

índice

Abreviaturas frecuentes	9
Introducción	11
Capítulo 1. Imágenes, lengua y distancia	
París desde Latinoamérica	25
“Argentinos de París”	
o intelectuales latinoamericanos en el extranjero.....	29
París en los años sesenta.....	36
Extranjería, entre la lengua y la imagen	46
Capítulo 2. Exposiciones cruzadas y mapas críticos	57
La New York de Sudamérica:	
artes visuales porteñas según Pierre Restany.....	60
Exposiciones de arte argentino en Francia.....	72
Un mapa de Latinoamérica con capital en París:	
Damián Bayón como crítico de arte	88
Exposiciones en Buenos Aires	97
Capítulo 3. El cinetismo y la consagración de Julio Le Parc:	
¿un “arte sin fronteras”?	123
El envío a la Bienal de Venecia y su público	126
La multiplicación (y rebelión) de los objetos.....	132
Premio europeo, arte argentino y universal	139
Consagración individual y pertenencia grupal	148
Foráneos en París: dentro y fuera del campo artístico.....	151
Foráneos en Buenos Aires: fuera y dentro del campo artístico.....	160
Capítulo 4. Artistas latinoamericanos y resistencia cultural.	
Entre el Atelier Populaire y la revista <i>Robho</i>	179
¿El cinetismo es un academicismo? El múltiple, ¿un <i>gadget</i> ?	184

París como lugar de la resistencia	190
El arte entre paréntesis	
Crítica institucional alrededor de mayo del 68.....	200
Tucumán y el MoMA arden en París.....	216
El problema de la representatividad.....	222
Capítulo 5. Antonio Berni: un artista célebre y <i>engagé</i>	237
¿Ramona toma Pepsi?	
Tensiones entre iconografía y circulación.....	240
Fortuna crítica en Francia.....	246
Ecos locales.....	256
Mercados de bernis	260
Capítulo 6. La diáspora y el lugar.	
América Latina en la producción visual	275
Latinoamérica en Francia.....	280
<i>Amérique Latine non officielle</i>	
o París como lugar para la contrainformación	287
Lea Lublin fuera y dentro del “Tercer Mundo”: representación visual y crítica institucional.....	303
Paisajes, mapas e intervenciones de Seguí y García Uriburu.....	320
Amazonia como paraíso en Copi y Restany	333
Consideraciones finales	349
Bibliografía y fuentes documentales	357
Agradecimientos	391
Listado de imágenes	397

Abreviaturas frecuentes

ADB-IA: Archivo Damián Bayón, Instituto de América, Santa Fe, España
AJRB, FFyL-UBA: Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
APR-CCA: Archives Pierre Restany-Centre de la Critique d'Art, Rennes, Francia
CAV: Centro de Artes Visuales (Instituto Di Tella).
CAYC: Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires
CLAEM: Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Instituto Di Tella)
FNA: Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
GRAV: Groupe de Recherche d'Art Visuel
ITDT: Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires
MAMBA: Museo de Arte Moderno, Buenos Aires (originalmente MAM)
MAMVP: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
MNAM: Musée National d'Art Moderne, París
MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
MoMA: Museum of Modern Art, Nueva York

Introducción

Durante los años sesenta un conjunto de artistas argentinos obtuvo niveles inéditos de reconocimiento y visibilidad pública en París. Sus obras podían apreciarse en exposiciones individuales de galerías reconocidas, agrupados como artistas argentinos o latinoamericanos, o como parte de grandes exhibiciones de arte cinético o nuevas figuraciones. A diferencia de las generaciones anteriores, que habían visto París como el mejor lugar de aprendizaje, en este período la ciudad-luz no sólo representó posibilidades de perfeccionamiento, sino también de consagración. Los premios de grabado y de pintura de la Bienal de Venecia obtenidos por Antonio Berni en 1962 y por Julio Le Parc en 1966 marcaron momentos culminantes de legitimación artística en Europa. El certamen internacional más tradicional y prestigioso abrió las puertas (de regreso) a París para ambos artistas.

