

EN PAPEL Y EN MOVIMIENTO: LA EXPERIMENTACIÓN EN LOS INICIOS DE LA OBRA DE JULIO LE PARC

Silvia Dolinko

Aunque exista una estrecha relación entre materia y realización, lo que cuenta es el resultado. Y lo que permanece inscrito en la historia del arte son las ideas aplicadas a los materiales que permiten visualizarlas. [...] El espíritu de novedad es una nueva manera de concebir, pensar y sentir; las características de sus constantes se definen por sí mismas y adquieren una realidad a medida que se pueden visualizar en sus soportes físicos que, a su vez, están condicionados por ese nuevo espíritu. Por “soportes físicos” queremos decir no solo el material sobre el cual se trabaja, sino también toda la concepción gráfica, visual o teórica que lo compone progresivamente.
Julio Le Parc, 1960¹

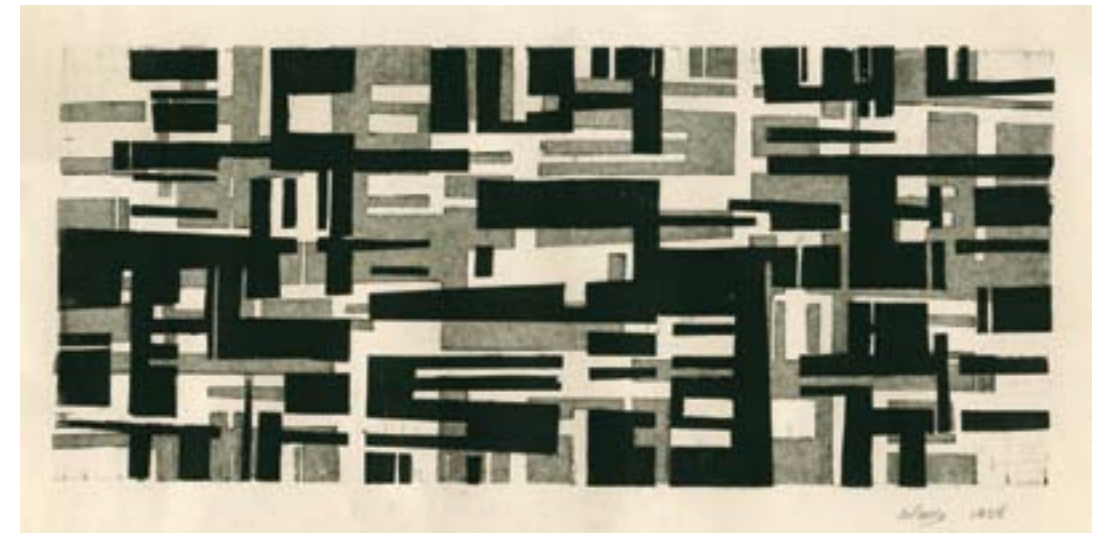
Una xilografía de Julio Le Parc de 1958 presenta una trama de formas superpuestas: sobre el blanco del papel se extiende un plano de formas en gris y, sobre este, otro de formas en negro; en algunos planos blancos se observan marcas de la impronta del desbastado de la madera, imprevisto indicador impreso del trabajo manual del artista.

La sumatoria de los planos potencia el dinamismo de la trama, que parece que podría cobrar movimiento real. Aunque a simple vista ambas tramas aparentan no ser iguales, una mirada más atenta descubre que el artista no ha trabajado con dos tacos de madera para generar la imagen, como es habitual en xilografía, sino que los planos gris y negro surgen de una misma matriz, girada y superpuesta en dos tiempos. En la producción de esta obra gráfica múltiple, puso en juego un movimiento físico de rotación de la matriz en 180 grados para provocar un movimiento implícito, retiniano, en la composición resultante.

En esta obra, ya aparecen esbozadas muchas de las búsquedas que Le Parc desarrolló en los siguientes años respecto del movimiento y la desestabilización de prácticas y materiales. En esta xilografía abstracta —lineamiento poco frecuente en el grabado argentino hasta ese momento—, empleó el blanco y negro de la tradición gráfica, pero también clave en las pinturas de Victor Vasarely que, poco tiempo antes, había visto en el Museo Nacional de Bellas Artes; complejizó aquí la línea de exploraciones que venía sosteniendo desde mediados de los años 50,

¹ Julio Le Parc, “La pintura de caballete” [1960], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

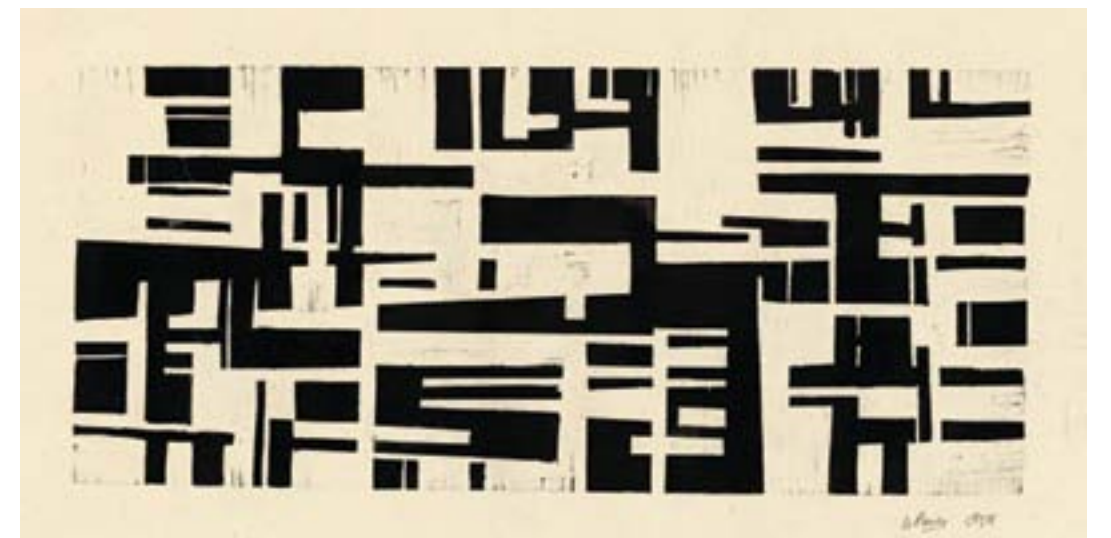
Julio Le Parc, X-4, 1958. Xilografía 11 x 26 cm (papel 33 x 48 cm)
Imagen resultante de la doble impresión de la matriz, sobreimpresa en gris y en negro, y rotada.



activó en imagen muchas de las lecturas sobre teoría de la forma compartidas con maestros y condiscípulos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), puso en juego problemáticas en torno a las relaciones entre concepto, técnica, materia e imagen que se mantendrían como una preocupación constante a lo largo de su carrera.

