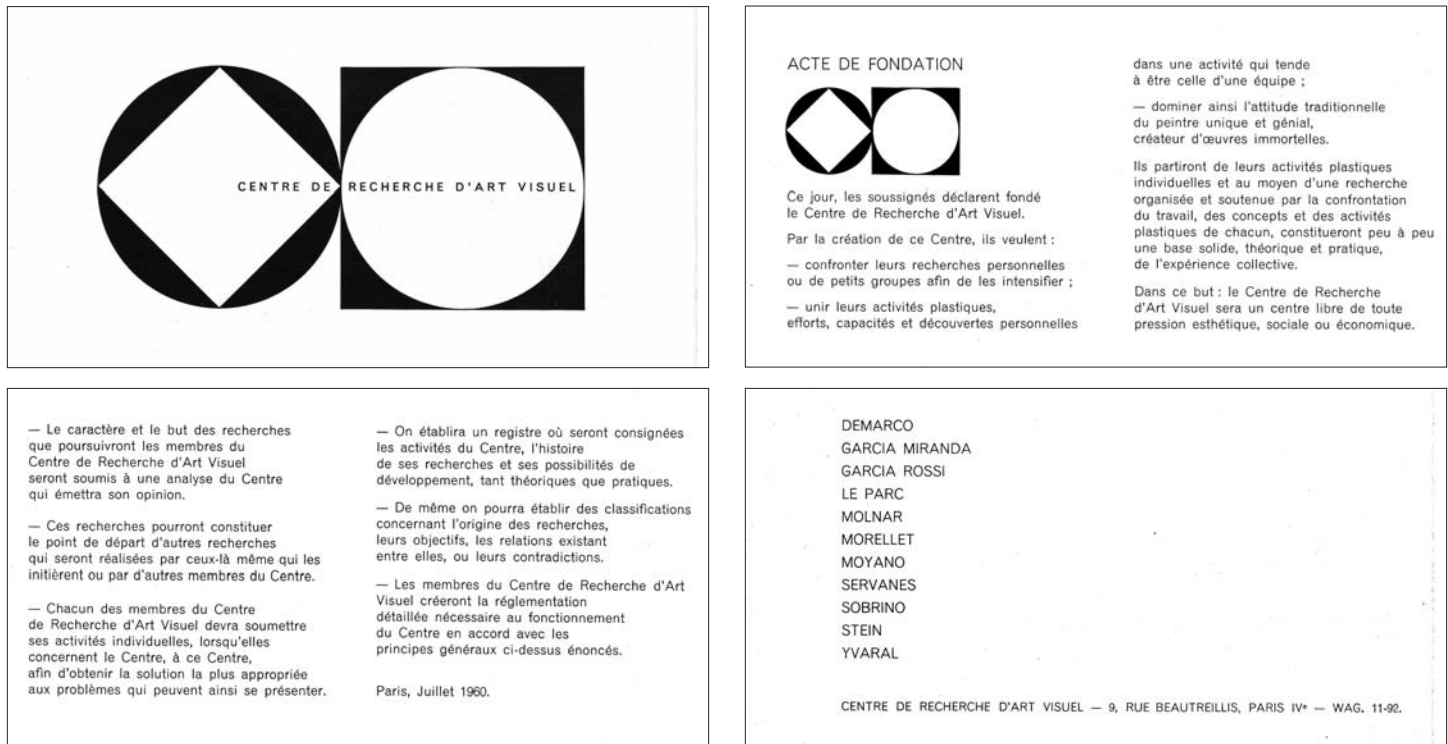


JULIO LE PARC Y EL LUGAR DE LA RESISTENCIA

Cristina Rossi

Fundación Espigas, Buenos Aires



Ilus. 1. Acta de fundación del *Centre de Recherche d'Art Visuel*, París, julio de 1960. Archivo Julio Le Parc.

A través de los años, la actitud [del artista argentino] Julio Le Parc se mantuvo inclinada hacia la confrontación de ideas y la resistencia al circuito oficial de circulación del arte. Nuestro análisis focaliza las articulaciones entre los posicionamientos asumidos en manifiestos y panfletos, hoy suficientemente conocidos, y un grupo de documentos posteriores al Mayo Francés (1968) y menos difundidos. Situados en el clima de represión y censura impuesto por los golpes de estado que se produjeron en los países latinoamericanos durante la década del 70, estos escritos testimonian la activa participación del artista argentino en las estrategias grupales de resistencia.

La lectura de las fuentes propuestas nos permite, por un lado, estudiar las intervenciones de Le Parc en la escena sociopolítica rastreando las marcas en las que pervive la modalidad de trabajo adoptada desde sus primeras investigaciones visuales, en las que se ponía el acento en los intercambios colectivos y la confrontación de ideas. Por otro lado, al desplegar estas fuentes podremos ir redibujando parte del entramado que unió a los artistas latinoamericanos que, desde sus países o en el exilio,

mantuvieron una actitud crítica hacia las políticas implementadas tanto por las instituciones artísticas, como por los gobiernos militares que se instalaron en América Latina.

