La Guerrilla cultural. Circulación internacional de las artes visuales entre Europa y América durante la Guerra Fría

mpaulapino@gmail.com

por María Paula Pino Villar

magister en arte latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

Resumen

En el presente artículo se abordó la producción visual durante los años setenta, a partir de un conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte-política entre 1968 y 1976. En el marco de las tensiones propias de la Guerra Fría, se identificaron eventos, agentes culturales, sistemas de producción y repertorios visuales que vincularon la actividad de jóvenes artistas americanos y europeos radicalizados. La metodología que se utilizó es interdisciplinar, e intersecta aportes de la Historia de las ideas, la Historia del arte y la Sociología de la cultura.

Palabras clave: años setenta, circulación internacional, arte latinoamericano, vanguardia, arte y política.

The Cultural Guerrilla. International circulation of visual arts between Europe and America during the Cold War

Abstract

This paper studies the visual productions during the seventies, analyzing a group of international initiatives that connect art and politics, from 1968 to 1976. In a Cold War context, events, cultural agents, systems of production and a visual repertory will be identified, linking the activity by young radicalized American and European artists. The methodology used is interdisciplinary, and intersects contributions from the History of Ideas, the History of Art and the Sociology of Culture.

Keywords: seventies, international circulation, Latin American art, vanguardism, art and politics.

La Guerrilla cultural. Circulación internacional de las artes visuales entre Europa y América durante la Guerra Fría

Introducción

El presente trabajo parte del análisis de un conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte - política entre 1968 y 1976. A partir del diálogo entre fuentes diversas como textos colectivos, epistolares y manifiestos de artistas, producidos ente 1968-1976, nos aproximamos a los intercambios que se dieron a propósito y en el marco de: la revista *Robho* (Paris, 1967-1971), *Atelier Populaire* (Paris, 1968), la *Contrabienal* (Nueva York, 1971), y la creación del Museo de la Solidaridad (Santiago, 1971). Los objetivos que estructuran este trabajo buscan: develar iniciativas internacionales que concretaron expectativas comunes de articulación arte-política; identificar actividades, producciones y eventos en torno a las mismas; y repensar los vínculos internacionales entre agentes culturales que las promovieron, en el marco de las tensiones propias de la Guerra Fría.

La metodología que se utilizó es de tipo interdisciplinar, y se sostiene sobre los aportes de la Historia de las ideas, la Historia del arte y la Sociología de la cultura. Nos referimos a la Historia de las ideas puesto que las fuentes utilizadas en este trabajo son las propias de este campo de estudios, textos colectivos como revistas culturales (Beigel, 2003) y manifiestos de artista. Principalmente, estas son la revista *Robho* y la publicación de *Contrabienal*. Asimismo, se parte de los supuestos de la Historia del Arte, ya que nos circunscribimos a un tipo de producción cultural específica: las artes visuales, en tanto que las fuentes que aquí se trabajan develan discusiones relevantes para comprender los debates del mundo del arte de los años 70. Por último, los aportes de Sociología de la cultura fundamentan el interés de este trabajo, no tanto en los productos de las artes visuales en sí mismos, sino en los procesos de sociabilización específicamente cultural, que se materializan en los intercambios entre agentes e instituciones culturales del período 1968-1976. Al mismo tiempo, otras fuentes puestas en diálogo con los textos colectivos fueron el discurso inaugural del Museo de la Solidaridad pronunciado por

Salvador Allende (1971), conjunto a las actas de donación de obras y epistolares entre los miembros del Comité Internacional de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC).

La hipótesis que aquí se sostiene es que el conjunto de iniciativas internacionales que articularon arte-política entre 1968 y hasta 1976, convergen en una forma de conciencia en común y, en términos de Raymond Williams (2011), diríamos una *estructura de sentimiento*, que se percibe en el sentido que construyen las iniciativas, discusiones, actividades y dinámicas de producción cultural que aquí se estudian. Si lo pensamos en términos temporales, este conjunto se inicia con el mayo francés, en 1968, y se clausura con los golpes militares de Chile (1973) y Argentina (1976). Entretanto, vemos cómo la creciente radicalización política de los jóvenes artistas americanos y europeos les hermanó tras metas comunes, detractoras de un arte burgués, que persiguieron subvertir las tradicionales relaciones de opresión social y ampliar los públicos del arte, situando a artistas y críticos como obreros de este nuevo estado de las cosas. Este sentido compartido se percibe en las actividades en torno del *Atelier Populaire* (Paris, 1968), como también se puede leer en los textos producidos por Julio Le Parc y el colectivo Museo Latinoamericano para la *Contrabienal* (1971) y en el discurso inaugural del Museo de la Solidaridad. En el extremo opuesto, podemos pensar como clausura de este ciclo tanto la premiación en la XIII Bienal de San Pablo al colectivo conceptualista argentino Comunicación Arte y Cultura (CAyC), como el exilio y clandestinidad de la Colección del Museo de la Solidaridad de Chile. La premiación al CAyC se dio a pesar de la polémica que desató su participación en este evento que había sido repudiado, entre otros motivos, por ser cómplice de la dictadura en Brasil, mientras en Argentina se imponía la suya propia. Ambas instancias sirven como testimonios del debilitamiento de los ideales de un *arte para la revolución.*[1] Si bien cada caso tiene características distintivas determinadas por la historia de cada país, el terrorismo de estado que impusieron los golpes militares que se sucedieron en Chile y Argentina silenciaron todas las discusiones

[1] Ana Longoni (2014) ha formulado las definiciones del "Arte para la revolución". Estas se sostienen sobre cuatro puntos: la acción artística debe plantearse con la eficacia de un acto político; el uso de la violencia como material artístico; la ruptura con las instituciones del arte; y, finalmente, la apuesta por la ampliación del público a sectores masivos y populares.

que se dieron durante el período que describimos, e imprimen un tono distinto a los diálogos América-Europa que aquí se plantean.

El conjunto de iniciativas internacionales se compone por las originadas en París en torno de los levantamientos de mayo de 1968, los sucesivos boicots a la Bienal de San Pablo y la *Contrabienal* que conforman una red internacional de artistas en 1969 y 1971. A ellos se suman la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en 1972,[2] y los Encuentros de Plásticos Latinoamericanos celebrados en La Habana y en Santiago de Chile, en 1972 y 1973. Estas iniciativas son claves para pensar las dinámicas de circulación internacional de ideas sobre el arte durante los años setenta. Tanto los documentos producidos en el marco de estas iniciativas, verdaderos manifiestos del arte revolucionario, como las distintas dinámicas de producción colectiva y anónima, o bien la donación de obras para sostener los encuentros, hasta la propia creación del Museo de la Solidaridad, son testimonios del compromiso de los agentes culturales movilizados por el ideario progresista.

En el *Llamamiento a los Artistas Latinoamericanos* realizado en el Encuentro de Plástica Latinoamericana de La Habana el 27 de mayo de 1972, hallamos coincidencias evidentes con las consignas de los afiches impresos en el *Atelier Populaire*, pero que ya anticipaba el texto de Julio Le Parc "¿Guerrilla Cultural?" publicado en la revista parisina *Robho* en marzo de 1968. Lo mismo ocurre con varios de los textos publicados en el libro de artista *Contrabienal* (1971) de artistas latinoamericanos concentrados en Nueva York. Lo que aúna a todas estas iniciativas es una línea de pensamiento afín, afín a lo que Ana Longoni ha descripto como arte para la revolución (Longoni, 2014), pero que podemos anticipar en la búsqueda de un arte salvaje, de Jean Clay en *Robho*. Resulta llamativo que entre París, Nueva York y Santiago de Chile, dialoguen poéticas tan disímiles con un horizonte en común tan definido.