Le Parc produjo esta xilografía en el que —leído en forma retrospectiva— resulta un momento bisagra para su carrera y su vida: vivía en Buenos Aires, pero estaba cerca de viajar a París; experimentaba con técnicas gráficas, pero acusaba el impacto de la pintura óptica de Vasarely, continuaba su liderazgo del movimiento de estudiantes de Bellas Artes porteños surgido en 1955, pero ya se perfilaba como un artista con proyección internacional. Siguiendo la pista de sus obras sobre papel y sus recorridos institucionales, este texto aborda los años de formación de Julio Le Parc en Buenos Aires en las décadas del 40 y del 50, indagando sobre cambios, persistencias y movimientos.

Julio Le Parc, X-3, 1958. Xilografía, 11 x 26 cm (papel 33 x 48 cm)
Misma matriz, impresa solo una vez.



EL PAPEL DE LA FORMACIÓN

En el principio, estuvo el papel. En la grilla de asignaturas de la ENBA Manuel Belgrano, donde Le Parc inició sus estudios a los 15 años, las clases de dibujo eran centrales. En la elección de esa institución oficial resonaba algo de sus experiencias previas en Mendoza: allí, mientras inventaba con su hermano historias gráficas o juegos a partir de croquis de personajes, sus habilidades para el dibujo fueron reconocidas por su maestra de la primaria en Palmira. Fue esta guía docente la que se activó en la memoria materna al momento de orientar al joven Julio hacia el primer paso en la formalización de su formación artística. Cabe mencionar que el sistema oficial de la ENBA porteña estaba organizado por entonces como una escala compuesta por la Escuela Preparatoria Manuel Belgrano, en la calle Cerrito, la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en la calle Las Heras, y la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, en la Costanera sur. Una de las recomendaciones recibidas para encarar el examen de ingreso a la Belgrano fue asistir a los talleres de la tradicional Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes (MEBA) para ejercitar la práctica del dibujo. Fue allí donde el joven Le Parc tuvo su primer y determinante contacto con la práctica artística: “Mi mamá me anotó; tenía que llevar un tablero, una hoja de papel Ingres, chinchas... y cuando entré a la clase de preparación, pusieron delante del tablero un objeto de yeso. El examen era saber dibujar un ornato con carbonilla, con claroscuros. Entonces yo empecé a hacer mi dibujo, y ahí me di cuenta: ¡eso era lo que quería hacer para toda la vida!”.² La relación entre formas, luces y sombras que signaría su obra futura tenía así su primera materialización en un registro sobre papel.

² Entrevista de la autora a Julio Le Parc. Cachan, Francia, 30 de enero de 2019.

Dibujos realizados por Julio Le Parc en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires.

Croquis F2, 1954
Tinta sobre papel, 34 x 22 cm

Mano en el mentón, 1953
Lápiz sobre papel, 45 x 35 cm



³ Ibíd.

⁴ Julio Le Parc, “El trapito negro” [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, op. cit.

⁵ Sobre el lugar de Canale en la genealogía académica argentina, cf. Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (Org.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

⁶ Julio Le Parc, “Manifiesto Blanco” [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, op. cit. Sobre Fontana en los años 40, cf. Andrea Giunta, “Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires”, en *Obras maestras de la Colección Lucio Fontana de Miján*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1999, pp. 72-87.

Estos lineamientos proseguirían en la ENBA, donde Le Parc asistió al curso nocturno entre 1943 y 1946; allí, uno de los objetivos de las intensivas clases de dibujo apuntaba a la representación de efectos lumínicos: modelos vivos, yesos con motivos ornamentales o calcos de esculturas clásicas eran registrados en ejercicios que hacían foco en la resolución de los valores del claroscuro o de las líneas moduladas con distintos grosores e intensidades de grafito o de carbonilla. Estos ejercicios, resistidos o denostados en sus épocas de estudiante, son reivindicados por Le Parc en la actualidad como importantes instancias formativas: “Había cursos de dibujo de ornato, y también de dibujo analítico; cada uno llevaba algún elemento, lo ponía bajo la luz y lo dibujaba. Esos aspectos de la academia eran muy interesantes porque se descubrían nuevas maneras de dibujar. Con la línea tenía que dar el volumen, sin hacer claroscuro; había un contraste entre lo claro y lo oscuro en el modelo que se hacía con la línea más fuerte o más suave”.³

En los numerosos dibujos de Le Parc de ese período, se suceden sintéticos esquemas corporales, apuntes de rostros geometrizados, croquis de animales o desnudos de aires matisseanos resueltos a partir de trazos rápidos. Que haya atesorado tantos de esos dibujos realizados a modo de ejercicios resulta un indicador de su temprana autoconciencia profesional y de su valoración de estas primeras producciones visuales; testimonios de aquellos momentos iniciales de su formación artística, también permiten dar cuenta de la relevancia del dibujo en tanto disciplina fundamental para las orientaciones pedagógicas de entonces.