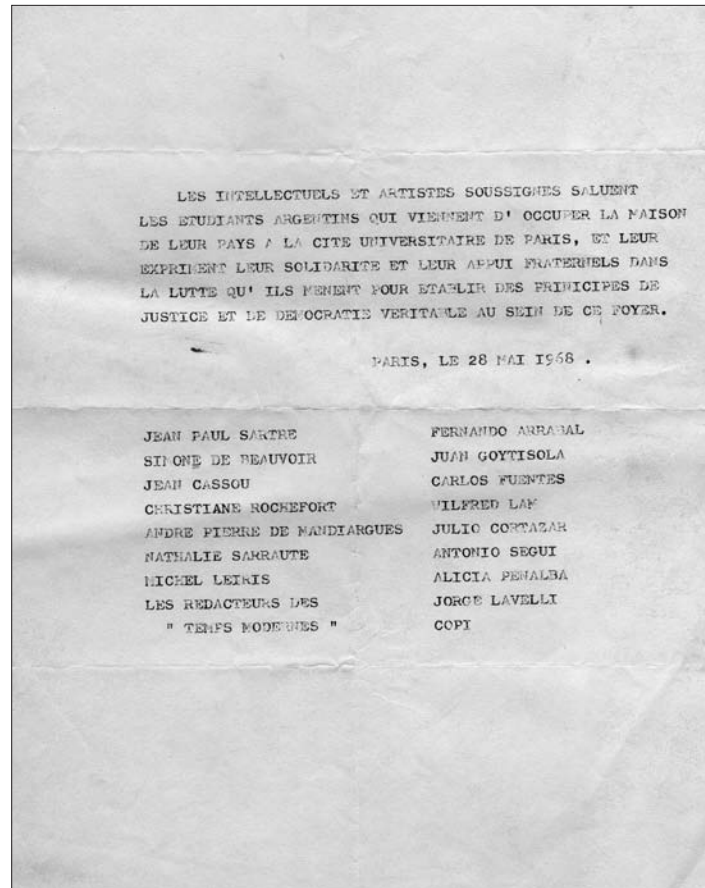
El circuito de consagración como espacio de confrontación

Desde 1960 los integrantes del *Centre de Recherche d'Art Visuel* se propusieron tratar de modificar la actitud tradicional del artista, profundizando las investigaciones individuales en el intercambio grupal y dirigiendo las capacidades personales hacia los resultados conjuntos [ilus. 1]. También intentaron trabajar desde una posición libre de las presiones estéticas, sociales y económicas.¹ La Bienal de París fue uno de los primeros espacios institucionalizados contra el cual manifestaron su disconformidad los artistas del núcleo original del *Centre*, que luego formaron el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), aunque algunos de los integrantes argentinos ya se habían rebelado contra la institución educativa antes de abandonar Buenos Aires. En ese caso, se trató de la participación de Le Parc y sus compañeros en los movimientos estudiantiles que, en 1955, ocuparon las escuelas de bellas artes con la

intención de cambiar tanto las reglas de disciplina como los planes de estudio.²

Luego de participar en la II Bienal de París realizada en 1961, el GRAV consideró que este espacio de consagración estaba encerrado en una fórmula comparable a los salones oficiales. Movilizados por la intención de cambio, los artistas escribieron un texto en el que no sólo se planteaban suprimir la categoría de obra de arte, sino también liberar al público de las inhibiciones. En este sentido, se proponían eliminar los valores intrínsecos de la forma estable y poner en evidencia tanto la inestabilidad visual como el tiempo de la percepción.³ Para la III Bienal de París (1963) prepararon un espacio que exigía ser recorrido por el espectador, presentado bajo el título *Primer Laberinto*, y lanzaron el panfleto “Basta de mistificaciones” en el cual se proponía la participación del público, con el fin romper el círculo vicioso en que se hallaba la relación artista/obra/público.⁴ En esta época el GRAV⁵ integró la Nouvelle Tendance - Recherche continuelle, agrupación conformada por una cantidad de artistas entre los que se encontraban: Hans Haaker, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Hugo Demarco, Enrico Castellani, Enzo Mari y los colectivos Equipo 57 de España, Grupos N de Padua y T de Milán, unidos por una misma voluntad de intercambio y trabajo en común.

En el convulsionado tiempo del Mayo Francés otras redes también unieron a quienes compartían posiciones frente a la situación política. Entre ellos, cuando Le Parc (junto a su compatriota Hugo Demarco) fue expulsado de Francia tras realizar las actividades del taller popular de afiches, rápidamente, los artistas hicieron escuchar su preocupación, movilizándose Víctor Vasarely en primer término y, luego, un numeroso grupo. También en ese tiempo los residentes y no residentes en el Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, ocuparon el edificio para denunciar la arbitrariedad y discriminación ideológica que operaba en la selección de postulantes, ya que para ser admitidos se solicitaban antecedentes al Servicio de Información del Estado de la Argentina (SIDE) [ilus. 2]. Un volante de la época testimonia que los ocupantes aspiraban a convertirlo en un espacio libre y que intentaron llamarlo “Pabellón Argentino Che Guevara”. En el mes de mayo, esta impugnación de los residentes de la Maison de l'Argentine fue apoyada por un grupo de latinoamericanos, residentes o de paso por París, y europeos entre quienes se contaban Carlos Fuentes, Wifredo Lam, Julio Cortázar, Antonio Seguí, Alicia Penalba, Jorge Lavelli, Raúl Damonte Botana (Copi), Fernando Arrabal, Juan Goytisolo, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Cassou de la revista parisina *Les Temps Modernes*.⁶



Ilus. 2. Manifestación de un grupo de residentes y no residentes del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, [abril de 1968]. Archivo Julio Le Parc.