Desde mediados de la década, cuando la sustitución de París por Nueva York como centro artístico internacional parecía evidente, los lazos de los intelectuales latinoamericanos con Francia se modificaban. Hacia 1963 algunos de los artistas jóvenes que residían en París regresaron o prefirieron probar suerte en Nueva York. Este fue el caso de Luis F. Noé, Jorge De la Vega y Marta Minujín. Sin embargo, no fueron pocos los que vivieron y se destacaron en París. Por un lado, con la Galería Denise René como principal promotora, y con varias exposiciones colectivas importantes en su haber,¹ el cinetismo constituía hacia mediados de los años sesenta una de las corrientes artísticas hegemónicas en Europa. Buena parte de los artistas cinéticos de París eran argentinos: Antonio Asís, Marta Boto, Hugo Demarco, Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Luis Tomasello y Gregorio Vardanega trabajaban en dicha ciudad desde fines de los cincuenta, concentrados en explorar las posibilidades perceptivas de la luz y del movimiento. Se destacaban también otros artistas ligados a tendencias diversas: pintores cercanos a una nueva figuración crítica como Antonio Seguí y Anto-

nio Berni, quien nunca llegó a instalarse definitivamente en París; Nicolás García Urriburu con una pintura ligada al Pop y también obra performática; Lea Lublin, más cercana a prácticas conceptualistas; Alicia Penalba, escultora de una abstracción lírica; Copi, con su tira cómica *La mujer sentada* publicada en el semanario *Le Nouvel Observateur*, logró un grado de popularidad inédito para un argentino residente en París. Una enumeración exhaustiva tomaría bastantes más líneas, pero no me propuse hacer aquí un recuento de todos los artistas argentinos activos en París, sino estudiar ciertos episodios relevantes en términos de consagración artística y de crítica institucional que posibilitaran el análisis de su obra y trayectorias en relación con una inscripción local e internacional, cultural y política al mismo tiempo.

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

Más allá de la cantidad efectiva de migrantes, América Latina ocupó un lugar privilegiado en el imaginario francés durante los años sesenta y hasta mediados de la década siguiente. La candente actualidad política de la región –demarcada entre la Revolución cubana de 1959 y el golpe de Estado que puso fin en 1973 al acceso chileno al socialismo por la vía democrática– junto con el *boom* de la literatura latinoamericana en Francia y el reconocimiento logrado por algunos miembros de la comunidad sudamericana de París, contribuyeron a dar visibilidad y

prestigio al mundo intelectual del nuevo continente. De allí que estudiar la producción de los artistas argentinos en París durante este período implique utilizar con frecuencia el término “latinoamericano”. En muchos casos, estos gentilicios resultaban intercambiables. No sólo para la crítica francesa, que podía desconocer las divisiones políticas del mapa sudamericano, sino también para los mismos artistas. De este modo, si bien me he centrado en los argentinos, algunos de los capítulos se extienden a otros artistas y escenas de Latinoamérica.

Durante los años sesenta, la obra y las trayectorias de un conjunto significativo de artistas y críticos se encabalaron entre Buenos Aires y París, y conformaron un flujo fundamental de la trama cultural de este período. La ciudad que desde fines del siglo XIX hasta la segunda posguerra había sido la capital indiscutida del arte moderno era considerada *demodée* por algunos actores culturales argentinos (e incluso franceses). Sin embargo, durante los sesenta París no sólo siguió siendo atractivo para gran número de artistas latinoamericanos, sino que fue un lugar privilegiado para medirse en la arena internacional. Si el medio artístico norteamericano resultaba difícil de penetrar (las cartas que Marta Minujín envió desde Nueva York a partir de 1965 son ilustrativas en este sentido), París mantuvo su halo de ciudad cosmopolita y resultó más permeable a los artistas e intelectuales extranjeros.

Durante el período que nos ocupa, unos “años sesenta” que van aproximadamente desde 1962 hasta 1973, la migración de artistas a París tuvo motivaciones ligadas al desarrollo profesional. Si bien en ciertos casos la salida del país tuvo matices políticos, no se trata de exiliados políticos sino de extranjeros en la ciudad cosmopolita por antonomasia en momentos en que sus actores culturales se abocaban a demostrar que la ciudad-luz aun era la capital de Occidente. Tampoco se trata de viajeros intelectuales como aquellos que fueron a Europa y los Estados Unidos durante el siglo XIX, sino de migrantes culturales que se trasladaron a París durante un período en que las distancias entre viejo y nuevo mundo parecían acortarse.

Sabemos que la conformación de metrópolis fue central a la configuración de la modernidad y que la consolidación de esas ciudades europeas durante el siglo XIX estuvo ligada al auge del colonialismo.² ¿Cómo pensar entonces los viajes que emprendieron estos artistas en momen-