[2] Las iniciativas que propiciaron su creación se retrotraen a 1971, según varias publicaciones a propósito de la historia del Museo (Miranda, 2013; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2015).

Condiciones de posibilidad: Guerra Fría, el Tercer Mundo y la juventud

Antes de continuar, es preciso hacer unos comentarios introductorios sobre los años setenta en el marco de la Guerra Fría y el Tercer Mundo, precisamente para comprender las construcciones sobre lo latinoamericano que conectan París y Nueva York.

En principio, aclarar que la idea tan extendida de que tras la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos se habían consagrado como el centro cultural desplazando a París, debe ser relativizada. Algunos trabajos, como el de Isabel Plante (2013), destacan la actuación de artistas latinoamericanos en Paris en los años sesenta, principalmente vinculados al cinetismo,[3] al tiempo en que éste se constituye como corriente artística hegemónica en Europa.

Al cinetismo se sumaron también otras expresiones de artistas destacados, cuya producción tensionaba de manera cada vez más evidente con las coordenadas oficiales de la cultura. Desde la nueva figuración crítica de Antonio Seguí y Antonio Berni,[4] pasando por el *Pop* de Nicolás García Uriburu,[5] hasta llegar a las prácticas conceptualistas de la también argentina Lea Lublin. Igualmente fue destacada la actividad del chileno Roberto Matta y la brasilera Lygia Clark, el primero con un estilo muy particular, en la línea de la abstracción onírica; mientras Clark, inicialmente reconocida por sus móviles neoconcretos, propició cada vez más una mayor participación de los espectadores, hasta en 1968 presentarse con *La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación* en la Bienal de Venecia.

---

[3] Nos referimos a los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, junto a los argentinos Luis Tomasello, Marta Boto, Hugo Demarco, Antonio Asis y Julio Le Parc, ganador del Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1966, entre otros.

[4] Ganador del Gran Premio de Dibujo y Grabado de la Bienal de Venecia de 1962 con el xilo-collage de la serie Juanito Laguna. Ver: Análisis (Buenos Aires) "Berni: collages para el tercer mundo; De la mano de Juanito y Ramona." 17 de junio de 1968. Registro ICAA:785377 Disponible en https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/785377/language/es-MX/Default.aspx.

[5] Nicolás García Uriburu realizó *happenings* a escala urbanística, como su coloración del Gran Canal con un pigmento inocuo en el contexto de la Bienal de Venecia en 1968. En sus intervenciones se destaca el deseo de concientizar a la sociedad sobre el cuidado del medio ambiente, como así también de trascender las fronteras disciplinares de las bellas artes y promover la unión de arte y vida, desde la experiencia sensible de la vida cotidiana. También colaboró en el proyecto presentado por Joseph Beuys en la *Documenta 7* de Kassel, *7000 Eichen* (1982-1987), el cual preveía plantar 7000 robles en distintos emplazamientos de la ciudad de Kassel. Asimismo, Beuys colabora en el proyecto de García Uriburu de colorear el Rin (Fundación PROA, 2010).

Al referirse al período, Serge Guilbaut (2010) destaca los factores políticos y sociales que colaboraron a la valoración internacional del expresionismo abstracto y la consiguiente atracción gravitacional hacia Nueva York. Mejorar la imagen cultural de los Estados Unidos se convirtió, desde 1948, en el principal objetivo de la propaganda norteamericana. En esta empresa fue central el rol del crítico Clement Greenberg, autor de una serie de artículos que buscaban instalar a los artistas vanguardistas estadounidenses como "los más modernos de todos", el futuro del arte occidental.[6]

Guilbaut se refiere a que Greenberg demostró "suficiente agresividad, confianza y devoción por el arte de Estados Unidos como para desafiar abiertamente la supremacía del arte parisino y declarar que Nueva York y Jackson Pollock habían ocupado su lugar en la escena del arte internacional" (Guilbaut, 2010: 42). El autor retoma los artículos publicados por Greenberg en *Partisan Review* y en una desafortunada comparación se refiere a que "el arte parisino parecía afeminado y completamente inadecuado para enfrentar los graves peligros que amenazaban a la cultura occidental". Más adelante, incluso afirma: "París será presentada como una coqueta envejecida, que ya no tenía la fuerza para actuar, sino apenas la necesaria para emperifollarse y aparentar" (Guilbaut, 2010: 60). Como contraparte de esta cultura europea aparatosa y debilitada, el autor presenta una imagen heroica: "el viril arte neoyorquino vino al rescate"; "comparada con esa decadencia, la sinceridad de Pollock se convirtió en un símbolo de regeneración (…) Con su brutalidad, Pollock revelaba la verdad, dejando de lado todo artificio" (Guilbaut, 2010: 41).

Sin lugar a dudas, la posición de Guilbaut moviliza la reflexión sobre la representación heroica de la cultura norteamericana durante la Guerra Fría. Las estrategias de visibilización que se pusieron en marcha desde la CIA[7] y la enérgica virilidad con que Guilbaut describe a Pollock, resultan útiles a una nación que se mostraba a sí misma como la nueva potencia mundial. Si bien la construcción de esta

---

[6] Se refiere a las obras de Willem de Kooning, Arshile Gorky, William Baziotes, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still. Barnett Newman, y Jackson Pollock.

[7] *Central Intelligence Agency*, comúnmente abreviado CIA, es la Agencia Central de Inteligencia del Gobierno de los Estados Unidos. Para profundizar sobre la acción propagandística del Expresionismo Abstracto en Europa se puede consultar Bellido-Pérez (2018).

imagen heroica se anticipa al período que este trabajo desarrolla, permanece durante el mismo e incluso en algunas narrativas se sostiene hasta nuestros días. Por eso nos interesa detenernos en la misma, como una construcción propagandística que fue parte del discurso oficial y hegemónico en el tiempo en que se dieron las iniciativas internacionales que aquí abordamos.

Sin embargo, y como se mencionó antes, debe ser relativizada. Primero, porque como se dijo, Europa a fines de los 60 vivía una intensa y renovadora actividad cultural, como atestiguan las páginas de *Robho* y las discusiones en torno del *Atelier Populaire*. También, tras la victoria de Fidel Castro y su ejército en la Revolución cubana de 1959, la enérgica virilidad impostada internacionalmente, se hizo carne sin lugar a dudas en el guerrillero latinoamericano. Sin ser planificado de ese modo por el bloque comunista, la figura del Che Guevara se instala como estandarte de la juventud revolucionaria de los años setenta.

Inclusive, en Paris, durante la ocupación estudiantil de mayo de 1968,[8] el director de la Casa Argentina de la Ciudad Universitaria afirmó que los jóvenes colocaron banderas rojas y negras en el mástil y lo rebautizaron "Pabellón Che Guevara" (Plante, 2014). Este episodio resulta representativo de la identificación del Tercer Mundo como una "zona mundial de revolución, realizada, inminente o posible", tal y como lo define Eric Hobsbawm (2018: 371).