Por otra parte, los salones oficiales siempre fueron un espacio privilegiado no sólo para movilizar la toma de posición frente a las problemáticas artísticas sino también para adoptar actitudes de resistencia hacia la situación política. En este sentido, ya en 1968 y mientras Le Parc aún recorría varios países europeos sin poder retornar a Francia, conjuntamente con Enzo Mari había enviado un telegrama a Arnold Bode, secretario de Documenta IV. En el mensaje, ambos artistas le expresaron la decisión de retirar sus obras de esa exposición internacional para contribuir a la toma de posición colectiva respecto de la sacralización y comercialización de los productos culturales, que se operaba desde ese tipo de instituciones oficiales.⁷ Más aún, ante los golpes de estado que sufrió Latinoamérica, los artistas estrecharon lazos para expresar su repudio frente a los procesos dictatoriales que se vivían.

Hacia finales de 1968, el crítico francés Pierre Restany estaba preparando la exposición *Arte y Tecnología* que se presentaría en el marco de la X Bienal de São Paulo. Si bien el campo cultural brasileño venía padeciendo la arbitrariedad de las medidas que se sucedieron desde el golpe de estado de 1964, el Acta Institucional número 5 firmada el 13 de diciembre de 1968 motivó el recrudecimiento de la censura en los medios de prensa,



Ilus. 3. Portada del Dossier del Boicot a la Bienal de São Paulo, 1969. Archivo Julio Le Parc.

provocó el cierre de universidades, la cesantía de centenares de profesores y la persecución de intelectuales, artistas y estudiantes. Ante ese marco, el Secretariado de la Bienal de São Paulo envió una circular a los comisarios extranjeros, rogando evitar el envío de obras inmorales o subversivas, mientras el Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Extranjeras ordenó descolgar las obras expuestas en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro porque se referían a los movimientos estudiantiles (tema considerado atentatorio al régimen y subversivo).⁸ Asimismo, las autoridades detuvieron a varios artistas en la Bienal de Bahía quemando y confiscando obras, mientras situaciones semejantes ocurrieron en el Salón de Arte Moderno de Bello Horizonte y con los artistas locales seleccionados para la VI Bienal de París. Ante la gravedad de estos hechos, desde México, David Alfaro Siqueiros propuso boicotear la X Bienal de São Paulo;⁹ mientras Restany decidió renunciar a la organización de la muestra —que prometía unir la computadora a las actividades plásticas— para liderar, desde Europa, la organización del boicot.

En París se realizaron varios encuentros en los que Le Parc tuvo participación activa. Entre ellos, el 16 de junio de 1969 los artistas se reunieron en el Museo de Arte Moderno de

París para debatir su posición y, luego, se distribuyó un *dossier* con una portada que mostraba el territorio latinoamericano —tomado fuertemente por una mano con los atributos de la bandera norteamericana— así como algunas notas explicativas y adhesiones [ilus. 3]. Entre ellas, dos transcripciones de artículos publicados por *Le Monde* y *Nouvel Observateur* aportaban datos sobre el panorama: en el primer caso, sobre la censura imperante en Brasil, proporcionando la lista de prohibiciones que el Departamento de Policía Federal de São Paulo había enviado al director del periódico local *Folha de São Paulo*.¹⁰ *Nouvel Observateur* se refería a la renuncia del curador francés Gerard Gassiot-Talbot debido a los problemas suscitados con respecto a la libertad de expresión y a los derechos de los extranjeros —ya que no se les permitía representar al gobierno francés en una bienal internacional—, y también se hacía referencia a la nueva selección realizada por Yvon Taillandier.

Hélio Oiticica dirigió una carta abierta a los nuevos artistas seleccionados, en la que impulsaba el boicot y señalaba la manipulación que se pretendía ejercer al admitir un segundo grupo de artistas, luego de la renuncia del primero.¹¹ Para favorecer el consenso, se adjuntaba la copia de la respuesta negativa del artista griego Takis dirigida al propio Restany y de Pol Bury enviada al ministro belga, así como una carta en la que Hans Haacke explicaba a Gyorgy Kepes, del Massachusetts Institute of Technology [MIT], que no participaría porque no estaba de acuerdo en promover la imagen de un gobierno que mantenía una guerra inmoral con Vietnam y regímenes fascistas en diferentes lugares del mundo. Eduard de Wilde, Director del Stedelijk Museum de Ámsterdam, les remitió una nota a los artistas reunidos en París para que conocieran los motivos de su renuncia y, al pie, indicó la primera lista de adhesiones, entre quienes ya se contaban: Daniel Buren, Hugo Demarco, François Morellet, Le Parc, Gerard Gassiot-Talbot, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Pierre Restany y Takis.¹²

De este modo, los artistas movilizados dieron la espalda a la Bienal de 1969 y, en lo que concierne al envío francés, los visitantes debieron conformarse con una pasiva recorrida por la colección de tapices Gobelin enviados por la diplomacia francesa, en lugar de participar en la ruidosa fiesta electrónica que debía organizar Restany. Los artistas argentinos seleccionados —Enio Iommi, Víctor Magariños D., Aldo Paparella, Marcelo Bonevardi y Jorge de la Vega— intercambiaron opiniones acerca de su participación y, aunque en el catálogo aparecen todos, algunos de ellos no enviaron sus obras.¹³ Según surge de la correspondencia, Magariños D. prefería exponer y, luego, formar un frente para futuras acciones; a pesar de lo cual manifestó su acuerdo con la posición que adoptara Iommi.