El plantel docente de la Belgrano estaba conformado en los años 40 por representantes de distintas líneas estéticas e ideológicas: mientras Le Parc asistía a las clases de dibujo de Lorenzo Gigli —quien reconoció y estimuló su capacidad en la disciplina— y a las de geometría de Onofrio Pacenza, se escapaba a veces de su curso para escuchar las lecciones vecinas de Antonio Berni. Entre sus docentes, Le Parc recuerda con gran interés a Mario Canale, quien en sus clases de dibujo señalaba los “errores” en el uso de la carbonilla para la representación de las sombras: considerando el exceso de materia como exceso de oscuridad, utilizaba un trozo de tela negra para contrastar la oscuridad del objeto con su registro gráfico, y enseñaba así a sus estudiantes la importancia de los matices dentro de los planos de sombras. Rememorando aquel pasado de “adolescente apasionado por el dibujo”, Le Parc sostiene: “Aunque la enseñanza en la escuela era académica, detalles como ese trapito negro del profesor Canale fueron formadores para mí, y siempre me acompañaron”.⁴ Canale era una figura clave en la genealogía de la academia artística argentina, impulsor del grabado moderno local y del dibujo como materia curricular; Le Parc —futuro líder del movimiento de estudiantes de arte en 1955— desconocía que ese profesor taciturno y riguroso había encabezado, como secretario del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, la pionera acción de cuestionamiento hacia el sistema oficial promovida por alumnos de Bellas Artes en la primera década del siglo.⁵

También en 1946, Le Parc asistió a las clases de modelado dictadas por Lucio Fontana en la Escuela Belgrano. Los jóvenes estudiantes registraban la originalidad de sus planteos, que apuntaban a poner en cuestión los límites de las categorías y las prácticas artísticas. Fontana les proponía pensar el arte a partir de las nociones de espacio, tiempo, movimiento, ciencia, tecnología, aspectos que discutía con ellos tanto dentro como fuera del aula. Es en esos momentos cuando Fontana definió los lineamientos programáticos para el *Manifiesto Blanco*, suscripto por un grupo de sus estudiantes. Aunque Le Parc tuvo interés por esa propuesta, no firmó el texto: sostiene que su postura “era que no podíamos firmar un manifiesto sin tener obra suficiente para respaldarlo, o por lo menos un embrión de producción consecuente”; sin embargo, destaca: “[...] el espíritu de apertura de Fontana, su mirada hacia otras cosas, su gusto por la aventura en el arte, los tuve siempre presentes”.⁶

Con las lecciones de Canale sobre la luz en el papel y las ideas de Fontana sobre el tiempo y el espacio, en la formación de Le Parc confluían saber académico y exploración vanguardista. Pero sus vías de acceso al conocimiento artístico excedían, por aquellos años 40, los límites de la ENBA; conocía la obra de los artistas figurativos que realizaban los murales en las Galerías Pacífico (Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro) y de los grupos concretos; asistía a las proyecciones de películas francesas en

el cine Lorraine y a la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, donde ampliaba su “museo imaginario”: pocos años antes de la célebre publicación de André Malraux, el acceso a los movimientos del arte moderno a través de la reproducción de imágenes abstractas, constructivistas, geométricas, abría sus horizontes de expectativas y alimentaba su curiosidad creativa. Buenos Aires era, también entonces, una ciudad con una oferta cultural plural, donde un cúmulo de propuestas estéticas se cruzaba, a veces en abierta confrontación, otras en cordial convivencia: la información de Le Parc se iba nutriendo de todas esas posibilidades. En este sentido, tal como comenta Cristina Rossi, en marzo de 1948 participó con *Figura*, un óleo figurativo, en una exposición organizada por el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, donde expuso junto con “los figurativos” Castagnino, Spilimbergo y Urruchúa, los concretos Manuel Espinosa y Raúl Lozza, y los madí Carmelo Arden Quin y Martín Blaszkó.⁷ El frente del movimiento moderno en Buenos Aires resultaba entonces bien amplio y dinámico.

Luego de terminar la escuela preparatoria, Le Parc continuó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, los cuales abandonó en 1947, para reincorporarse al sistema de enseñanza oficial en 1955: a la mañana iba a los talleres de la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, por la tarde trabajaba y a la noche asistía a la Academia. Para esos momentos, uno de los profesores más valorados de la institución era Héctor Cartier, en cuyas clases teóricas se abordaban las experiencias de la Bauhaus, los planteos de Mondrian, Albers y el constructivismo ruso, las teorías de la Gestalt, la “buena forma” y la estética de la percepción, nociones destacadas del campo de la visión moderna que tendrían gran impacto en Le Parc y su futura construcción de la imagen en términos de organización de relaciones dinámicas entre forma, color y espacio.

Desde esas instancias iniciales de cuestionamientos, rupturas y reencuentros con “la academia”, mantuvo una relación ambivalente respecto de los espacios institucionales, al sostener una voluntad participativa y a la vez una mirada alerta. En términos generales, Le Parc ha explicitado la persistencia de una actitud ante “la realidad” que, entre otros aspectos, contempla analizar “la situación del artista y su papel social, sus contradicciones, sus limitaciones [...] intentando combatir lo arbitrario dentro de lo posible, bien sea dentro de su propia gestión, bien sea por fuera, denunciándolo o participando con otros en acciones que tienden a desviar el funcionamiento del aparato cultural”.⁸ Así, mientras que es bien conocida su participación en las acciones colectivas de los 60, como las intervenciones desde el Atelier Populaire en el Mayo Francés, resulta significativo destacar que sus primeras experiencias en este sentido datan de los años porteños, cuando Le Parc fue líder de la revuelta de estudiantes de Bellas Artes entre 1955 y 1958.

EL MOVIMIENTO DE ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES

Las acciones de los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires surgidas pocos días después de la autoproclamada Revolución Libertadora, el golpe militar que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, resultaron un fuerte impulso para que un numeroso grupo de alumnos de artes plásticas iniciara a su vez un particular movimiento de impugnación del sistema de enseñanza artística y una demanda de clara renovación modernizadora.



Julio Le Parc, *Mirada*, 1947
Lápiz sobre papel, 45 x 35 cm

⁷ Cristina Rossi, “Julio Le Parc y el movimiento estudiantil de 1955”, en *Estampa* 11, vol. 2, Mendoza, 2013, p. 43.

⁸ Julio Le Parc, *Modulaciones* [cat. exp.], París, Galería Denise René, abril de 1976.