A su manera, pero también en este sentido, Jameson se refiere a que "políticamente, los 60 del Primer Mundo le deben mucho al tercermundismo en términos de modelos político-culturales, como por ejemplo el maoísmo simbólico, y, además, encontró su misión en la resistencia a guerras que se proponían precisamente cortar la raíces de las nuevas fuerzas revolucionarias del Tercer Mundo" (Jameson, 1997: 577). El autor hace la excepción al referirse a la nueva política negra y el movimiento de los derechos civiles, a los que describe como "los colonizados interiores del Primer Mundo –minorías- marginales, y mujeres.", y parafraseando a Marcuse, los reúne como nuevos

[8] Los estudiantes protestaban denunciando la arbitrariedad con que se seleccionaba a los residentes, para lo cual se solicitaba al Servicio de Inteligencia del Estado antecedentes de los candidatos que vivirían en las residencias del pabellón argentino. Para más detalles, consultar: https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/773186/language/es-MX/Default.aspx

"sujetos de la historia" de tipo no clasista: negros [sic], estudiantes, pueblos del Tercer Mundo (Jameson, 1997: 578). Estos nuevos sujetos e identidades colectivas surgieron de la crisis de la idea abstracta de clase social, y se constituyeron como pequeños grupos.

La comparación de Guilbaut no solo evidencia un sesgo sexista al atribuir rasgos viriles al arte americano, que identifica en la figura de Jackson Pollock como contraparte de la débil y decadente femineidad del arte europeo. También, pese al revisionismo crítico con que pretende demostrar que la imagen de Nueva York como futuro del arte occidental moderno fue una construcción propagandística norteamericana, gravemente desconoce la importancia que tuvieron los nuevos sujetos de la historia, principalmente estudiantes y pueblos del Tercer Mundo, como modelos político-culturales en los 70.

La Guerrilla cultural. París - Latinoamérica

En relación con la crisis del concepto abstracto de clase social que describe Jameson (1997), es llamativo el parentesco con el prólogo de la *Contrabienal* (1971). En el mismo, los artistas latinoamericanos proclamaban desde Nueva York:[9] "No somos una clase social, pero está en nuestras manos escoger en que clase social militamos: si en la de los explotadores o en la de los explotados." (MICLA. Nueva York, 1971, ICAA, Contrabienal: en línea). La sumisión del ego o la personalidad individual en el colectivismo, la construcción de comunidad se percibe en la constante alusión al valor de solidaridad, que se reitera en los manifiestos, cartas y otros testimonios textuales del período.

Es importante rescatar la labor del Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA), tanto como la de su antecesor directo, el Museo Latinoamericano, conformado por artistas de estos países, residentes en Estados Unidos: Luis Camnitzer y Antonio Frasconi de Uruguay; Eduardo Costa, César Paternosto, Liliana Porter, Alejandro Puente, Luis Wells de Argentina, y el colombiano Omar Rayo. El Museo Latinoamericano alude a una institución conceptual que discutía la representación del arte latinoamericano promovida por el *Center for Inter-American Relations* (CIAR), pero también denunciaban la colaboración de su directorio con las dictaduras de Brasil,

[9] El Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana (MICLA) estaba conformado por Luis Wells (Argentina, 1939), Luis Camnitzer (Uruguay, 1937), Carla Stellweg, Liliana Porter (Argentina, 1941), y Teodoro Maus (México, 1934).

iniciada en 1964, y de República Dominicana (Longoni, 2014). Dentro de las iniciativas que ambos grupos movilizaron se halla el boicot a la Bienal de San Pablo (1969), que fue acompañado por los artistas de París[10] que pronto redactaron un volante manifestando su apoyo a los revolucionarios y valientes "que luchan contra el imperialismo americano y europeo" (Carta de artistas franceses, París, 1969, Registro ICAA: 774679).

Asimismo, un último aspecto que caracterizó el arte del período se enlaza al nuevo grupo social con conciencia propia surgido en los sesenta: los jóvenes. La radicalización política de estos años perteneció a los jóvenes; los movimientos estudiantiles y los levantamientos de trabajadores mundialmente fueron liderados por jóvenes (Hobsbawm, 2018). Pensemos como ejemplos el otoño caliente italiano,[11] el Cordobazo argentino de 1969,[12] o el mayo parisino de 1968; pero también cabe recordar que Fidel Castro tenía apenas treinta y dos años al momento de convertirse en mandatario tras la victoria revolucionaria. Del mismo modo, fueron en general jóvenes artistas los sujetos a los que refiere la mayoría de las iniciativas que aquí se describen.

Uno de los documentos que encendió la antorcha revolucionaria de los jóvenes estudiantes, artistas e intelectuales fue publicada en la Revista *Robho* en París,[13] durante el mes de marzo de 1968 con el título de *¿Guerrilla Cultural?* Su autor, premiado en la Bienal de Venecia, fue el argentino radicado desde principios de los años sesenta en París: Julio Le Parc. En el escrito, Le Parc enuncia algunas cuestiones que serán retomadas en varias oportunidades posteriormente.

---

[10] Ver también: "Non a la Biennale de São Paulo: dossier", Paris, 1969, ICAA, Archivo personal de Julio Le Parc, Registro ICAA: 774628. Disponible en: https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/774628/language/es-MX/Default.aspx

[11] Denominación que refiere a las luchas sindicales, obreras y estudiantiles que tuvieron lugar a partir del otoño de 1969 en Italia.

[12] Insurrección obrero-estudiantil sucedida en la ciudad argentina de Córdoba el 29 y 30 de mayo de 1969, para ampliar se sugiere: Gordillo, Mónica. "Los prolegómenos del Cordobazo: Los sindicatos líderes de Córdoba dentro de la estructura de poder sindical" en: *Desarrollo Económico*, julio-setiembre, 1991, pp. 163-187. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/3466830?origin=JSTOR-pdf.

[13] Para el estudio de esta revista se consultaron archivos digitales: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA), Archivo Graciela Carnevale (Proyecto Archivos en Uso, Red Conceptualismos del Sur en) y la publicación de Plante (2013).

La revista *Robho* se publicó entre 1967 y 1971 en París y en su equipo editorial participaron el crítico de arte Jean Clay, el poeta visual Jean Blaine y la periodista cultural Christiane Duparc. Con formato tipo tabloide, papel de alto gramaje y un diseño moderno tan cuidado como la selección de sus contenidos, *Robho* presentó problemáticas contemporáneas e internacionales de las artes, que rechazaron al artista inofensivo e integrado.[14] Sus páginas demuestran el interés de Clay en lo que denominó arte salvaje, un arte no-burgués, que se expande por fuera de las instituciones del arte. En *Robho* tuvieron participación agentes de centralidad en el campo artístico internacional como Daniel Buren (Francia), Hans Haacke (Alemania), David Medalla (Filipinas), Daniel Spoerri (Suiza) y Takis (Grecia).