Nei giorni 15-16-17- Ottobre 1975 si è riunita a Venezia una rappresentanza di artisti democratici dei seguenti paesi: Argentina, Brasile, Cile, Francia, Italia, Olanda e Uruguay.

Una rappresentanza di artisti democratici spagnoli che in questo momento di tensione interna non ha ritenuto opportuno abbandonare la Spagna, ha inviato la propria adesione solidale.

Durante gli incontri che si sono svolti in uno spazio del padiglione centrale dei Giardini, messo a disposizione dalla Biennale di Venezia, sono stati affrontati i temi riguardanti il collegamento tra artisti democratici e le lotte condotte dai lavoratori, a livello internazionale, sui temi dell'antifascismo.

Il risultato dell'incontro è stato la costituzione di un **FRONTE ANTIFASCISTA INTERNAZIONALE DELL'ARTE** che avrà come obiettivo i punti stabiliti nel primo documento politico e operativo allegato.

DOCUMENTO POLITICO E PROGRAMMI DI INTERVENTO

Oli artisti firmatari riuniti oggi, 15/10/75 a Venezia costituiscono il primo Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte. Per combattere la recrudescenza del fascismo e dei suoi crimini, tenendo conto delle diverse azioni intraprese dagli artisti di tutto il mondo e della nostra propria esperienza ci proponiamo:

- Di partecipare con la nostra pratica professionale e con la nostra immaginazione, alle lotte iniziate dalle organizzazioni democratiche e antifasciste.
- Di promuovere e coordinare la mobilitazione dei nostri settori operativi su detti temi di lotta.
- Il Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte riunito a Venezia pone l'accento sull'urgenza di azione concrete legate alla lotta antifascista, in questo momento particolarmente riferito al Cile e alla Spagna. I pittori del Fronte appoggiamo, già da oggi, concretamente, il boicottaggio internazionale messo in atto dai lavoratori portuali che rifiutano le operazioni di carico e scarico delle navi di Franco e Pinochet. In accordo con la C.U.T. CH. (Centrale Unita Lavoratori Cileni) e le organizzazioni sindacali internazionali si impegnano a partecipare alle azioni operaie che verranno decise con tale finalità nei diversi porti d'Europa.

- Oli artisti del Fronte sottolineano che la scelta di Venezia per l'inizio della loro azione è legata alla tradizionale apertura culturale della città, oggi rafforzata dalla nuova partecipazione popolare e democratica alla sua Amministrazione.
- Oli artisti presenti a Venezia decidono di unire la loro azione a quella dei lavoratori del porto di Venezia per il boicottaggio delle navi dei generali fascisti Franco e Pinochet. Decidono di concretizzare la loro solidarietà realizzando una opera collettiva alla casa del Portuale di Venezia, disattendone i contenuti con i lavoratori.

Venezia 15/10/75

Partecipanti alla prima riunione del Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte Venezia 15-16-17 Ottobre 1975

ARGENTINA	LE PARC Julio MARCOS Alejandro
BRASILE	NETTO GUANASS Gontran
CILE	BALMES José NUMEZ Guillermo
ITALIA	BASAGLIA Vittorio BORIANI Davide EULISSE Vincenzo PERUSINI Romano
OLANDA	VAN MEEL Joop
URUGUAY	GAMARRA José

Cacho
Pignon

Ilus. 4. Comunicado de prensa anunciando la constitución del Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte [Frente Anti-Fascista Internacional del Arte], Venecia, 15 de octubre de 1975. Archivo Julio Le Parc.

Sin embargo, al comunicar esta decisión las autoridades informaron que las obras ya habían salido del país y “nada se podía hacer”.¹⁴

El consenso logrado por este boicot, tal como señala el estudio de Leonor Amarante,¹⁵ fue el anuncio de lo que podía ocurrir año tras año si continuaban las mismas condiciones. De hecho, cuando en 1971 la situación se reiteró, los artistas ya contaban con ciertas estructuras para canalizarla. En oposición al régimen de represión y torturas brasileño se había organizado el MICLEA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano) y, en Nueva York, había surgido el Museo Latinoamericano como una acción de resistencia a las políticas del Center for Inter-American Relations (CIR).¹⁶ Los artistas e intelectuales que integraban estos grupos enviaron una convocatoria para participar en *Contrabienal*, libro diseñado e impreso por el colectivo integrado por Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter y Teodoro Maus.¹⁷ La publicación, que se proponía documentar las negativas a la complicidad en lugar de registrar los premios, recibió un importante número de adhesiones manifestadas a través de textos, como el enviado por Le Parc, o bien mediante dibujos.¹⁸

Encuentros de creación como espacios para la circulación de ideas

Mientras el panorama político latinoamericano se presentaba fuertemente tensionado por el autoritarismo y la censura, los artistas intentaron intercambiar ideas en diferentes foros, con el fin de diseñar estrategias para expresar su descontento. En 1971 Le Parc integró el Frente de Artistas Plásticos (FAP) y, en el mes de mayo de 1972, participó en el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana, realizado en la Casa de las Américas de La Habana, conjuntamente con representantes de diez países: Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Colombia, México, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela. En los debates se denunciaba la dependencia artística de los centros internacionales así como la penetración ideológica norteamericana y las manipulaciones ejercidas sobre diversos aspectos culturales.