Notas en la prensa porteña sobre el movimiento de estudiantes: “Situación de las Escuelas de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1956, y “¿Qué pasa en las Escuelas de Bellas Artes?”, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1956.



El 3 de octubre de 1955, estudiantes de los tres establecimientos porteños de la ENBA tomaron las escuelas y resolvieron poner en disponibilidad a directivos y plantel docente, en lo que fue el comienzo de un período de movilizaciones, debates y cuestionamientos con base en la sede de la Academia. Mientras que las demandas de los universitarios se resolvieron con relativa rapidez en el transcurso de algunas semanas, “la situación en las escuelas de Bellas Artes”, tal como tituló asiduamente la prensa local, se extendió durante algunos años.⁹

Dentro de este movimiento —en el que participaban Raúl de la Torre, Diana Doweck, Rosa Faccaro, Sergio Moyano, Margarita Paksa, Horacio Safons, Francisco Sobrino y Juan Carlos Stekelman, entre otros nombres destacados de la organización estudiantil—, Le Parc tuvo un destacado liderazgo como presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP), que englobaba a las tres ENBA. En ese contexto, suscribió algunos textos que, leídos en las multitudinarias asambleas, publicados en el *Boletín* del CEAP o enviados a las autoridades, expresaban los reclamos y reivindicaciones de los alumnos de artes: “la escuela somos nosotros y el triunfo de cada uno de nosotros sobre los obstáculos y la ignorancia, es el triunfo de nuestra generación”, declaraba un año después de iniciado el movimiento.¹⁰ Fueron esos los escritos iniciales de su prolongada producción textual.

No era esa la primera vez que estudiantes de Bellas Artes porteños sostenían cuestionamientos y acciones de protesta. Desde las primeras reacciones en 1908 en oposición a los lineamientos de Pío Collivadino, en las que Canale tuvo un lugar preponderante, pasando por los reclamos de la combativa Federación de Estudiantes de Artes Plásticas en 1933, y las huelgas estudiantiles en 1934 y 1940, hasta los reclamos efectuados en 1946-1947 por condiciones edilicias adecuadas y por la renovación de planes de estudio, se desplegaba para entonces un largo historial de manifestaciones en contra del sistema oficial de enseñanza. En 1955, los objetivos del movimiento eran el cambio de los planes de estudio, la renovación del plantel docente y la conformación de una Facultad de Artes con representación estudiantil en el cogobierno.

⁹ Cf. Silvia Dolinko, “Artes bellas pero no calmas. Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”, en *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, a. XX, n.º 38-39, 2012, pp. 145-161.

¹⁰ J.[ulio] Le Parc, “El actual curso lectivo”, C.E.A.P., *Boletín del centro de estudiantes de artes plásticas*, a. 1, n.º 4, octubre de 1956, p. 2.

En ese contexto de asambleas, petitorios y manifestaciones, anunciaron que “unidos en un solo movimiento estudiantil, que solo contempla los problemas específicos del estudiantado y su repercusión en la vida de la Nación, sin posiciones políticas o religiosas, han tomado la dirección de las respectivas escuelas”.¹¹ A partir de una terna de candidatos que propusieron a las autoridades del Ministerio de Educación, el 26 de octubre de 1955 fue designado interventor de la Dirección de Enseñanza Artística el reconocido historiador del arte Julio E. Payró, quien semanas después designó a Rafael Onetto y Raúl Russo al frente de la Escuela Belgrano, a Antonio Fernández Muro e Ideal Sánchez en la Pueyrredón, y a Horacio Butler y Miguel Ocampo en la Cárcova. Con anterioridad, habían sido nombrados como interventores por resolución ministerial Onofrio Pacenza, Donato Proietto y Rodrigo Bonome, quienes presentaron su renuncia el día 23 de octubre “ante la inexplicable duda del estudiantado respecto de la validez de nuestras designaciones y en el deseo de no interferir en alguna fórmula de conciliación que permita la vuelta al régimen legal de esas escuelas”.¹² Las diferencias entre esos dos planteles de interventores daban cuenta de un cambio entre profesores “antiguos” y “modernos”.

Durante la toma de las ENBA, los impulsores del movimiento estudiantil llevaron adelante un plan de clases extracurricular, junto con exposiciones de artistas invitados y mesas redondas. Así, el pintor y docente Julián Althabe dictó una charla sobre “Problemas referentes al plan de reformas que atañe al instituto”; se organizó una asamblea general de egresados de la Pueyrredón “a fin de considerar su aporte a la solución de los problemas planteados por el movimiento estudiantil”, y se realizó la mesa redonda “Estructura para la enseñanza de bellas artes en el régimen universitario”.

Aunque durante 1956 no hubo clases formales, a lo largo de ese año se debatió la renovación de los planes de estudio, demanda con consenso generalizado tanto entre autoridades y estudiantes; asimismo, se discutió la más conflictiva petición de una Facultad de Artes, cambio institucional que avalaría la conformación del claustro estudiantil y el gobierno tripartito. La “consigna universitaria” se expresó en “manifestaciones callejeras bajo la forma de letreros murales en los que se reclamaba categoría universitaria para esa índole de estudios. [...] ‘Facultad para los estudios de Bellas Artes’, rezan unas tiras pegadas en las calles de la ciudad, que resumen el lema de este grupo”.¹³

Las sostenidas demandas y cuestionamientos del movimiento de estudiantes llevaron a que Payró renunciara a su cargo de interventor el 24 de enero de 1956. Lo sucedió Hilarión Hernández Larguía, quien convocó a un Consejo para elaborar programas y planes de estudio, proponer el cuerpo docente y proyectar un nuevo reglamento de las ENBA. Entre los miembros invitados a conformar ese Consejo estaban Le Parc y Jorge Romero Brest, quien recordaba haberlo conocido “algún tiempo después de que estallara la Revolución Libertadora, cuando formamos parte de un comité encargado de modificar los planes de estudio para las escuelas de bellas artes. [...] Ideas y emociones adheridas a las ideas fueron vínculos entre nosotros, no las obras que como alumno egresado de aquellas escuelas había hecho. El momento era de lucha política más que artística”.¹⁴