tos de la crisis de esa modernidad? En los años sesenta tanto la circulación internacional de un arte contemporáneo proveniente de distintos puntos del globo, como la emergencia cultural y política del llamado Tercer Mundo, hicieron imaginable una suerte de conquista simbólica de las capitales culturales por parte de intelectuales latinoamericanos. Pero el discurso de la dependencia cristalizaba la antinomia centro-periferia, de modo que en este libro me propuse organizar una narración que desarticulara esa oposición polarizada y analizara el espectro de representaciones desplegado por estos sujetos migrantes. El objetivo central ha sido reconstruir y analizar los recorridos geográficos, estéticos y políticos realizados por obras, artistas y críticos entre París y Buenos Aires a lo largo de un período signado tanto por la modernización acelerada a ambos lados del océano (con sus respectivos crecimientos del mercado y del público de arte), como por la crisis de mayo de 1968 y el auge del tercermundismo y del antiamericanismo. Para este fin, la investigación contempló, por un lado, los proyectos de lanzamiento internacional del arte argentino y las estrategias de resistencia cultural implementados por artistas y críticos; y por el otro, el imaginario que América Latina desplegababa en el marco de la crisis del proceso de modernización francesa y el lugar particular que ocupó la ciudad de Buenos Aires en este panorama.

Tres obras pueden contribuir aquí a visualizar el arco temporal que cubren los contenidos de este libro. Con repertorios visuales y materiales diversos, dan cuenta de la presencia de París tanto en el imaginario cultural como en las trayectorias artísticas y geográficas de buena cantidad de argentinos. En primer lugar, la serie de 16 *Cajas de Camembert* realizadas por Alberto Heredia en 1962 durante su estadía en esa ciudad. En su modesta habitación parisina, Heredia fue juntando materiales y residuos diversos que utilizó en estos *assemblages*: partes de muñecos de plástico, huesos, pelos, pedazos de recipientes de vidrio, tapitas y bolsas plásticas, porciones de película fotográfica y fotos papel, resortes, etc. Las *Cajas de Camembert* han sido interpretadas, una y otra vez, en respetuosa correspondencia con las palabras que el mismo Heredia pronunció sobre ellas. Se dice que simbolizan el ciclo de la vida del hombre pues aluden al nacimiento y la muerte o descomposición, y que rechazan la concepción del arte como producción de objetos de lujo en base a un *savoir faire* sofisticado, al presen-

tar contenidos casi escatológicos. Pero quisiera situarlas en su contexto de producción, pues Heredia también se refirió a la importancia de esa estadía de varios meses en París, durante la cual aplicó un cambio considerable a su obra precisamente a partir de esta serie. Afirmó que allí descubrió los materiales íntimos y desangelados que consideró suyos, y también exploró sus propios mundos personales: el sexo, la religión, la vida, la muerte.³



1. Una de las dieciséis *Cajas de Camembert* de Alberto Heredia. Cada una contenía un arreglo de diversos materiales recolectados, que se descubría al abrir la caja.

Como en el caso de muchos otros artistas del siglo XX, el viaje a la metrópoli cultural trajo aparejado tanto el contacto con todo un repertorio de producciones culturales, como una sensación de extrañamiento de sus contextos locales que propiciaba la desnaturalización de ciertos hábitos personales y artísticos. En este sentido, las *Cajas de Camembert* construidas con las cajitas redondas de ese queso tan asociado al gusto francés constituyeron una obra clave en la exploración de un lenguaje artístico renovado. Bien pueden pensarse como una metáfora del “fermento francés” que, en ese mismo descomponerse, catalizó la experimentación formal y el burbujeo de una materia nueva, putrefacta pero rica.

Hacia fines del período que nos convoca, como parte de la serie de destrucciones y catástrofes en copias heliográficas iniciada en 1972, Jacques Bedel produjo *Hipótesis para un terremoto en la ciudad de París*. El artista y arquitecto recopiló de distintas fuentes planos e imágenes sintéticas que representaban diversos hitos tanto culturales como naturales: desde el pico Ojos del salado, ubicado en la Cordillera de los Andes y tan alto como el Aconcagua, hasta la Catedral de San Pedro en Roma, ejemplo extraordinario de la arquitectura y el arte manierista y barroco italianos. En la lámina que mencionamos, Bedel incorpora una gran grieta en un plano de la ciudad-luz que recorta la zona más célebre; ese cataclismo ficticio la divide en dos: deja a la Torre Eiffel de un lado y al Museo del Louvre del otro.