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 se dieron a la tarea de buscar adhesiones, solicitaron colaboración al crítico venezolano Aquiles Ortiz, que residía en Barcelona, y obtuvieron unos treinta firmantes que integraron el grupo América Latina no Oficial. Los artistas de este grupo presen-

PAMPHLET

à rire (à rire ?)

A propos de l'exposition « Denise René l'intrépide » au Centre Pompidou.

Je ... dans la soupe. Quelle soupe ? Il paraît que nous, que moi, devrions être contents, que nous devrions être très polis, dire merci, merci... Être au Centre Pompidou par l'entremise de l'exposition « Denise René l'intrépide » devrait nous combier.

« Denise René l'intrépide » ! Titre ridicule ? Titre provocateur ! A vouloir mettre un qualificatif à Denise René, mieux aurait valu demander aux artistes, encore vivants, ayant eu à faire à elle. On aurait eu un florilège de qualificatifs hauts en couleurs et très intéressants pour cerner d'une manière réaliste le personnage, sa trajectoire et son comportement. Beaubourg, pas intrépide !

Dans le secret des lieux. Avec cet hommage à Denise René (l'intrépide), on peut imaginer que le Centre Pompidou a un programme secret qui va l'amener périodiquement à faire d'autres expositions qualificatives d'autres galeries commerciales :

Galerie Margo la prudente,
Galerie Chille la viscositaire,
Galerie Curro la voluptueuse,
Galerie Piolo la sans limite,
Galerie Ponzio l'escroquieuse,
Galerie Nouvelle la sclérotée,
Galerie Mito la répétitive,
Galerie Grande la mégalomane,
Galerie Cuit l'inconstante,
etc.

Où faire des hommages à répétition : Hommage à la galerie qui a le mieux exploité ses artistes, Hommage à la galerie qui a réussi à mettre le plus grand nombre de ses artistes dans le hi-parade des artistes officiels.

Hommage à la galerie qui a réussi à vendre un tableau à un collectionneur nord-américain,
Hommage à la galerie qui a réussi à vendre le plus grand nombre de croûtes-croûtes à l'Etat français (ici il faut mettre en compétition les galeries nord-américaines ; capacité oblige, on ne saura jamais pour quel montant !).

Hommage à la galerie qui, sur le dos des artistes, s'est enrichie au point d'en faire vivre toute sa famille, de ne voyager qu'en Concorde, de descendre au Ritz à New York et dans les palaces à Venise.

Hommage à la galerie qui a réussi à ne pas rendre (à voler ?) le plus grand nombre de tableaux laissés en dépôt par les artistes.

Hommage à la galerie qui a « créé » l'artiste du siècle, sacrifiant tout pour qu'il puisse produire : ses propriétés à la campagne, son étage en ville, ses bijoux...

Hommage à la galerie qui a résisté aux phénomènes de mode dans l'art en en créant une.

Hommage à la galerie qui a imposé en France le plus grand nombre d'artistes nord-américains.

Hommage à la galerie qui a fait le plus gros chiffre d'affaires.

Hommage à la galerie qui ne défend que de jeunes inconnus.

Hommage à la galerie qui s'est transformée en coopérative, ses artistes et employés prenant part aux décisions et aux bénéfices.

Hommage à la galerie qui est un foyer de réflexion, de confrontation d'idées, d'échanges sur la raison d'être de la création contemporaine.

Hommage à la galerie qui a des yeux pour regarder et non une caisse enregistreuse à la place de la tête...

Et dans le cadre des hommages, pourquoi pas un grand hommage au Directeur du Musée du Centre Pompidou qui a le mieux accompli le rôle de Mite de pont de l'art nord-américain ?

Confusion - amalgame - appropriation. De deux choses l'une, à la fois ! S'il s'agissait de rendre hommage à la personne

« intrépide » pour ce qu'elle fit comme marchand d'art, le Centre Pompidou aurait été mieux inspiré d'organiser cet hommage comme une cérémonie académique. Lieu approprié : la FIAC. Là, parmi les artistes ayant exposé chez Denise René, ses fervents auraient pu faire l'offrande d'une grande œuvre réalisée collectivement.

Les collectionneurs ayant acheté chez elle auraient pu se cotiser pour l'offrir : « un tableau de la femme (peintre) d'un collectionneur reconnu... ».

Le Centre Pompidou pour clore la cérémonie, en guise de somptueux cadeau, aurait pu, pour combler un vide, se compromettre à acheter davantage d'œuvres des artistes estampillés « OR ».