En octubre de 1956, a un año de la toma de las ENBA, Le Parc evaluaba que aún no se habían alcanzado todas las “conquistas formales”, pero que a partir de ese momento se iniciaba una “etapa de revolución de fondo [...] con] un plan vivo que encara la enseñanza desde un punto de vista esencialmente práctico y actual, el nombramiento de un cuerpo capaz de profesores renovando con ello casi totalmente el anquilosado y anacrónico cuerpo de profesores anterior, la negación total del vetusto sistema de enseñanza, la supresión completa del absurdo e inútil plan viejo”.¹⁵ Entre quienes representaban las corrientes renovadoras se encontraba Fernando López Anaya, destacado grabador y docente de esa disciplina, designado como interventor de la Escuela de la Cárcova en septiembre de 1956, luego de la renuncia de Butler. Fue López Anaya quien habilitó a Le Parc un espacio de exploración artística, al brindarle la oportunidad de trabajar libremente en el taller de grabado de la Escuela. Allí realizó un numeroso conjunto de monocopias, práctica que resultó para el artista una fundamental instancia de experimentación y de apertura a nuevos horizontes de posibilidades.

¹¹ “En las escuelas de bellas artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1955, p. 1, c. 2.

¹² “En las escuelas de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1955, p. 1.

¹³ “Artes bellas; pero no calmas”, *Qué sucedió en siete días*, Buenos Aires, a. II, n.º 71, 22 de febrero de 1956, p. 15.

¹⁴ Jorge Romero Brest, “Encuentros con Le Parc”, en *Le Parc, IX Bienal de San Pablo* [cat. exp.], 1967, pp. 9-10.

¹⁵ Julio Le Parc, “El actual curso lectivo”, *op. cit.*



Julio Le Parc, sin título
Monocopia, 43 x 31 cm

¹⁶ Fernando López Anaya, *Historia y técnica del grabado*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1955, p. 35. Sobre esta publicación relacionada con el Salón Nacional del Grabado y el grabado en el período, cf. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 2.

¹⁷ Julio Le Parc, “Monocopias” [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*

MONOCOPIAS

López Anaya publicó, a fines de 1955, un cuadernillo sobre las técnicas del grabado en donde incluyó unos párrafos sobre la monocopia, descrita como un “proceso novísimo de estampación [...] una composición realizada con tinta calcográfica sobre la superficie de una plancha que se transporta una sola vez al papel por medio de una presión suficiente”.¹⁶ Imagen impresa en una estampa única, esta producción se reconoce como una variable de la gráfica, aunque sin la multiejemplaridad del grabado. Para mediados de los años 50, no se trataba de una práctica muy usual, si bien había algunas excepciones: se destacaban los trabajos de Spilimbergo, Urruchúa o Ideal Sánchez; en el Salón Nacional se incluían algunas obras con esta técnica, a la vez que en la galería Plástica de Oscar Pécora se realizaban muestras anuales de monocopias de artistas argentinos. Durante el verano de 1957, Le Parc y sus compañeros de lucha estudiantil Francisco Sobrino y Sergio Moyano fueron autorizados por López Anaya a trabajar en el taller de grabado de la Cárcova, donde se dedicaron a indagar sobre las posibilidades de la monocopia. Con el uso de las instalaciones de la Escuela, pero fuera del marco de una clase formal —estando dentro y a la vez fuera de la institución—, pudieron contar con acceso irrestricto a espacios y recursos: mesas, prensas, tintas, rodillos, solventes, papeles. Esta situación no solo le permitió a Le Parc producir un importante corpus experimental en términos formales, técnicos y materiales, sino también incursionar en un sistema de trabajo y de reflexión colectiva en

el que cada una de las monocopias era “un paso que me llevaba hacia algún lugar, aunque no supiera dónde”.¹⁷ En efecto, la instancia de la realización continuaba con la discusión conjunta respecto de los resultados obtenidos obra tras obra.

Figurativas o abstractas, lineales o planimétricas, monocromáticas o de impactante cromatismo, las monocopias de Le Parc son un conjunto poco conocido dentro de su producción. Sus primeras obras con este recurso se basaron en la modalidad más simple y convencional para entonces: el dibujo directo sobre el papel apoyado en una superficie entintada, registrando y transfiriendo el trazo del lápiz, la presión del dedo o de la uña, la impronta en la materia, las marcas sobre la superficie. Dibujo de un lado, impreso único del otro, se trata de una obra gráfica que conlleva una materialidad dual aunada por la hoja de papel. En esa imagen bifaz subyace algo de la sorpresa, del resultado imprevisto e inmediato.

Precisamente, la inmediatez de la realización de la monocopia permitía desplegar el afán investigativo de Le Parc y sus compañeros: frente a los procedimientos más lentos o mediatizados de otras modalidades gráficas como el aguafuerte o la litografía, su agilidad les proporcionaba una vía para indagar sobre diversas soluciones técnicas o estrategias de producción de la imagen. Dentro de este proceso, en muchas de estas obras se evidencia una resolución formal a la manera de Picasso, de Miró, de Klee, de los constructivistas: Le Parc ensayaba variaciones que reinscribían a los referentes modernos en alusiones de tinta y papel.

No solo los exponentes del movimiento moderno iban mutando en estas obras, sino también las posibilidades que exploraban en forma colectiva, en donde el hallazgo o innovación de uno resultaba iluminador para los demás. Así, desarrollaron algunas monocopias abstractas con planos, líneas y texturas de colores a partir de recursos experimentales respecto del historial de esta técnica. Esas imágenes están resueltas con papeles recortados en distintos tamaños