Si bien, como se dijo, *Robho* presentó discusiones y reseñas sobre la práctica artística de distintas latitudes, resulta llamativo la reiterada presencia de artistas latinoamericanos: desde el dossier que el propio Clay redacta sobre la obra de la brasilera Lygia Clark[15] o el destinado a la experiencia argentina de *Tucumán Arde*[16] (1968),[17] hasta el interés en el boicot a la Bienal de San Pablo que demuestra en la carta que escribió solicitando al grupo material para su dossier sobre Tucumán Arde. En la carta se refiere a lo "interesante de ver la manera en que ahora los artistas están ocupándose de problemas políticos"[18] (Carta de Jean Clay de la revista *Robho*, París, agosto 1969, Tucumán Arde, Archivo Graciela Carnevale).

La reiterada presencia de los artistas latinoamericanos para hablar de este *arte salvaje* puede encontrar razón en dos cuestiones, que son señaladas por Isabel Plante

---

[14] Con estas palabras Clay se refería a los artistas adaptados al creciente mercado del arte, que no desafiaban las reglas del campo artístico.

[15] Ver: Clay, Jean, "Lygia Clark: Fusion Généralisée" en *Robho*, N° 4, otoño 1968.

[16] Esta obra colectiva de investigación y acción política y comunicacional es concebida por Ana Longoni (2014: 64) como "episodio fundante del *conceptualismo ideológico* latinoamericano". A partir de la exposición realizada en la sede rosarina de la CGT de distintos tipos de documentos los artistas daban cuenta de la crisis que vivía la población tucumana tras el cierre de los ingenios azucareros y la farsa del "Operativo Tucumán" durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía. Para un desarrollo más profundo se sugiere la lectura de Longoni (2008; 2014).

[17] Ver: "Les fils de Marx et Mondrian" en *Robho*, N° 5-6, abril 1971. Disponible en Archivos en Uso, Red Conceptualismos del Sur: http://www.archivosenuso.org/viewer/2368#

[18] El documento original fue escrito en inglés, la traducción es propia.

(2013) a propósito de los "argentinos de París". Por un lado, por el dato –no menor– de la cantidad de latinoamericanos residentes en París en 1968.[19] La autora se refiere al porcentaje de intelectuales y artistas, que fue percibido positivamente por las elites culturales y políticas francesas de fines de los sesenta. Por otro lado, destaca que la presencia de artistas sudamericanos en París "se vio como un factor decisivo en la consistencia de una resistencia cultural en tanto extranjería a la alta cultura europea" (Plante, 2013: 182).

Es decir que se halla en los artistas latinoamericanos una fuerza particularmente efectiva para encarnar las búsquedas vanguardistas, deseosas de romper con el arte tradicional y sus instituciones, afín al arte salvaje que interesaba a Clay. A propósito de ello, el llamado de Julio Le Parc a "organizar una especie de guerrilla cultural contra el estado actual de las cosas" (Le Parc, 2011: 381) resulta ilustrativo de todo esto. Allí el autor se pregunta por el rol del artista y del intelectual en la sociedad. La respuesta que podemos rastrear a lo largo del texto se halla en: producir un cambio en la situación social dada, pues "la casi totalidad de lo que se concibe como *cultura* contribuye a la prolongación de un sistema fundado sobre relaciones de dominantes a dominados" (Le Parc, 2011: 379). Asimismo, al describir la "situación social dada", distingue dos posiciones en la producción intelectual y artística: por un lado, todo lo que –voluntariamente o no– ayuda a mantener la estructura de las relaciones de dominación existentes; y, su contracara, las iniciativas que intentan destruir los esquemas mentales sobre los que se apoya la minoría para dominar. También insiste en que el arte está destinado a una elite y en que es necesario desencadenar una toma de conciencia colectiva y poner en evidencia el potencial de acción que la gente lleva en sí.

Por último, sobre el llamado de Le Parc, es importante destacar la afirmación del autor, que realza la hipótesis de Plante, sobre la potencialidad de la extranjería para el arte de vanguardia. El autor se refiere a que "el problema de *la dependencia y de la pasividad* de la gente no es un problema local, sino general, aun con variación en sus aspectos. Llega a ser más agudo en los centros *donde la tradición y la cultura tienen*

[19] Eran 9800 personas, cifra que se duplicó después de los golpes militares de Chile (1973) y Argentina (1976). La autora se basa en el trabajo de Rolland y Touzalin (1994).

mayor peso, y donde la organización social es más evolucionada" (Le Parc, 2011: 380, cursivas mío).

La huelga masiva de estudiantes, intelectuales y trabajadores de mayo de 1968 dio oportunidad a Le Parc para unírseles en su voluntad de producir un cambio en la situación social dada.

En una asamblea celebrada durante la ocupación de la Universidad de la Sorbona, un grupo de jóvenes estudiantes y artistas resolvió ocupar el taller de litografía de la École Supérieure des Beaux-Arts de París.[20] A partir de esta asamblea, del 13 de mayo y hasta el 27 de junio de 1968, en que las fuerzas policiales los desalojaron, se imprimieron entre 2000 y 3000 afiches diarios con consignas que se instalaron en el imaginario revolucionario de varias generaciones. Los diseños de los afiches se elegían por votación en la asamblea celebrada diariamente, siguiendo criterios rectores sobre el contenido y también sobre cuestiones técnicas: un dibujo sencillo, sin medias tintas y en un solo color. Ambas cuestiones eran determinantes en pos de lograr una comunicación efectiva con las masas, capaz de generar consciencia sobre la situación de opresión que se pretendía superar. Las discusiones más interesantes en torno a la práctica artística que abonó la experiencia del *Atelier Populaire* tienen que ver con la autoría o el anonimato, la firma de las obras, en este caso afiches. Es interesante repasar esta cuestión por cuanto es en este punto donde verdaderamente se pone en jaque la propiedad privada y la lógica de la mercancía.

Retomando el diálogo con Jameson que se planteó más arriba, en tanto una de las condiciones de posibilidad de los sesenta como época, fue aquello que sostuvo estas lógicas de producción colectiva y anónima, precisamente el surgimiento de identidades colectivas. Es decir: estos pequeños grupos, que hallaron cohesión como tales en tanto se reconocieron distintos a una exterioridad que les era ajena. Este ideario en común, la protesta contra la opresión capitalista de los trabajadores y el imperialismo, (que para el mayo parisino tomaba forma en la invasión norteamericana de Vietnam), debía ser expresado mediante una técnica que permitiese el múltiple y por tanto un alcance

[20] Al parecer quien supo canalizar el descontento del grupo de críticos, galeristas, estudiantes y artistas presentes en la asamblea del anfiteatro Edgard-Quintet de la Sorbona, fue el joven Bruno Queysanne, militante de la Union des jeunesses communistes marxistes-léninistes. (Plante, 2013).

masivo, como era la serigrafía, pero que, a la vez, la precariedad técnica inevitable por el contexto de ocupación limitó aún más en sus posibilidades expresivas. A todo esto debe sumarse, como se dijo, que el principal motor de esta experiencia fue ideológico, por lo que el control sobre el contenido de los afiches era probablemente lo más importante. A propósito de ello, Plante (2013) expone la opinión de Gérard Fromanger, quien adjudicaba la uniformidad estilística de los afiches al trabajo conjunto y el anonimato, mientras que, en oposición, uno de los artistas participantes del Atelier hallaba la razón de esto en que el peso del juicio de los integrantes de la *Jeune Peinture*[21] era mayor al de los demás artistas del Atelier. La autora también señala a Pierre Buraglio y Gilles Aillaud, integrantes de la *Jeune Peinture*, como líderes a cargo del control de los contenidos y *slogans* (Plante, 2013: 208).