S'il s'agissait de rendre, d'une part, un hommage aux artistes qui, avec originalité, ont résisté à la déferlante de l'académisme tachiste et informel dans les années cinquante, et d'autre part un hommage aux artistes qui, dans les années soixante, avec leurs recherches visuelles sans concession, ont produit un formidable contrepoint (non-reconnu) à l'hégémonie pop nord-américain, mal s'y est pris le Centre Pompidou. La formule « Denise René l'intrépide » est bâtarde. Elle personnalise à outrance une exposition dont les œuvres ont été réalisées par les artistes et non par Denise René. Tous ceux qui n'ont jamais exposé chez elle sont arbitrairement exclus.

Réparation ? Il y a tant de réparations que le Centre Pompidou devrait faire l'opération impossible ?

Les années soixante en cadeau. « Denise René l'intrépide ». Cette petite exposition qui rentre au Centre Pompidou par la porte de service accentue la fausseté d'appréciation des décideurs officiels au moment où le Centre Pompidou offre toutes les années soixante en bloc (mai 68 inclus ?) d'un seul et grand coup (de propagande) au pop art nord-américain. Cadeaux, reconnaissance encore, soumission à ce qui fut entrepris (et réussi) par le Département d'Etat, la CIA et les galeries commerciales des Etats-Unis, dans le début des années soixante : l'hégémonie en art aussi !

Hégémonie qui fut acceptée avec une telle ferveur par les décideurs de ces latitudes-ci que nulle « enveloppe » occulte de la CIA n'aurait pu obtenir de meilleurs résultats !

Et entre-temps (pour faire bonne mesure ?) Denise René (l'intrépide) rend un hommage dans sa galerie... à qui ? A un artiste nord-américain des années pop art !

Je ne suis obligé ni d'être content, ni de dire merci. J'existe.

Cachan, le 3 avril 2001

Julio Le Parc
Grand Prix International de la Biennale de Venise, 1966.

Ilus. 5. *Pamphlet à rire (à rire?)* [Panfleto para reírse (¿para no ser tomado en serio?)], Cachan, 3 de abril de 2001. Archivo Julio Le Parc.

taron algunos trabajos plásticos en el Salón de la Joven Pintura del Museo de Arte Moderno de París, entre los cuales se exhibió la obra “La tortura”, realizada por el Grupo Denuncia.¹⁹ Asimismo realizaron una exposición en la Ciudad Universitaria de París sobre la opresión, la represión y las luchas en Latinoamérica, aprovecharon cada espacio de exhibición para denunciar la situación de los detenidos políticos en Argentina y Brasil, mantuvieron fluidos contactos con el Servicio Cultural de la Embajada de Cuba y con el movimiento de solidaridad con Chile, editaron un boletín de difusión sobre las actividades y se movilizaron con vistas al siguiente encuentro. Entre los contactos que el colectivo América Latina no Oficial estableció con los artistas en la Argentina, Le Parc envió un trabajo a Graciela Carnevale (integrante de FADAR, Frente Antiimperialista de Artistas de Rosario), para participar en las acciones desarrolladas en el país. En el Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana, la representación argentina estuvo integrada por los dos residentes en París —Le Parc y [Alejandro] Marcos— además de Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, León Ferrari y Luis Felipe Noé.²⁰

Más tarde, Le Parc se reunió en el Pabellón de la Bienal de Venecia con un grupo de artistas representantes de la Argentina, Brasil, Chile, Francia, Italia, Holanda y Uruguay y, tal como

informaron a la prensa, en octubre de 1975, resolvieron constituir el Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte,²¹ con el fin de combatir el recrudescimiento del fascismo, especialmente, en España y Chile [ilus. 4]. Integrada por José Balmes, Victorio Basaglia, Davide Boriani-Cuelo, Vincenzo Eulisse, José Gamarra, Julio Le Parc, Alejandro Marcos, Gontran Netto, Romano Perusini, Ernest Pignon, Joop Van Meel y Guillermo Nuñez, esta brigada internacional de pintores antifascistas realizó varios trabajos colectivos, como los murales en apoyo al boicot realizado por los obreros de un transporte marítimo destinado a la dictadura de Pinochet, otro en homenaje al Congreso Internacional de Solidaridad con Chile y al Museo de la Resistencia,²² así como los murales sobre América Latina pintados en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, en la Maison de la Culture y en el homenaje a la lucha del pueblo de Nicaragua, entre otros trabajos.

Estas intervenciones en encuentros, grupos o frentes muestran parte del entramado que tejieron los artistas dispuestos a resistir a las arbitrariedades imperantes bajo los gobiernos militares. Participaciones que, en el caso de Le Parc, también pueden comprenderse en el marco de la modalidad de funcionamiento adoptada desde los tiempos del Centre de Recherche d'Art Visuel, basada en una alianza entre el hecho práctico y el especulativo pero abierta a la confrontación, dado que ese momento de intercambio siempre fue entendido como indispensable para lograr el enriquecimiento de los resultados colectivos.

Un epílogo para seguir pensando

Las propuestas de los '60 articularon diferentes estrategias que buscaron transformar la relación del espectador con el arte. Sin embargo, aunque las producciones efímeras e intervenciones en el espacio público, los laberintos, *happenings* y *performances* buscaron desplazar la actitud contemplativa y quebrar la exclusividad del sistema de galerías y museos, una y otra vez, tanto la institución como el mercado intentaron neutralizar todas las acciones opuestas a su propia lógica.