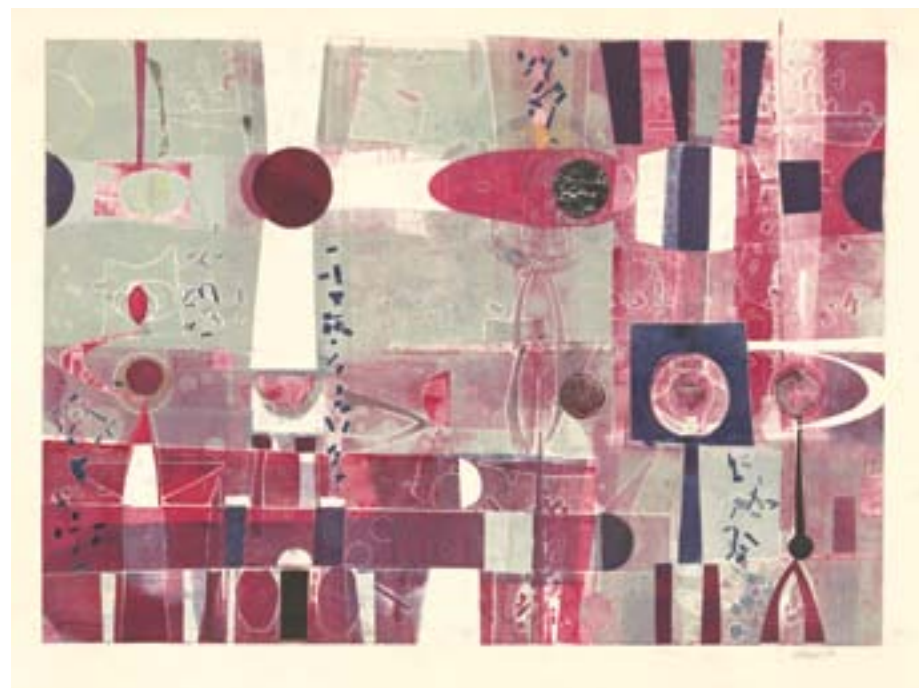


Monocopias en las que Julio Le Parc abreva en referencias a Pablo Picasso, Joan Miró y Paul Klee.

Sin título, 1957
Monocopia, 22,5 x 35 cm

Sin título, 1957
Monocopia, 41 x 60 cm

Salut PK 3, 1957
Monocopia, 38 x 54 cm
(papel 58 x 73 cm)



¹⁸ Alicia Orlandi, *La monocopia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 12-13.

¹⁹ Fernando López Anaya, *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 35.

²⁰ Julio Le Parc, "Monocopias" [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, op. cit.

e impresos con transparencias, sobreimpresos, con desfasajes, esparciendo talco en polvo o goteado de solvente sobre la tinta para generar novedosos efectos y texturas. También el uso del magenta, naranja, amarillo, verde de las tintas de impresión calcográficas resultaba poco usual en el grabado argentino del momento, pautado por una ortodoxia monocromática que, para esos tiempos, comenzaba a ser puesta en cuestión.

Inclusive algunos años después la grabadora Alicia Orlandi señalaba que "la monocopia, aplicada a obras con carácter de expresión gráfica, es una técnica moderna, todavía poco difundida"; entre los artistas surgidos después de 1950 "que poseen clara conciencia de los problemas que representa asumir la creación de formas, colores y, en definitiva, estructuras plásticas", destacaba a Le Parc, "siempre el más prolífico, incansable en sus búsquedas, inventor de grandes posibilidades de formas".¹⁸ Por su parte, López Anaya lo incluyó dentro del grupo de "nuevas generaciones de grabadores que se incorporan al taller [de la Cárcova], un equipo de cultores inteligentes, encargados de renovar premisas y conducirlo a un veraz renacimiento".¹⁹

La indagación de Le Parc con la obra gráfica continuó, por otras vías y con otros objetivos, mediante sus experiencias de los años 60, como los afiches serigrafiados en el Atelier Populaire en mayo de 1968. A la distancia, destacó que, de la etapa en el taller de la Escuela Superior de Bellas Artes, "[...] me quedó la necesidad de encontrar siempre técnicas o métodos de trabajo que no sean pesados ni lentos, de modo que ofrezcan el máximo de posibilidades de realización a las ideas que surgen en mi imaginación, y también comprendí la utilidad de compartir los pequeños descubrimientos y de avanzar en conjunto, estableciendo criterios nuevos en un clima de emulación que resultaba estimulante".²⁰ No fue esa, sin embargo, la única experiencia de trabajo colectivo por aquel entonces: en 1958 impulsó otra instancia de producción y reflexión crítica grupal, esta vez desde la imagen y también desde el texto.



Julio Le Parc, *Papelismo 1*, 1957
Monocopia, 38 x 54 cm
(papel 57,5 x 72,5 cm)
La composición se basa en la organización formal y cromática de distintos papeles recortados, entintados e impresos.



Reproducción mimeografiada de dibujos-collage de Julio Le Parc en las tapas de *Tía Delia*. La revista del vello humor, 1958.

ENTRE TÍA DELIA Y VASARELY

Luego del prolongado período de tomas y discusiones, las clases en las ENBA recobraron su ritmo normal en 1958. Mientras que los debates en torno a la reforma de los planes de estudio seguían su curso sin complicaciones, la sostenida demanda de los estudiantes por la conformación de una Facultad de Artes y un gobierno tripartito con claustro estudiantil con voz y voto no fue lograda: mientras que el voto nunca les fue otorgado, su voz solía ser acallada por la nueva interventora en la Dirección de Enseñanza Artística, Delia Isola.

La oposición generalizada a la interventora fue el motor para la publicación de los cuatro números de *Tía Delia*. La revista del vello humor.²¹ Estaba editada por un grupo de estudiantes de “Bellos Artos Bisuales” —tal como se autodenominaban jocosamente— encabezado por Le Parc, con el seudónimo Zenecio o Senile; lo acompañaban bajo seudónimos Horacio Safons —autor de muchos de los textos—, Juan Carlos Stekelman, Julio Muñeza y Francisco Sobrino, entre otros. El título de la publicación y el diseño de la portada remitían a *Tía Vicenta*, la contemporánea revista dirigida por Landrú (Juan Carlos Colombres).²² En los collages de las tapas y en

²¹ Los tres primeros números de *Tía Delia* aparecieron el 10 de abril, 29 de abril y 7 de junio de 1958. Para el cuarto y último número, de mayo de 1959, Le Parc ya estaba viviendo en París y solo participó de la publicación con la imagen de la portada.

²² *Tía Vicenta*. La revista del nuevo humor, de gran tirada y amplia circulación, tuvo su edición inaugural el 20 de agosto de 1957.