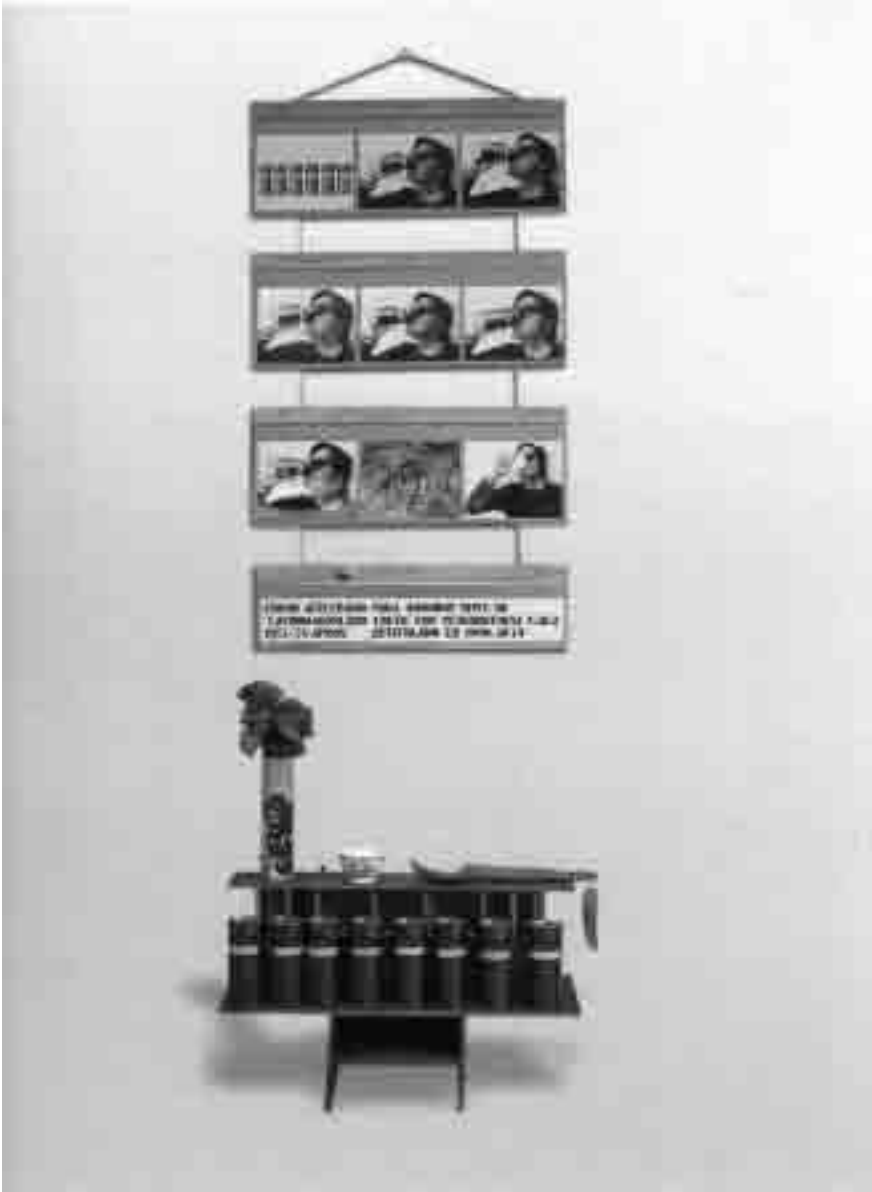


2. Jacques Bedel intervino el plano heliografiado de París. En el extremo izquierdo se distingue la Torre Eiffel, y en el derecho el Museo del Louvre.

Bedel conocía París. Gracias a una medalla de bronce obtenida en el Premio Braque, que organizaba la Embajada Francesa en Buenos Aires, consiguió una beca del Gobierno francés para realizar estudios en el área de las investigaciones visuales. Este premio le permitió, a los 21 años de edad, pasar varios meses de 1969 en París y perfeccionarse

en la producción de las obras cinéticas que en ese momento le interesaban. Realizada luego de su regreso a Buenos Aires y de su incorporación al Grupo de los Trece en 1972, *Hipótesis para un terremoto en la ciudad de París* exhibe una “falla” literal que bien puede representar (o propiciar) el desplome simbólico de uno de los mayores íconos de la cultura occidental. Liberados del peso de la tradición moderna, solo quedaba tomar la posta en la producción artística, lo que no significaba abandonar la historia de las imágenes y representaciones sino hacerla propia.

