conseguir el resto del dinero.⁴⁵

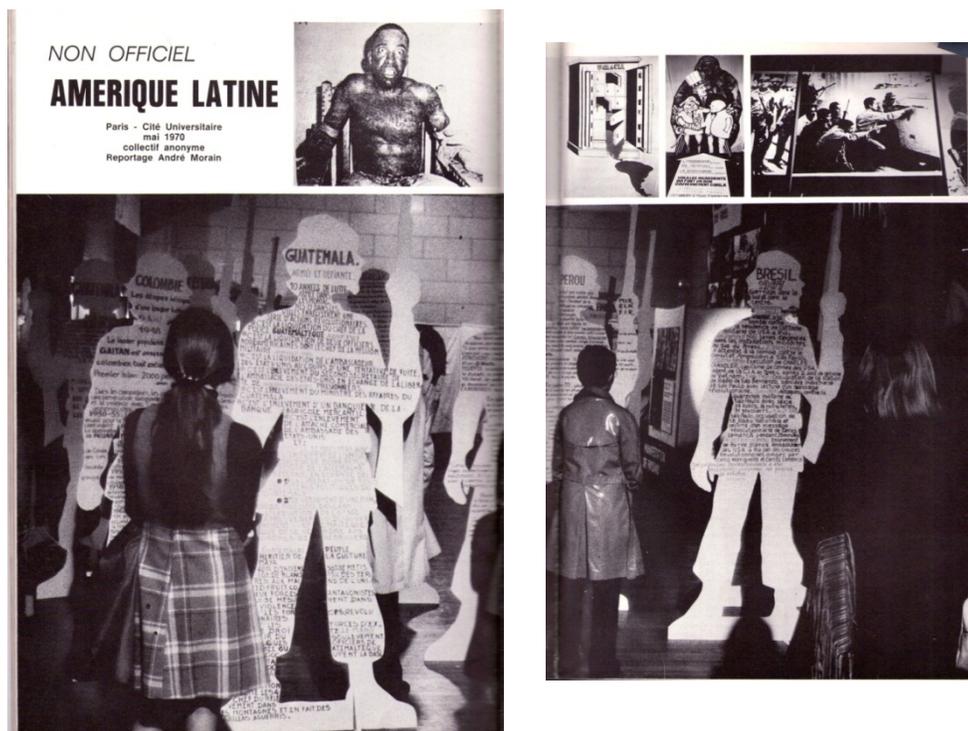


Figura 11. “Amérique Latine non- officielle”,
Opus International n. 18, juin 1970, 54-55.

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.⁴⁶ 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

⁴⁵ 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.

⁴⁶ “Amérique Latine non- officielle”, *Opus International* (18, juin 1970, 54-55).

a que esas imágenes llevaran a los lectores a pensar sobre la situación de América Latina sin la mediación de un discurso crítico.

Opus International reprodujo un dibujo que podría atribuirse a Le Parc:⁴⁷ caricaturizados, un militar y un burgués se dan la mano; por detrás, la figura del Tío Sam (la personificación de los Estados Unidos y más específicamente de su gobierno)⁴⁸ secundado por un gorila de gran tamaño los manipula como a títeres. 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.

En una entrevista de enero de 1970 realizada durante una visita a Buenos Aires, Antonio Seguí contó que en París preparaba una “contraexposición” para contrarrestar la información oficial que llegaba de los países de América Latina: “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”.⁴⁹ Se refería, con seguridad, a *Amérique Latine Non-officielle*. Sin embargo, no participó de esa exhibición. Seguí recuerda que “a comienzos de los setenta Julio [Le

⁴⁷La caricatura es similar a las de una historieta publicada por el artista años más tarde. Cfr. Julio Le Parc, *Historieta* (París: Éditions 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*.

⁴⁸ Suele representarse como un anciano blanco, de pelo blanco y barba de chivo, con gesto serio y vestido con ropas que recuerdan los símbolos nacionales de los Estados Unidos. La imagen más conocida es la realizada en 1916 por James Montgomery que se reprodujo en grandes tiradas durante la Primera Guerra Mundial. En 1961, el congreso estadounidense reconoció 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/trmo15.html

⁴⁹ “La tercera partida”, *Análisis* n. 462, 20/1/1970, 49-50.

Parc] se metió en cosa de mucho sindicato, reuniones. Yo les rajé. Julio hacía unos tipos torturados”.⁵⁰

Las diferencias entre estos dos artistas fueron políticas, por supuesto, pero también parecen haber mediado divergencias estéticas. Mediante el arte cinético se podían inventar imágenes potentes e intervenir en la percepción del nutrido público de sus exposiciones, pero no era viable transmitir ideas o críticas políticas precisas. 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, la persecución política y el uso de la violencia contra la población civil por parte de los Estados nacionales de la región; participó con entusiasmo del Atelier Populaire, organizó exhibiciones y elaboró imágenes que denunciaban el ‘subdesarrollo’ de Latinoamérica, 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. Las referencias burlescas a militares y burgueses ya aparecían en sus obras de comienzos de los años sesenta.

Seguí evitó alusiones directas a programas políticos que sujetaran el tono lúdico y mordaz de sus imágenes. Esto no significa que no estuviera interesado en la política. En su juventud, había militado en el frondizismo cordobés, y más recientemente había participado en los acontecimientos del Mayo francés. Ese mes, Seguí no sólo había formado parte del comité de apoyo a la toma de la Maison de l’Argentine de la ciudad universitaria de París por parte de un grupo de estudiantes, sino que también había pintado, junto con el chileno Roberto Matta, un mural en el subsuelo de ese edificio. 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. 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

⁵⁰ Entrevista con la autora con Seguí, 8/5/2008.

des Étudiants de France, y hizo un paso fugaz por el Atelier Populaire, experiencia que le recultó hasta cierto punto autoritaria.⁵¹

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.⁵² La tensión entre estos dos polos (aquél marcado por la historia y el definido por la autonomía del arte) llegó a su máxima tirantez durante los años sesenta 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 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.

⁵¹ Véase, de mi autoría, “El arte entre paréntesis. La centralidad del *otro* en el Atelier Populaire de 1968”, en VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XIV Jornadas CAIA, *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis* (Buenos Aires: CAIA, 2011), 235-246.

⁵² Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Asunción: Museo del Barro-Fondec, 2004), 108.