La tensión evidente en las concepciones colectivo-individual, que retoma a propósito del *Atelier Populaire* Isabel Plante, nos conduce a preguntarnos sobre la base de este ideario común, ¿cómo producir cambios? ¿Cómo aportar a generar conciencia colectiva? En una afirmación que sirve pensar a partir de la tensión colectivo-individual del Atelier, en "¿Guerrilla cultural?" Le Parc, de forma contundente responde que el rol del artista en la sociedad es: "Poner en evidencia en el interior de cada medio las contradicciones existentes" (Le Parc, 2011: 378). Aquí compartimos 87 de los cerca de 350 diseños impresos en el *Atelier Populaire* que fueron publicados en formato de libro durante el mismo año. Algunos diseños han sido atribuidos a los argentinos Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Le Parc, Rómulo Macció y Antonio Seguí.

Así como algunos artistas encontraron en la renuncia a su autoría una alternativa de construcción colectiva desde la producción conjunta y anónima, otros ocuparon el prestigio de su firma como un medio para apoyar la lucha.

La solidaridad como sistema de producción durante los setenta

Ahora nos interesa recuperar dos iniciativas que se dieron durante los setenta en América, pero que movilizaron una amplísima red internacional de artistas, críticos e

[21] Compuesto por artistas comunistas, maoístas, anarquistas e izquierdistas que coincidían en una figuración con alusiones políticas expresas.

instituciones culturales de Europa y América, que arrojan pruebas del compromiso que los amarra en un ideario en común. Nos referimos al boicot a la Bienal de San Pablo, y su consiguiente *Contrabienal*, y a la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Como se dijo anteriormente, la *Contrabienal* fue una iniciativa promovida por el MICLA y el Museo Latinoamericano, detractores de las políticas culturales que impulsaba el *Center for Inter-American Relations* (CIAR). Fueron incluso los desacuerdos sobre cómo negociar con el CIAR el motivo de la escisión del Museo Latinoamericano, que dio lugar en 1971 al MICLA. Este quedó entonces conformado por Luis Camnitzer, Eduardo Costa, Antonia Galbarith, Teodoro Maus, Liliana Porter, Carla Stellweg y Luis Wells. Mientras algunos miembros reclamaban más espacios de exhibición y promoción del arte latinoamericano, otros fueron más radicales, como se puede advertir en las palabras del MICLA al inicio de la *Contrabienal*, explicando que con ella no se buscaba sustituir una exposición por una publicación, sino "tantear una acción contra el imperialismo cultural" (Movimiento de independencia cultural latinoamericana. Nueva York, 1971, ICAA, Contrabienal, s/p.). Según consta en el prólogo con que el MICLA inicia la publicación de este libro de artistas, la misma tuvo tres objetivos. A la ya enunciada acción contra el imperialismo cultural norteamericano, se suma, en segundo lugar, denunciar la Bienal de San Pablo como parte de las "actividades culturales que, al mismo tiempo que colonizan nuestros pueblos, sirven como adorno a las dictaduras más sangrientas que creen tapar con ellas los crímenes cotidianos, tratando de indicar que todo va bien". Y, en tercer lugar, de generar un registro documental, que preserve en la memoria las elecciones morales más que estéticas, de los artistas que les acompañaron. Esto último fue expresado por el grupo del siguiente modo:

> Esta CONTRABIENAL trata de inaugurar un nuevo camino documentando las negativas a la complicidad, valorizando la posición moral por encima de la compra y el colaboracionismo. Los aportes a este documento, en lo que a MICLA se refiere, no están abiertos al juicio estético ni a la comparación. Su presencia solamente indica la elección de un sistema moral, la intención de enterrar la

corrupción y el crimen (Movimiento de independencia cultural latinoamericana. Nueva York, 1971, ICAA, Contrabienal, s/p.).

Además del prólogo del MICLA, la publicación contó también con un prólogo firmado por Museo Latinoamericano. Allí se pronunciaron explicando los motivos de su colaboración en el boicot a la Bienal de 1971, diciendo que rechazaban participar de un evento cultural "en un país donde existe un régimen oprobioso de represión, tortura y vejaciones a sus ciudadanos" (Museo Latinoamericano, Contrabienal, Nueva York, 1971, s/p).

Sumado a la adhesión de los miembros del Museo Latinoamericano, lo que resultó clave, como bien señala Aimé Iglesias Lukin (2013), para la promoción internacional del boicot a la Bienal, fue el apoyo del Comité Provisional para una Asamblea General de Artistas Latinoamericanos. Esto sucedió mientras Luis Camnitzer y Liliana Porter realizaban un viaje a Europa y pudieron entablar contacto con el grupo parisino. Finalmente, la *Contrabienal* contó con 62 participaciones, entre cartas de apoyo, colaboraciones gráficas y escritas, que fueron firmadas por 112 personalidades y asociaciones de América y Europa. Fue publicada en 1971, y tuvo una tirada de 500 ejemplares de 114 páginas. Pese a las limitaciones del formato en blanco y negro, y exceptuando la portada roja, diseñada por Luis Wells, las imágenes que reúne son de lo más diversas, desde la Neo-Figuración, el *Op art,* el minimalismo y tendencias conceptualistas. Iglesias Lukin (2013) afirma que el uso del rojo para la portada era una insinuación de la violencia que el libro denuncia, al tiempo que una alusión al ideario de la izquierda revolucionaria con que los participantes se identificaban.

Asimismo, es importante reparar en algunos de los aspectos que describe Iglesias Lukin. La fotografía que empleó en su colaboración Luis Camnitzer, *Contenido: Body of Carlos Marighella*, presenta el cadáver del militante comunista asesinado en manos del gobierno de facto en 1969. La obra de Camnitzer, no solo será la más reproducida aun hasta nuestros días para hablar de la *Contrabienal*, sino que, del conjunto de participaciones, tal vez sea la que mejor condensa los objetivos de la iniciativa promovida por el MICLA. En particular, aquel que se propone como un registro documental, por

cuanto el recurso al que apela Camnitzer se aproxima al fotoperiodismo en su afán documental.

El otro aspecto al que refiere Iglesias Lukin (2013), sirve para pensar todas estas iniciativas como un tejido internacional, verdadero entrelazado de sujetos que anudan una fibra idearia en común. Nos referimos a la participación de Julio Le Parc en la *Contrabienal* con un manifiesto a doble página titulado "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea". Iglesias lo describe como una lista de proclamas, en las cuales el punto doce argumentaba que para contrarrestar el totalitarismo del arte promovido desde el poder, el estatus del artista debía ser nivelado al de un trabajador común. Específicamente, el punto número doce dice lo siguiente:

> Para combatir esa situación hay que nivelar al artista a la altura de un trabajador común, transformar la pretensión de hacer obras de arte en un experimentar continuo, abstenerse de la apreciación de los entendidos, escuchando la opinión del pueblo, liberar al espectador de las inhibiciones en que lo recluye el arte con su pretendida categoría de cosa superior y desarrollar en él su capacidad de acción y creatividad. (Le Parc, Julio. "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea", Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de Agosto de 1973).