De modo análogo puede leerse el irónico *Curso acelerado para adquirir nivel de “latinoamericano culto” con reminiscencia gala* (1972-73), de Edgardo Antonio Vigo. Junto con una taza de té de porcelana, una cuchara rústica tallada en madera y unas flores de papel dentro de un vaso, varias latas de gaseosa o cerveza dispuestas sobre un pequeño mueble, una al lado de la otra, presentan etiquetas que indican los ingredientes para lograr un buen resultado: “German”, “Latin”, “English”, “Geometry”, “Chemistry”, “Biology”, “Spanish” y “Geography”. Por sobre este estante, colgadas de la pared, una secuencia de fotografías muestran al mismo Vigo bebiendo de cada una de las latas, primero; y luego, de la taza con un gesto elegante de la mano que consiste en separar y elevar el dedo meñique. Esta obra parodia la representación del artista moderno cristalizada en el sentido común: la incorporación de una cierta cultura general da como resultado instantáneo un artista “con reminiscencia gala”, esto es refinado y políglota. Junto con la geometría y la geografía, entre los ingredientes no aparece la lengua francesa sino la inglesa (tal vez porque ésta era la lengua privilegiada del arte conceptual y su circuito internacional).⁴ Durante el período que nos ocupa, la crítica a lo “afrancesado” en las artes visuales, referido a su pretendido carácter universal, formó parte del borramiento de las fronteras del campo artístico (y de París como capital de la República de las Artes). Así, formalismo y eurocentrismo aparecen como valores vetustos carentes de un sentido revulsivo. La representación del artista moderno y la de la capital tradicional de ese arte supuestamente universal aparecen desestabilizadas, pero no dejan de constituir un asunto relevante a ser puesto en cuestión y en imágenes.



3. Edgardo-Antonio Vigo dispuso ingredientes para llegar a ser un “latinoamericano culto con reminiscencia gala” sobre un pequeño estante. Por encima ilustró con fotografías cómo debían administrarse esos elementos para lograr el efecto deseado.

Ahora bien, París no sólo constituyó el lugar mítico de origen de la modernidad, sino también el de la tolerancia y la libertad. A lo largo del siglo XIX y al menos hasta la década de 1960, se ha representado a esta ciudad como lugar de lo universal y, a la vez, de las insurrecciones populares.⁵ Con la politización de fines de los años sesenta y los eventos de mayo del 68, la capital francesa parece haber reconfigurado su perfil “revolucionario”. Tal es así que –según lo describe Oscar Terán– en diciembre de 1974 el nuevo decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quien acababa de cesantear más de mil docentes, declaraba en el diario *La Opinión* que “Los profesores devotos de Marx y Freud tendrán ahora que ir a enseñar a la URSS y a París”.⁶ En este sentido, es posible pensar que su lugar como capital de la República de las artes y núcleo de una resistencia política –que tenía en la Comuna de París de 1871 uno de los antecedentes más radicales– se moduló durante los años sesenta en relación con una nueva imagen del Tercer Mundo y un antiamericanismo renovado al calor de la Guerra de Vietnam. Así, París constituyó una suerte de contracara de Nueva York; representó la opción, políticamente connotada, por una modernidad considerada ajena a modas culturales impuestas. Frente a la imagen de Nueva York como la nueva sede central del capitalismo (y del imperialismo), París aparecía en el horizonte internacional como una de las metrópolis que mayor eco se hacía del tercermundismo y, por esta razón, uno de los lugares para la resistencia a la avanzada norteamericana.

Por cierto, el clima de *contestation* creciente que agitó la escena cultural y los acontecimientos del Mayo francés no les fueron indiferentes a los artistas argentinos de París. Muchos de ellos participaron o bien en el *Atelier Populaire* durante mayo y junio de 1968, que creó más de 350 afiches diferentes para acompañar las movilizaciones obreras y estudiantiles; o en la toma del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria parisina ese mismo año; o en el boicot internacional a la X Bienal de San Pablo en 1969; o en *Amérique latine non officielle*, una exhibición realizada al año siguiente en la ciudad universitaria de París por un colectivo anónimo de artistas latinoamericanos que difundía imágenes e información sobre la persecución política y los focos revolucionarios de la región. De este modo, si bien desde la prensa argentina se siguieron los “triumfos” de los argentinos en París, esta ciudad también fue un escenario propicio para los artistas *engagés* y para la crítica institucional.

La posibilidad de inscribir sus propios nombres en el panorama internacional de las artes entró en conflicto con el discurso sobre el auge de las “voces colectivas” del Tercer Mundo, que Fredric Jameson considera uno de los puntos cruciales que vertebran “los sesenta”, y que se traducían en reflexiones acerca de la “muerte del autor” en filósofos como Roland Barthes y Michel Foucault.⁷ 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 precisamente en este 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. Estos artistas pretendían adquirir un reconocimiento equivalente al que hasta el momento había sido reservado a artistas de los centros. En otras palabras, hacerse un nombre.