Zenecio (Julio Le Parc), caricaturas de compañeros estudiantes de Bellas Artes, entre ellos, Julio L. Muñeza. En *Tía Delia*, n.º 1, pp. 10-11.

Senile (Julio Le Parc), “Mesa poliangular: yo y Nicholson”, en *Tía Delia*, n.º 3. La caricatura de la derecha, también de Le Parc, alude a la intervención de Jorge Romero Brest.

²³ Cf. Julio Le Parc, Londres, Serpentine Galleries-Koenig Books, 2014.

²⁴ Senile, “Las artes al mediodía. Nuevas degeneraciones en la tintura argentina”, *Tía Delia*. La revista del vello humor, Buenos Aires, a. 1, n.º 2, 29 de abril de 1958, p. 9. El título aludía a la sección “Las artes al día”, de Córdova Iturburu en el diario *Clarín*.

²⁵ En el Consejo Asesor de las Escuelas de Artes Plásticas, conformado “atento a la nómina elevada por el Centro de Estudiantes de Artes Plásticas”, participaron, como profesores, Fernando López Anaya, Aurelio Macchi, Albino Fernández, Héctor Cartier, José Manuel Moraña, Ideal Sánchez, Osvaldo Svanascini, Erio Luis Silva y Alicia Martínez, y en calidad de estudiantes, Leonor Abinet, Juan Carrera, Julio Le Parc, Laura Márquez, Horacio Safons y Juan Carlos Stekelman.

²⁶ “Las artes al mediodía...”, *op. cit.*

²⁷ Crápula, “La Federación oficinista fantasma visita a “Criticando”, *Tía Delia*, a. 1, n.º 3, 7 de junio de 1958.

²⁸ *Tía Delia*, n.º 3, 7 de junio de 1958. Refería a la mesa redonda realizada el 6 de mayo, con la participación de Córdova Iturburu, Alfredo Hlito, Enrique Nagel, Jorge Romero Brest, Ricardo Braun Menéndez y Juan Battle Planas.

²⁹ “Muestra de Vasarely”, *El nacional*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1958. Archivo documental del Museo Nacional de Bellas Artes.

muchas de las páginas interiores dominadas por dibujos caricaturescos de Le Parc, Delia Isola aparece como blanco predilecto de su mirada incisiva y su lápiz afilado. Desde esta época, y a lo largo de toda su carrera, Le Parc desarrolló la práctica de la caricatura como particular línea gráfica dentro de su producción.²³

Con la ironía como retórica permanente, los textos referían en forma contraria a sus verdaderas intenciones. Así, por ejemplo, ante la sostenida expectativa de los estudiantes respecto de los cambios de programas de estudio y la incorporación de referentes estéticos modernos, en la revista alardeaban que habían adquirido inmunidad ante el arte contemporáneo: “gracias al largo tratamiento de yeso, carbonilla, naturaleza muerta, carbonilla, naturaleza muerta, carbonilla, modelo vivo, carbonilla, yeso, modelo vivo y naturaleza muerta, estarán ajenos a todo contagio”.²⁴ Se trata de los mismos métodos, acatados primero y atacados luego, que con el paso del tiempo Le Parc ha revalorizado en tanto instancias formadoras. Sin embargo, para 1958, la voluntad reformista se imponía en la Comisión de docentes y alumnos encargada de la revisión de los planes de estudio, en la cual participó el artista.²⁵

Tía Delia operó como tribuna paródica para el debate sobre la enseñanza artística, desde donde se sostenía un ataque constante a la orientación ortodoxa de la interventora y de muchos de los docentes. El tono burlón de la publicación no solo aparecía en los contenidos de los textos (“Se encuentra enfermo el distinguido profesor Reches. Ello se debe a que en la última clase tuvo que pensar”), sino también en la forma de mencionar todos los nombres propios. Así, Florencio Garavaglia pasaba a denominarse Florencio Cara de Vaglia, Clara Carrié era Clarita Careé, Fernando López Anaya era Lo-Pez Arrayas, Leopoldo Torres Agüero era Leo Mal Agüero, Octavio Fioravanti era Octavo Ford Avanti. La detestada Delia Isola era allí Isolabella. En la revista, también se hacía referencia a Julio Le Parc y a dos de sus colegas-amigos, Sergio Grone Moyano y Paco Espatasobrino, como ejemplo “del rumbo perdido y tenebroso de ciertos ‘estudiantes’”.²⁶ Además de dar cuenta de la situación de la ENBA, en *Tía Delia* se desplegó una lectura aguda sobre el campo artístico porteño. Siempre desde la declamación irónica de formulación invertida, la valoración del arte moderno y, en particular, de la abstracción era uno de los principales focos, a la vez que las burlas de la figuración academicista:

el verdadero arte nunca es abstracto, el arte ARTE es realístico [...] no se figuren los jóvenes de Aujourd’hui que hacer arte (que tanto cuesta y nos cuesta) es hacer botellas. La pintura abstracta ha sido una fugaz moda que ya está muerta y a la cual nosotros la hemos enterrado. No queremos saber nada, absolutamente nada con nuevas técnicas con experiencias, con inquietudes, con averiguar lo que ocurre en otras partes del mundo. [...] por eso estamos en total desacuerdo con el Dr. Romero Brette, que trae cuadros y esculturas de artistas de países extranjeros y que no trae ni expone los de nuestros amados artistas. [...] Esperamos que el nuevo gobierno entienda que educar plásticamente, es mostrar en nuestro museo las obras realísticas de nuestros asociados, que aunque sean mediocres, regularmente dibujadas, pésimamente pintadas y horriblemente enmarcadas, son argentinas y lo argentino es lo único auténticamente argentino que poseemos.²⁷



Parte de este comentario refería a la reciente exposición de Ben Nicholson en el Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Romero Brest. Con su particular tono irónico, Le Parc repuso en *Tía Delia* los debates suscitados en esa ocasión: en el texto “Mesa poliangular: yo y Nicholson” aparecía, una vez más, el antiguo debate entre figuración y abstracción a través de las voces satirizadas de diversos protagonistas del campo artístico local.²⁸ Si la geometría sutil y sensitiva de las pinturas de Nicholson resultó de gran interés para Le Parc, fue sin dudas la muestra de Victor Vasarely en el Bellas Artes la que generó el mayor impacto en el artista.