El que arriba se cita, es un mecanografiado que se halló en un rastreo documental realizado en la ciudad argentina de Mendoza.[22] También firmado por Julio Le Parc, presenta el mismo título e idénticas características a su participación en la *Contrabienal.* Este mecanografiado, posee un total de veintitrés puntos y está firmado en La Habana, el 3 de agosto de 1970 por Julio Le Parc, seguido de lo cual una aclaración entre paréntesis explica sobre el artista "consciente de sus contradicciones como artista-experimentador de una sociedad capitalista". Cierra el escrito: "Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de agosto de 1973", datos que aluden a la localidad y el fondo documental a los que se

[22] Este relevamiento documental fue realizado como parte de la investigación que sustenta la tesis en curso Pino Villar, María Paula. "Arte mendocino de los setenta. Procesos de reconocimiento, redes, debates y trayectorias artísticas entre el horizonte revolucionario y la dictadura cívico-militar (1969 - 1979)" (Trabajo de tesis para optar por el grado de Doctora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata).

asocia el hallazgo en la Ciudad de Mendoza (Argentina)[23] [imagen 1]. Es claro el vínculo que une "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea" y "¿Guerrilla Cultural?", el cual supone una misión del artista en el proceso revolucionario: poner en evidencia las contradicciones al interior del medio artístico. Podemos pensar que esas contradicciones, en la lógica del mercado, se asocian a la firma de artista premiado internacionalmente. Con lo cual, el reconocimiento artístico que hace valiosa en términos monetarios una obra firmada por Le Parc, es el mismo que legitima sus afirmaciones, y le da visibilidad a una pugna explícitamente ideológica al seno del campo artístico.

En el mismo mecanografiado, Le Parc en el punto tres explica que la mayor parte de las directrices del arte provienen de "países que ejercen el imperialismo político, económico y militar dentro del cual la cultura es empleada como un arma entre otras", en alusión directa a los motivos del boicot a la Bienal de San Pablo que ya se mencionaron. Más adelante, entre los puntos nueve y once se refiere al "monopolio de la creatividad artística de vanguardia", que según el autor se basa en la noción abstracta de arte, el artista como ser excepcional, la obra de arte comerciable única e imperecedera, la calificada apreciación de los entendidos y la sumisa pasividad del público. Por último, su descripción del punto quince, nos recuerda la decisión estético-política que presenta Luis Camnitzer con su obra en la *Contrabienal*, en la cual el mecanografiado de Le Parc había sido publicado anteriormente. Le Parc dice: "15.- En los países capitalistas el acento debe estar puesto no ya en la producción artística, sino en la ACTITUD del artista frente al sistema capitalista." (Le Parc, Julio. "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea", Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de Agosto de 1973)

Este sistema de producción que hemos denominado "de la solidaridad", implicó la apuesta de los agentes reconocidos en el sistema tradicional (y burgués) del arte, por una circulación autónoma y distinta, por fuera del sistema mercantil. Este sistema se vuelve especialmente evidente con la creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile. Esta vez, sin borrar sus identidades en la entrega por la causa colectivista, sino aprovechando el prestigio de sus firmas para apoyar la vía chilena al

[23] Para profundizar sobre la actividad del Taller Nuestro Teatro como un espacio alternativo, vinculado al interés por definir la función social del arte, se recomienda ver Pino Villar (2016).

socialismo, siguiendo la lógica iniciada en la *Contrabienal*. Esta instancia resulta representativa del momento álgido de la solidaridad como sistema de producción, y la consolidación de esta red internacional de artistas, que propulsaban el arte como medio de transformación social. Pero también, con esta iniciativa del Museo de la Solidaridad, y los violentos acontecimientos que interrumpieron su inicial desarrollo, cesa el período que aquí se ha presentado, el cual se caracteriza por la emergencia de actividades internacionales que viabilizaron expectativas compartidas de la articulación arte-política.

Desde el comienzo, el Museo de la Solidaridad fue concebido como un museo de arte moderno y experimental, compuesto únicamente por las donaciones de artistas internacionales, como apoyo al gobierno socialista de Salvador Allende en Chile.[24] La razón primera tenía que ver con difundir entre los países del mundo la realidad chilena tras la elección de Salvador Allende como presidente de Chile (1970).

Si comprendemos la historia del Museo de la Solidaridad a partir de los períodos en que se dividen los subfondos de su archivo, podemos pensar tres etapas. El primer periodo (1971-1973) recoge las adhesiones internacionales al gobierno de la Unidad Popular, drásticamente interrumpido tras el Golpe Militar de Augusto Pinochet en 1973. A partir de entonces, inicia el período de la Resistencia (1974–1990); en el exilio se rearma como *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. Por último, luego de la recuperación de la democracia chilena, el museo retorna a Chile bajo el alero de la Fundación Salvador Allende (1991- actualidad), desde entonces sus miembros han trabajado en recuperar las piezas extraviadas durante la dictadura pinochetista (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, enero 2015).

Los inicios del Museo de la Solidaridad se trazan en la intersección que reúne la extranjería de Mario Pedrosa, activista político y crítico de arte brasilero exiliado en Santiago; la estratégica posición académico-institucional de Miguel Rojas Mix, en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile; y las políticas culturales impulsadas por el gobierno de la Unidad Popular, preocupado por acercar "las

[24] Originalmente Museo de Arte Moderno en Chile (Carta del Comité Ejecutivo. Santiago, Enero 1972) y rebautizado Museo de la Solidaridad tras el discurso inaugural, en su primera exposición de junio de 1972 ("A los artistas del mundo." Discurso inaugural Museo de la Solidaridad Chile, 17 Junio 1972).

manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares" ("A los artistas del mundo", 17 Junio 1972).

También es importante la especial coyuntura política que abonó el proyecto del Museo de la Solidaridad: nos referimos a la elección mayoritaria del socialista Salvador Allende como presidente chileno en 1970, siguiendo por el hecho de que fueron los propios intelectuales y artistas comprometidos con el proyecto político de gobierno de la Unidad Popular quienes se movilizaron para la creación del Museo de la Solidaridad. A partir de ello, para la gestión de las donaciones se organizó un Comité Internacional de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por Louis Aragón, Jean Leymarie, Giulio Carlo Argan, Edward de Wilde, Dore Ashton, Rafael Alberti, Carlo Levi, José María Moreno Galván –ideólogo de la propuesta-, Aldo Pellegrini, Juliusz Starzynski, Mariano Rodríguez, Danillo Trelles, Harald Szeemann y presidido por Mario Pedrosa. La trayectoria de Pedrosa como director de la Bienal de San Pablo, así como los contactos con agentes de inserción internacional como parte de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), fueron de vital importancia para la conformación del Comité y la materialización del proyecto.

Las donaciones se concretaron, en líneas generales, por vía directa de los artistas interesados, por medio de los agregados culturales en las embajadas, y por medio del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Pedrosa elaboró una nómina de artistas que consideraba importante convocar y también solicitó sugerencias en la elaboración a sus pares Dore Ashton y Aracy Amaral. Lo mismo hicieron los demás miembros del Comité, que también elaboraron una nómina de artistas considerados de interés para conformar la colección. La Colección Solidaridad está organizada a raíz de los países que enviaron obra: Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, España,[25] Estados Unidos, Francia,[26] Italia,[27] México, Polonia, Uruguay y Gran Bretaña. Sin embargo, situaciones

[25] Donaron obra: el Grupo Crónica, Rafael Canogar, Manolo Millares, Luis Muñoz, Jorge Oreiza, Eduardo Chillida, y una colección vasca integrada por Vicente Larrea Gayarre y José Ramón Carrera, entre otros.