Desde su constitución, el GRAV se propuso la creación de obras múltiples y realizó experiencias participativas que llegaron a *Une journée dans la rue*, para captar directamente al transeúnte.²³ Luego, Julio Le Parc continuó su obra plástica en ese sentido y le sumó una copiosa producción escrita, en la que reflexionó y asumió el perfil de un artista dispuesto a la confrontación, aun cuando algunas veces firmó sus escritos “consciente de sus contradicciones como artista experimentador en una sociedad capitalista”.²⁴

Entre el 4 de abril y el 4 de junio de 2001, Jean-Paul Ameline organizó en el Centro Georges Pompidou la exposición *Denise René L'intrepide*. Desconforme con una interpretación curatorial que rendía homenaje a la galerista con las obras de los artistas, Le Parc intentó plantear su punto de vista distribuyendo un volante en la reunión de prensa, aunque los organizadores se lo impidieron [ilus. 5]. La particular situación provocada puso de relieve las tensiones y contradicciones que se presentaban, dado que reunía a la figura de la *marchand* en el ámbito institucionalizado del Centro Pompidou y, al mismo tiempo, enfrentaba la opinión del artista a la lectura del crítico-curador.

Especialmente desde 1946 la galería Denise René se convirtió en un punto neurálgico para la circulación de la abstracción geométrica y el arte cinético. Le Parc estableció contacto con su dueña al llegar a París hacia finales de la década del 50, participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas e, incluso, tuvo contrato de exclusividad en algún período. No obstante el panfleto no sólo demandaba por la voz y la presencia de los artistas nunca consultados sobre el homenaje, sino que buscaba ubicar el debate en el nivel institucional que lo promovía, asignando al Centro Pompidou el rol de “puente” con respecto a la penetración del arte norteamericano.²⁵ En este sentido el panfleto no sólo resaltaba la originalidad con la que resistió el arte francés a la oleada tachista e informalista en los años cincuenta, sino que también señalaba que las investigaciones visuales de los 60 produjeron un formidable contrapunto (no reconocido) a la hegemonía del pop norteamericano. En consecuencia, este texto no sólo testimonia la persistencia de la rivalidad París-Nueva York, sino que proyecta los intereses políticos que se jugaron en el contexto artístico de la inmediata posguerra —como ha estudiado Serge Guilbaut—²⁶ a las relaciones mantenidas durante la década del 60.

Le Parc consideró que el impedimento de circulación de su escrito *Pamphlet à rire (à rire?)* censuraba la posibilidad de discutir una postura crítica como la que planteaba, y convocó a quienes quisieran acompañarlo a pegar el panfleto sobre las obras de su propiedad que estaban en la exposición. Redactó una comunicación para explicar lo ocurrido e invitó al acto simbólico en el que lo pegaría; aclarando que ese acto no había sido concebido como una acción artística.²⁷ A la luz de algunas modificaciones que se produjeron, como por ejemplo que al exhibirse en el mes de noviembre de ese año en Las Palmas de Gran Canaria (España) la muestra se tituló *El arte abstracto y la Galería Denise René*, podría pensarse que la acción fue exitosa.²⁸ Sin embargo, en el Centro Pompidou no hubo espacio para confrontar —no sólo para debatir los tópicos que planteaba Le Parc— sino tampoco para dar cabida a las

reacciones que podría haber provocado su desafío al circuito de consagración. La institución, hoy, también esgrime sus estrategias para neutralizar los conflictos, ajustándose a la línea de lo políticamente correcto pero evitando la confrontación abierta y, en ese marco, aun cuando para recobrar el espesor crítico el artista opte por redoblar la apuesta —dejando en este caso la huella de la censura sobre la propia obra— su gesto se convierte en una nueva manifestación de los límites de la libertad que admite la propia lógica del campo.

NOTAS

* El presente trabajo es parte de la investigación en curso para la realización de una exposición de Julio Le Parc. Para este artículo fueron muy valiosas las conversaciones mantenidas con el artista y los documentos hallados en su archivo de Cachan, Francia. También agradezco los materiales proporcionados por Juan Carlos Romero y Ana Longoni, los documentos consultados en el Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Fundación Víctor Magariños D. y en la Fundación Espigas, así como el apoyo de la Fundación para las Artes, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

¹ El Acta de Fundación del Centre de Recherche d'Art Visuel fue suscrita en julio de 1960 por Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François Molnar, François Morellet, Sergio Moyano Servanes, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral.

² Según relató Le Parc en una entrevista con la autora realizada en agosto de 2000. Silvia Dolinko analiza el tema en “Redefinición de espacios en los ámbitos oficiales”, en *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 doctoral, F.F. y L., UBA, 2006.

³ GRAV, “Transformer l'actuelle situation de l'art plastique”, 1961.

⁴ GRAV, “Assez de mystifications”, octubre de 1963.

⁵ Formado por García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral.

⁶ Véase: [Un numeroso grupo de argentinos residentes y no residentes del Pabellón], París, 1968 y [Les intellectuels et artistes soussignés saluent], París-Francia, 28 de mayo de 1968.