Asimismo, la aspiración cosmopolita en algunos casos orientaba su actividad artística a redefinir las nociones de lo local, lo nacional y lo universal. En palabras de Gonzalo Aguilar, “mostrar el hueco o la falta que hay en todo universalismo, su materia negada que lo hace, a la vez *menos* universal”, y de este modo ampliar lo universal, develar nuevas potencialidades y señalar nuevas prácticas.⁸ En los años sesenta, las tensiones entre cosmopolitismo e internacionalismo se renovaron en el marco de la expansión inédita de una cultura urbana más o menos compartida por metrópolis diversas y distantes. Por un lado, el desprestigio de lo cosmopolita, en tanto apolítico y elitista, se asoció al ocaso de París. Nueva York aparecía como propulsora de un arte con vigorosos valores nacionales, que revitalizaba la escena internacional. Para quienes veían la renovación artística de esos años como la avanzada norteamericana (e imperialista), los valores antinacionales del cosmopolitismo renovaron su sentido político.⁹ De hecho, ya en los años veinte la inscripción cosmopolita había permitido a modernistas y vanguardistas latinoamericanos establecer una dialéctica entre lo local y lo universal que les permitía vincular la modernidad con el territorio sin suponer lo local como territorio propio y lo universal como modernidad ajena.

A su vez, hacia fines de los años sesenta la noción de América Latina parecía ser menos la “figura enunciativa ubicada en el borde desvali-

do”¹⁰ —que Nelly Richard invita a desarticular con las herramientas de la crítica posmoderna— y más el lugar donde la utopía era realizable. Ticio Escobar señala que las lecturas en clave centro-periferia han fijado lo periférico “en su naturaleza de mero reverso de lo central”, convirtiéndolo en “el ‘otro’ de la identidad occidental”.¹¹ La visibilidad que los artistas argentinos y latinoamericanos tuvieron en Francia permite pensar que hacia fines de los años sesenta la figura de ese “otro” excluyente se desdibujaba (no sin ambigüedades), al menos para los sectores progresistas franceses. Por un lado, los movimientos revolucionarios hacían palpable el mundo nuevo en el Nuevo Mundo. Por el otro, la presencia de intelectuales y artistas latinoamericanos en París, junto con los viajes de intelectuales franceses a las metrópolis sudamericanas, venían a ponerle rostros y nombres propios —a veces célebres— a ese “otro”. Los contactos y la convivencia permitían vislumbrar que aunque tuvieran hábitos “premodernos”, como ingerir una cantidad inaudita de carne en sus asados, no eran tan desemejantes y hasta podían representar una alternativa a la discutida modernización francesa.

Este libro articula un relato histórico que pueda dar explicaciones sobre fenómenos culturales de los años sesenta que exceden las fronteras nacionales y, a partir de esta inflexión, activar temas y problemas referidos a la extranjería, el cosmopolitismo y la pertenencia cultural latinoamericana durante un período signado por los cruces estético-políticos y el auge del tercermundismo. Los contenidos se organizan en seis capítulos. La cuestión del intelectual latinoamericano fuera del continente durante los años en que el mundo cultural y político de la región adquiriría una nueva visibilidad internacional, constituye uno de los problemas centrales del primer capítulo. Allí también se abordan cuestiones relativas a la especificidad del arte o las producciones visuales respecto de la extranjería, y al problema de la circulación internacional de las obras y los discursos sobre éstas, en tanto las imágenes y las lenguas suponen competencias diferentes para su lectura.

El capítulo 2 sigue una serie de idas y vueltas entre Buenos Aires y París. Se examinan las exposiciones de arte argentino realizadas en París por iniciativa de críticos e instituciones diversas, en paralelo a las políticas culturales francesas durante la gestión de De Gaulle y de Pompidou que incluyeron la creación del Premio Braque y la realización de una serie de exhibiciones porteñas dedicadas al arte francés. Este capítulo

también rastrea los recorridos geográficos e intelectuales de dos críticos de arte: Pierre Restany y Damián Bayón, uno francés y el otro argentino. De los críticos franceses que visitaron Buenos Aires en esos años, Restany fue el que más viajó por Sudamérica y el que tendió lazos más productivos en distintas ciudades del Cono Sur. Bayón, por su parte, vivió larguísima años en París. Con perspectivas diferentes, ambos atendieron a la producción artística de los “Argentinos de París” y sus trayectorias entre una y otra metrópoli, y asumieron la representación escrita de esa producción, pero también de las dos ciudades en el contexto del mapa mundial.

En el capítulo 3 se analiza el rol de Julio Le Parc en el momento de apogeo europeo del cinetismo y de efervescencia de la manufactura de múltiples en París. El Gran Premio obtenido en la Bienal de Venecia de 1966, significó un gran espaldarazo para la producción cinética en general y para la de Le Parc, en particular. A su vez, en el contexto del certamen internacional más prestigioso de las artes visuales, este premio para un artista que representaba a la Argentina y vivía en París tensó al máximo las interpretaciones del cinetismo en términos de producción nacional y arte universal. Este reconocimiento individual también puso en tensión la consagración de Le Parc con su pertenencia colectiva tanto al conglomerado de los cinetistas, como al de los artistas sudamericanos de París.