[26] Algunos de los numerosos envíos fueron de: James Pichette, Claude Bellegarde, Jean Helión, Gerard Titus-Carmel, André Marfaing, Pierre Soulage, Eduard Pignon, Ladislas Kijno, Jean Lurçat y Albert Féraud.

[27] Durante la inauguración del Museo, en mayo de 1972 expusieron las obras donadas: Luigi Guardigli, Leonardo Cremonini; algunos que ingresaron posteriormente son Ugo Attardi, Serge Vacchi, Carlo Levi, Liliana Petrovic, Aldo Turchiaro, Ennio Calabria, Gualtiero Nativi y Rafael Alberti.

excepcionales hicieron que algunos artistas hicieran sus donaciones por otros medios que no coinciden con su país de origen. Es el caso de artistas latinoamericanos radicados en Francia,[28] y específicamente de los brasileros[29] complicados por las tensas relaciones exteriores con Brasil durante la dictadura. Así y todo, algunas donaciones en curso durante el golpe no terminaron de concretarse, algunas piezas fueron recuperadas a partir de 1991 y otras siguen en tratativas, como son los casos de Rumania, Gran Bretaña y Estados Unidos.

Por otra parte, la Casa de las Américas tuvo un rol fundamental en los envíos, mediante la participación en el Comité de Mariano Rodríguez, y también propio de las relaciones que sostuvieron con el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Ambas instituciones materializaron los vínculos de Chile y Cuba en el Primer Encuentro de Artistas Latinoamericanos en Cuba (1972), y los Encuentros de Plástica Latinoamericana (1972 en Chile y 1973 en Cuba). Inclusive, la edición que se realizó en mayo de 1972 en Chile, coincide con la primera exposición del Museo de la Solidaridad, con lo cual muchos de los artistas que asistieron entablaron vínculos con el Comité que se concretaron en donaciones directas.

La variedad de poéticas que conviven en la colección da cuentas de que el ideario que aquí se describe superó las manifestaciones del realismo socialista, con las que comúnmente se asocia a las tendencias de la izquierda revolucionaria. Por el contrario las obras son de tendencias surrealistas, de la nueva figuración crítica, conceptualistas, de la abstracción lírica y también concreta, *Pop* y *Op* art, mayormente bidimensionales: pinturas, dibujos y grabados, por el condicionante del traslado, aunque hay móviles y esculturas también.

Me interesa, a modo de cierre sobre esta iniciativa, recuperar dos piezas de su colección, cuyos itinerarios resultan ilustrativos de lo sucedido. Me refiero a las obra de

---

[28] Como los argentinos Luis Tomasello, Leopoldo Torres Agüero, Jack Vanarsky y Antonio Seguí; el chileno Roberto Matta; el peruano Gerardo Chávez; los ecuatorianos Oswaldo Guayasamín, Francisco Coello, Carlos Vicente Andrade, Leonor Garcá, Gerardo Chiki y Cesar Tacco y el venezonalo Carlos Cruz-Diez. El nivel de los envíos de Francia también refuerza la teoría de Guilbaut que se mencionó más arriba. Entre los radicados en París que enviaron obra por este medio figuran Alexander Calder y Victor Vassarely.

[29] Lygia Clark, Arthur-Luiz Piza, Sergio Camargo, Franz Kranjberg y Flavio Shiro Tanaka. Desde Brasil se consiguió el envío de Mauricio Lima Nogueira y Vera Ilce.

Roberto Matta (1970) y de Joan Miró (1972). Este último realizó especialmente una obra para el gobierno de la Unidad Popular, que es conocida como *El gallo de la victoria* y que se volvió ícono de la solidaridad con Chile (Miranda, marzo 2013). La otra pieza, fue la donada por el chileno entonces radicado en París, Roberto Matta, titulada *Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* (1970), que se encontraba expuesta al momento del Golpe Militar. Este lienzo de gran formato presenta formas imaginarias y extrañas, que Matta señala como formas propias de los vertebrados, de animales desconocidos que simbolizan campos de batalla donde se enfrentan sentimiento e ideas, "el todo concluido en un vértice en el cual el ego y el mundo estaban en conflicto a un nivel cósmico" (Miranda, marzo 2013: 119). Esta pieza, como otras más durante los años de la dictadura chilena, sufrió los embates de la clandestinidad, la desaparición y el maltrato y su recuperación sigue en trámite. Aunque se encuentra expuesta en comodato en la actual sede del Museo de la Solidaridad, no se ha conseguido la restitución al fondo que fue donada por Matta. Asimismo, fue alterada la composición original producto de la censura militar, que amputó la frase que se extendía a lo largo de los casi cinco metros de ancho de la tela, y que da nombre a la pintura: "Hagámonos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo". Como parte de las tratativas de recuperación de las obras de la colección, en 2005 se consiguió con la restauración de esta pieza la restitución de la frase que fue censurada y quitada de la composición original.

Conclusiones

Al inicio de este artículo nos planteamos como objetivos develar iniciativas internacionales que concretaron expectativas comunes de articulación arte-política; identificar actividades, producciones y eventos en torno a las mismas; y, repensar los vínculos internacionales entre agentes culturales que las promovieron, en el marco de las tensiones propias de la Guerra Fría.

Como vimos, el conflicto entre el bloque capitalista, con Estados Unidos a la cabeza, y el bloque socialista imprimen al período ciertas particularidades. Se citó el trabajo de Guilbaut (2010) sobre la imagen del héroe proyectada en la figura de Jackson Pollock y cómo Greenberg buscó instalar a Nueva York como la meca del arte moderno

occidental. También destacamos límites concretos a esa construcción: la crisis del concepto de clase, y la emergencia de nuevos sujetos sociales: jóvenes y pueblos del tercermundo (Jameson, 1997). Estos sujetos serán quienes movilicen propuestas vanguardistas de derribar las tradiciones e instalar un arte nuevo y distinto. En este sentido, Isabel Plante (2013) destaca el potencial de extranjería de muchos jóvenes artistas latinoamericanos radicados en París a fines de los 60, que podían distanciarse con mayor facilidad de la alta cultura europea. Esto se relaciona con lo señalado por Hobsbawm a propósito de la identificación del Tercer Mundo como una "zona mundial de revolución, realizada, inminente o posible" (2018: 371).

Jóvenes y agentes culturales tercermundistas resultaron centrales para motorizar las iniciativas internacionales que aquí desarrollamos. Puntualmente estas fueron la ocupación del taller de litografía de la École Supérieure des Beaux-Arts (París, 1968), los sucesivos boicots a la Bienal de San Pablo, y la creación del Museo de la Solidaridad (Santiago, 1971). En este contexto se produjeron textos que vehiculizan el ideario revolucionario que supo tramar una amplísima red internacional de artistas, críticos e instituciones culturales de Europa y América, que arrojan pruebas del compromiso que los amarra en un ideario en común. Uno de los agentes más representativo fue Julio Le Parc, quien participó de la ocupación del taller y las consecuentes impresiones masivas de afiches con consignas propias del mayo francés. Fue también autor de un artículo publicado en la Revista *Robho*, y, posteriormente, participará también de la *Contrabienal*. Le Parc se refiere al rol del artista y del intelectual en la sociedad como quien puede producir un cambio en la situación social dada, destacando el hecho de que "la casi totalidad de lo que se concibe como *cultura* contribuye a la prolongación de un sistema fundado sobre relaciones de dominantes a dominados".