⁷ El telegrama de fecha 26 de junio de 1968 fue publicado en la revista *Opus Internacional* en 1968 y también fue comentado en *Robho* núm. 4 de 1968, donde expresa su rechazo a Documenta el artista griego Takis. Sobre esta publicación se puede consultar: Isabel Plante, “Robho = Vitrine de l'art contestataire”. Consideraciones sobre los artistas latinoamericanos incluidos en la revista francesa *Robho* (1967–1971)”, en *XXV International Congress of Latin American Studies Association*, (Las Vegas, 2004), CD-ROM.

⁸ Se trataba de una fotografía de Evandro Teixeira y un grabado de Antonio Manuel.

⁹ Tal como más tarde reseña la revista argentina *Análisis*, Alberto Gironella y Rufino Tamayo adhirieron a la propuesta de Siqueiros. También informa que Silvia Ambrosini, en su carácter de comisario por la delegación argentina, recibió una comunicación sobre el repudio al boicot por parte de la Comisión Brasileña de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos. Véase: “To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención”, en *Análisis*, núm. 437, 29 de julio al 4 de agosto de 1969, 70.

¹⁰ Se trata de las noticias aparecidas en: *Le Monde y Nouvel Observateur* con fecha 14 de enero de 1969 y 23 de diciembre de 1968, respectivamente.

¹¹ Véase: Carta de Takis a Pierre Restany, New York, 17 de enero de 1969, Carta de Pol Bury a Francis de Lulle, París, 2 de junio de 1969 y Carta de Hans Haacke a Gyorgy Kepes, Nueva York, 22 de abril de 1969.

¹² Véase: Carta de Eduard de Wilde a *Cher ami* [destinatario anónimo], Ámsterdam, 10 de junio de 1969. En esta carta, Le Parc se dirige a todos

los artistas reunidos en París en general para debatir el posicionamiento frente al boicot.

¹³ Finalmente, la Argentina envió una muestra histórica de Sesostris Vitullo. De los artistas seleccionados para participar, no enviaron sus obras Jorge de la Vega y Enio Iommi. Bonevardi recibió uno de los ocho premios que otorgaba la Bienal, con una recompensa de 2500 dólares.

¹⁴ Véase: Correspondencia V. Magariños D.-E. Iommi, Pinamar, 2-7-69 y E. Iommi-V. Magariños D., 10-7-69, Archivo Fundación V. Magariños D.

¹⁵ Véase: Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987* (São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda, 1989).

¹⁶ Originado a propósito de un boicot al CIR, este Museo Latinoamericano no poseía una sede y su acción se vinculaba a la política regresiva y al conservadurismo de algunos miembros de esa institución. Estaba formado por artistas residentes en Nueva York, como Liliana Porter, Luis Camnitzer, Luis Wells, Leonel Góngora y Arnold Belkin, entre muchos otros, quienes con fecha 2 de marzo de 1971 enviaron una carta al CIR exponiendo sus demandas.

¹⁷ *Contrabienal*, (Nueva York, Estados Unidos, [1971]). Esta publicación incluyó la nota suscrita por Gordon Matta-Clark con fecha 19 de mayo de 1971 y la respuesta de Jorge Glusberg, bajo el título “Por qué resolví participar con ‘Art Systems’ en la Bienal de San Pablo y ahora desisto”.

¹⁸ En el caso argentino enviaron su contribución: Perla Benveniste, Américo J. Castillo, León Ferrari, Julio Le Parc, Luis F. Noé, César Paternosto, Liliana Porter, J. C. Romero, Edgardo Vigo, Luis Wells, así como una carta colectiva firmada por más de treinta artistas.

¹⁹ Integrado por los argentinos Le Parc y Alejandro Marcos, el brasileño Gontran Guanaes Netto y el uruguayo José Gamarra.

²⁰ Véase: *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, Casa de las Américas, (La Habana, octubre de 1973). Sobre el tema se puede consultar: A. Longoni - M. Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000).

²¹ Los artistas representantes de la democracia española no estuvieron presentes porque consideraron que no era oportuno abandonar su país debido a la situación política por la que atravesaba. Véase: “Comunicato alla stampa” [Comunicado de prensa], Venecia, Italia, 15 de octubre de 1975.

²² El Museo de la Solidaridad había recibido una importante cantidad de donaciones de los artistas comprometidos con el proyecto político-social de Salvador Allende hasta el golpe de estado de 1973. Entre 1974 y 1990 fue llamado Museo de la Resistencia e, incluso en el exilio, siguió recibiendo donaciones.

²³ Realizada en abril de 1966 por el grupo integrado por García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral.

²⁴ En la década del '70, Le Parc acompañó algunos escritos con esta frase, entre los cuales aparece en “Interrogantes”, presentado en el I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado en Caracas entre el 18 y el 27 de junio de 1978.

²⁵ Téngase en cuenta que, a mediados de los '70, Le Parc participó activamente en las acciones que inquietaron a un sector de la intelectualidad frente a la creación del Centro Georges Pompidou.

²⁶ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, (Madrid: Mondadori España, 1990).

²⁷ Véase: Julio Le Parc, *Pamphlet à rire (à rire?)*, (Cachan-París, 3 de abril de 2001) y “Censure au Centre Pompidou”, 17 de abril de 2001, Cachan-París. El acto se llevó a cabo a las 18:30 del día viernes 20 de abril de 2001.

²⁸ Es interesante señalar que, según testimonia la reproducción de la página 272 del catálogo, las obras mantuvieron el panfleto adherido.