El cuarto capítulo rastrea las selecciones e interpretaciones que se hicieron en la prensa periódica de los artistas latinoamericanos y sus obras hacia fines de este particular período de la historia y la cultura francesas, signado por los acontecimientos de mayo del 68. Da cuenta de la centralidad que ellos tuvieron, tanto en la revista de avanzada *Robho* como en el *Atelier Populaire*, el taller de grabado tomado por artistas y estudiantes donde se imprimieron los célebres afiches del Mayo francés. Ambas plataformas constituyen medios privilegiados para rastrear los vínculos artísticos entre Latinoamérica y París por un lado, y entre resistencia cultural y extranjería por el otro.

El capítulo 5 tiene a Antonio Berni como protagonista. En 1963, luego de obtener el premio de dibujo y grabado en la Bienal de Venecia de 1962, instaló un estudio en la capital francesa. Aquí se rastrean las transformaciones de la obra de Berni en relación con su nueva sede parisina, y se siguen las tensiones entre la puesta en obra de una crítica a los discursos

del desarrollismo y la circulación efectiva de sus cuadros, grabados y *assemblages*. También analiza su consolidación como una suerte de celebridad nacional en relación con su fortuna crítica en Francia.

El último capítulo se organiza en torno a la hipótesis de que en el recorrido, muchas veces imaginario, entre Buenos Aires y París, Latinoamérica se constituyó como un núcleo de temas y problemas para los artistas. Se analizan, entonces, las representaciones de la región que pusieron en obra ciertas producciones visuales y proyectos artísticos de Le Parc, Lea Lublin, Antonio Seguí, Nicolás García Urriburu y Copi. 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 (o artistas cosmopolitas). En este sentido, el estudio de los artistas y críticos que propone este libro implica revisar la historiografía sobre el arte nacional del período para redefinir su especificidad no tanto en términos de estilo o de identidad, sino de itinerarios.

NOTAS

¹ *Le Mouvement*, Stedelijk Museum, Ámsterdam; Moderna Museet, Estocolmo; Luisiana Museet, Copenhague (1961); *L'aujourd'hui de demain*, Palais Saint-Vaast, Arras (1963); *Nouvelle Tendence*, Musée d'Art Décoratif, París (1964); *Mouvement 2*, Galerie Denise René, París (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 Movement*, Scottish Art Academy (1965); *Lumière et Mouvement*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Suiza (1966); *Lumière et Mouvement*, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (1967).

² Raymond Williams, *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1989].

³ “Entrevista realizada en septiembre de 1992 por su amigo Marcos”, citada en Cecilia Rabossi y Clelia Tarico, “Alerto Heredia: vida y obra”, en Laura Buccellato (cur.), *Alberto Heredia. Retrospectiva*, Buenos Aires, Mamba, 1998, p. 101. Heredia solo exhibió esta serie a su regreso en la Galería Lirolay, por medio de Aldo Pellegrini que había visto el proceso de creación de las cajas en París.

- ⁴ Vigo realizó una versión en papel para una exposición organizada por el CAYC: Edgardo Antonio Vigo, *Latinoamericano culto. Versión europea*, en *Art Systems in Latin America*, Institute of Contemporary Arts, London, 1974.
- ⁵ Pascale Casanova, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- ⁶ Citado en Oscar Terán, “Cultura y política en la década de 1970”, en Mercedes Casanegra (coord.), *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004, p. 13.
- ⁷ Fredric Jameson, *Periodizar los '60*, Córdoba, Alción, 1997 [1984].
- ⁸ Gonzalo Aguilar, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009, p. 12.
- ⁹ Para un debate sobre la ética del cosmopolitismo, véase Pheng Cheah y Bruce Robbins (eds.), *Cosmopolitics (Thinking and Feeling Beyond the Nation)*, Minneapolis, Minnesota Press, 1998.
- ¹⁰ Nelly Richard, “Latinoamérica y la posmodernidad”, en Hermann Herlinghaus y Monika Walter (ed.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994, pp. 210-222.
- ¹¹ Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asunción, Museo del Barro-Fondec, 2004, p. 108.

Capítulo 1
Imágenes, lengua y distancia.
París desde Latinoamérica

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

Damián Bayón,
“Nosotros los exiliados voluntarios”, 1963.¹

Ahora Buenos Aires-París están separadas por 18 horas de avión, casi el viaje en tren Marsella-París [...] París es la capital del mundo, las fronteras del pensamiento se borran, mientras subsisten aún los pasaportes, las aduanas, las visas y otras cosas molestas. Vea usted, en Buenos Aires ando a veces en un Renault y ustedes, los franceses, a veces comen bananas de Brasil o manteca argentina. Los intercambios de cosas materiales van paralelos a los intercambios de cosas imponderables del espíritu. Las ventajas y los peligros de la civilización se parecen de igual modo entre los blancos, los negros o los amarillos.