Además de la voluntad de ampliar el acceso al arte a un público masivo, otra idea recurrente es el repudio a las estrategias expansionistas norteamericanas. La protesta contra la opresión capitalista de los trabajadores y el imperialismo, para el mayo parisino tomaba forma en la invasión norteamericana de Vietnam. Pero más adelante, en los sucesivos boicots a la Bienal de San Pablo (1969, 1971), lo que se denuncia es el patrocinio estadounidense de las dictaduras en Latinoamérica. Finalmente, con la

publicación de *Contrabienal,* los artistas agrupados en el MICLA buscaron también "tantear una acción contra el imperialismo cultural".

Por último, vimos cómo este ideario progresista no solo produjo textos colectivos que plasman su pensamiento, sino que, durante el período también se establecieron sistemas de producción artística que materializaron ese horizonte en común. En este sentido describimos un sistema de producción basado en la solidaridad y la renuncia a la firma de autor. Así como algunos artistas encontraron en la renuncia a su autoría una alternativa de construcción colectiva desde la producción conjunta y anónima, otros ocuparon el prestigio de su firma como un medio para apoyar la lucha. La creación del Museo de la Solidaridad es distintiva de este sistema. Desde el inicio, fue concebido como un museo de arte moderno y experimental, y su colección se conformaría únicamente por las donaciones de artistas internacionales en apoyo al gobierno socialista de Salvador Allende en Chile. Este buscaba acercar "las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares."("A los artistas del mundo", 17 Junio 1972). Asimismo, la conformación del Comité Internacional de la Solidaridad Artística con Chile (CISAC), integrado por críticos y artistas reconocidos internacionalmente, con Mario Pedrosa como director de este comité, de vital importancia para la materialización del proyecto.

Todas estas iniciativas fueron delineando un perfil propio a la articulación arte-política durante los primeros 70. Sin embargo, los golpes de estado de Chile y Argentina, terminaron de instalar el modelo neoliberal en el Cono sur, y la resistencia que todos los agentes implicados en este proyecto habían ofrecido al expansionismo norteamericano fueron brutalmente derribadas. Los golpes militares sirvieron como testimonios del debilitamiento de los ideales de un arte para la revolución (Longoni, 2014). Si bien las características fueron determinadas por la historia de cada país, el terrorismo de estado que impusieron estos golpes militares, con el apoyo del gobierno norteamericano, silenciaron todas las discusiones que describimos e imprimen un tono distinto a los diálogos América-Europa.

Bibliografía

A los artistas del mundo. Discurso inaugural Museo de la Solidaridad Chile, Santiago de Chile, 17 Junio 1972, Museo de la Solidaridad Chile.

Beigel, Fernanda. "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", en: *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Marzo 2003, pp. 105-115.

Bellido-Pérez, Elena. "La instrumentalización propagandística del arte: el expresionismo abstracto patrocinado por la CIA", en: Holguera Cabrera, Antonio, Prieto Ustio, Ester y Uriondo Lozano, María (coords). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*. Universidad de Sevilla: Sevilla, 2018.

Carta de artistas franceses, Paris, 1969, ICAA, Archivo personal de Julio Le Parc, Registro ICAA: 774679.

Carta de Jean Clay de la revista Robho, Paris, agosto 1969, Tucumán Arde (1968) Archivo Graciela Carnevale. En línea, Red Conceptualismos del Sur: http://archivosenuso.org/viewer/2372

Declaración Necesaria. CISAC (Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile).Santiago de Chile, Noviembre 1971. Subfondo Solidaridad, Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Cód: A.1.s0034.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2ª edición. Siglo Veintiuno: Buenos Aires, 2012.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Paidós: Buenos Aires, 2001.

Guilbaut, Serge. "Éxito: de cómo Nueva York robó la idea de modernismo, 1948" [1983] en Fundación PROA. Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60. Curador: Rodrigo Alonso. Fundación PROA: Buenos Aires, 24 de julio al 30 de septiembre de 2010.

Hobsbawm, Eric. "La revolución cultural" en: E. Hobsbawm Historia del siglo XX. Crítica: Buenos Aires, 2018, pp. 279-295.

Hobsbawm, Eric. "El tercer mundo y la revolución" en: E. Hobsbawm Historia del siglo XX. Crítica: Buenos Aires, pp. 371-392, 2018.

Iglesias Lukin, Aimé. "Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971", en: Artl@s Bulletin, otoño 2014, pp. 68-82. Disponible en: https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/5. Consultado en línea: 12 de junio de 2019.

Jameson, Fredric. Periodizar los 60. Alción: Córdoba, 1997.

Le Parc, Julio. "¿Guerrilla cultural?" en: R. Cippolini Manifiestos argentinos: políticas de los visual 1900-2000. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, pp. 378-382, 2011.

Le Parc, Julio. "Función Social del Arte en la Sociedad Contemporánea", Taller Nuestro Teatro, Mendoza, 29 de Agosto de 1973, s/p

Longoni, Ana. Del Di Tella a Tucumán arde. Eudeba: Buenos Aires. 2008.

Longoni, Ana. Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta. Ariel: Buenos Aires, 2014.

Miranda, Carla. "Colección solidaridad: gesto político y fraterno." en C. Zaldivar, ed. 40 años Museo de la Solidaridad por Chile. Fraternidad, Arte y Política. 1971 – 1973. Museo de la Solidaridad Salvador Allende: Santiago, Marzo 2013, pp. 108-133. Disponible en: https://issuu.com/claudia.zaldivar/docs/catalogo_mssa_issu. Consulta: 12 de junio 2019

Movimiento de independencia cultural latinoamericana (MICLA). Nueva York, 1971, ICAA, Contrabienal. Registro ICAA: 766001

Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Fondo de Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Área de Archivo e Investigación MSSA: Santiago de Chile, enero 2015. Disponible en: http://mssa.cl/mssa3/wp-content/uploads/2016/08/Gu%C3%ADa-de-archivo-subfondos-Solidaridad-Resistencia-.pdf

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2011.

Non a la Biennale de São Paulo: dossier. Paris, 1969, ICAA, Archivo personal de Julio Le Parc, Registro ICAA: 774628

Pino Villar, María Paula, "Arte y política: el arte mendocino de los setenta. Censura, circulación alternativa y debates del período", en: Boletín de Arte, octubre de 2016, pp. 58-64. Disponible en línea: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/318

Pino Villar, María Paula. "Arte mendocino de los setenta en perspectiva social. Alternativas de circulación, debates y trayectorias artísticas" (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Arte latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2017).

Plante, Isabel. Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Edhasa: Buenos Aires, 2013.

Rolland, Denis y Touzalin, Marie-Hélène, "Un miroir déformant. Les latino-américains à Paris depuis 1945", en: Marès, Antoine y Pierre Milza (dirs). Le Paris des étrangers depuis 1945. Publications de la Sorbonne: Paris, 1994, pp. 263-291.

Williams, Raymond. Cultura y materialismo. La Marca: Buenos Aires, 2011.