“Un cuarto de hora con... Antonio Berni”, 1962.²

Europa no se ha vuelto sobre sí misma como para reconocer lo que constituye su matiz particular, tal vez a causa del sentimiento de totalidad cultural que tuvo durante largo tiempo cada una de las naciones dominantes, a veces cabeza de imperio, o tal vez porque ha creído que la suma de sus valores nacionales no era un simple matiz en el seno de una unidad más vasta, sino la totalidad de los valores supremos. En el presente, es el resto del mundo el que va a emprender este examen puesto que es él quien deberá elegir entre diferentes soluciones, y dentro de cada una de ellas Europa está presente. América también se pronunciará y, haciéndolo, descubrirá que un examen tal supone en cierta manera un examen de ella misma, de lo que ha recibido de Europa, de lo que debe conservar y de las direcciones en las cuales debe desarrollarse. Parece entonces que hay aquí un tema nuevo a explorar: ¿qué es Europa y qué es para los americanos?

José Luis Romero,
“América Latina y la idea de Europa”, 1964.³

Durante los años sesenta, cuando el ocaso de París era tema de discusión hasta para los franceses, los lazos de los intelectuales argentinos con la ciudad-luz se reconfiguraban. En 1964 José Luis Romero afirmaba que a partir de la crisis europea de posguerra la tradición occidental se superponía con los mundos industrial y socialista. Para un sudamericano, Europa comenzaba a “no ser más que Europa”.⁴ Si las ideas mediaban la comprensión de la realidad y la acción sobre ésta –concepción que organizó la producción historiográfica de Romero–, analizar qué había sido en el pasado y qué representaba Europa en el presente resultaba crucial para comprender y redefinir las ideas (y realidades) asociadas a Latinoamérica. De acuerdo con Omar Acha, en un historiador que en tanto se definía a sí mismo medievalista, como José Luis Romero, “el latinoamericanismo se torna deseo y realidad del quehacer intelectual”.

tual”.⁵ En efecto, hacia mediados de la década del sesenta, la idea de América Latina interpelaba a buena parte de los artistas e intelectuales.

Ese mismo año, en 1964, David Viñas publicó su libro *Literatura argentina y realidad política*,⁶ que actualizó en 1971 agregando el subtítulo “De Sarmiento a Cortázar”. El viaje a Europa constituía uno de sus núcleos temáticos. Para fines del siglo XIX, señalaba una estetización del viaje europeo ligada al apogeo de la oligarquía liberal local. Ese viaje estético era para Viñas uno de clase, basado en una idealización de Europa que equiparaba a Sarmiento con Cortázar aunque éste se declarara de izquierda. Desde su óptica, esta mirada hacia una Europa que equivalía a cultura sólo había sido superada por León Rozitchner en 1961. Su par del grupo Contorno había señalado los vínculos con los países centrales en términos de dependencia al desmenuzar las “características de la mirada europea y, en especial, la colonial y la de quienes siendo de aquí la adoptan”.⁷

En uno de los extremos de ese arco que barría la “idea de Europa”, se encontraba Damián Bayón, uno de los discípulos de Jorge Romero Brest que había colaborado con la revista *Ver y Estimar* desde su creación en 1948. Instalado en París desde 1949 para profundizar sus estudios de historia del arte, a comienzos de los años sesenta Bayón solía referirse a los “argentinos de París” en términos de “exiliados voluntarios”. La ciudad-luz atraía a los argentinos desde el siglo XIX, pero desde la posguerra las familias de la alta burguesía y los tangueros exitosos eran reemplazados por profesionales de sectores medios, artistas e intelectuales. Desde la óptica de Bayón, esos “exiliados voluntarios” eran casi más europeos que los franceses.

En una entrevista realizada poco después de ganar el Gran Premio de Grabado en la Bienal de Venecia de 1962, Antonio Berni trazaba un mapa en el que las distancias entre Europa y Sudamérica se contraían. Si vislumbraba los cambios (y las asimetrías) que la modernización traía en la vida cotidiana y en los contactos culturales transoceánicos, también percibió la oportunidad que podía reportarle el premio veneciano para ampliar la circulación de su obra. En 1963, Berni instaló un estudio en la capital francesa donde pasó buena parte de los años que siguieron.

Otros intelectuales que vivían en el exterior reflexionaron sobre su condición de migrantes o tematizaron la extranjería en sus obras. Tal es el