Llevada a cabo entre agosto y septiembre de 1958, en la exposición de Vasarely se presentaron cuarenta y dos obras del período 1948-1958; dos de sus serigrafías pertenecientes al álbum *Venezuela* fueron incluidas en el catálogo. La muestra tuvo gran repercusión, y la prensa de la época destacó que la inauguración “contó con la asistencia de muchos pintores no vistos en otras oportunidades. Ello indica a las claras el interés despertado por las obras de este artista”.²⁹



Julio Le Parc, X-2, 1958. Xilografía
38 x 38 cm (papel 74 x 55 cm)

De la indagación sobre los fenómenos óptico-geométricos de Vasarely, fueron las pinturas en blanco y negro de estructuras reticulares perturbadas en su regularidad aquellas que más llamaron la atención de Le Parc; eran obras de gran formato y fuerte impacto visual que pudieron ser leídas desde las claves de la teoría de la percepción impartidas en las clases de Cartier. Le Parc y sus compañeros consideraban que la imagen geométrica que dominaba por entonces la escena artística local resultaba una especie de fórmula recurrente, “con variaciones que fueron quedando como una repetición, como una especie de academia... Frente a eso, la exposición de Vasarely fue como una ventana que se abría”.³⁰

Esta vez, en lugar de acrecentar los registros de su museo imaginario con las reproducciones consultadas en la biblioteca del Museo porteño, el conocimiento de la obra de arte se producía como confrontación inmediata en las salas de la institución. La nueva experiencia de la visión directa de la pintura de Vasarely, sumada a las históricas inquietudes respecto del acceso a la información sobre el arte contemporáneo, y las reuniones de discusión sostenidas entre compañeros del movimiento de estudiantes de Bellas Artes (Sobrino, García Rossi, Moyano, Demarco, García Miranda), operó como fuerte motivación para que Le Parc y sus amigos decidieran viajar para ver “con sus propios ojos” lo que estaba sucediendo en la escena parisina.³¹

³⁰ Entrevista con la autora, cit. Sobre la relación de los artistas cinéticos, la vanguardia concreta y Vasarely, cf. Cristina Rossi, “Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires”, en María José Herrera (Cur.), *Real/Virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 47-67.

³¹ Sobre los viajes a París en el período, cf. Isabel Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.



Julio Le Parc

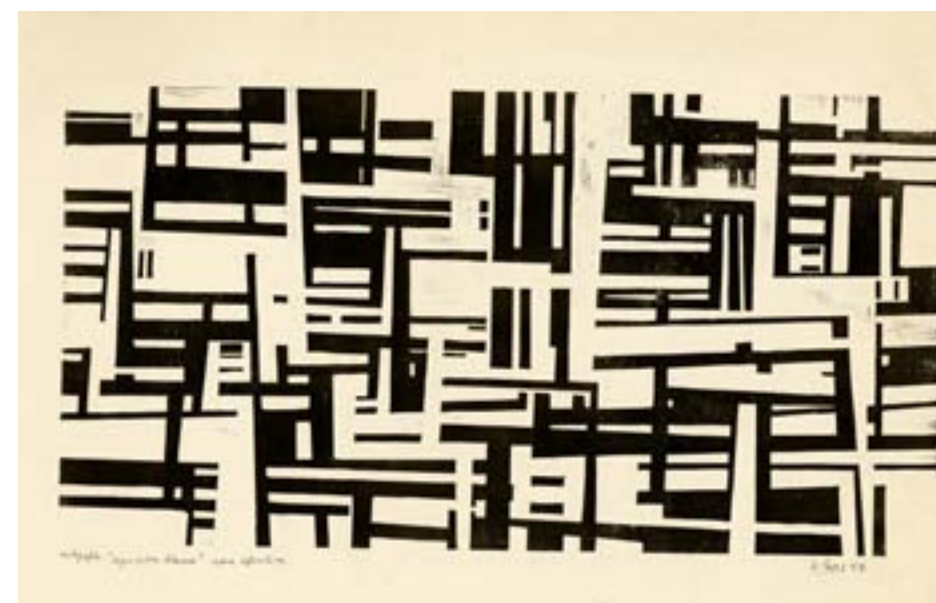
Peregrinación anterior, 1957
Monocopia, 53 x 38 cm
(papel 72 x 54 cm)

Salut J 1 (Signos), 1957
Monocopia 70 x 50 cm
(papel 82,5 x 59 cm)

Negro sobre blanco, 1958
Xilografía

BUENOS AIRES-PARÍS

Arribado a la capital francesa en noviembre de 1958 gracias a una beca del Servicio Cultural francés, una de las primeras acciones de Le Parc, junto con Sobrino, fue contactar a Vasarely.³² Sin embargo, luego de su inicial fascinación por la propuesta del artista franco-húngaro, fueron tomando distancia de su método de trabajo: “un cuadro de Vasarely hubiera obtenido siete veces más nuestra admiración si hubiera respetado la trama y dejado la superficie cubrirse de cuadrados, uniformemente, sin introducir modificaciones. Discutíamos en esa época con Vasarely



nuestro método de trabajo a base de sistemas”.³³ Este método de Le Parc se basaba en la sistematización de la organización de la superficie en secuencias y progresiones regulares para producir efectos ópticos.

Meses después de su llegada a la ciudad francesa, Le Parc intervino como representante argentino en la primera edición de la Bienal de París, impulsada por André Malraux. No obstante, la inscripción institucional y la proyección internacional de su producción se habían iniciado antes de que partiera de la Argentina, cuando algunas de sus obras gráficas participaron de diversas instancias nacionales y en el exterior. Mientras que su monocopia *Viva México* era admitida en Buenos Aires para el 46° Salón Nacional de Artes Plásticas de 1957, *Peregrinación anterior* formaba parte del envío local a la IV Exposición Bienal Internacional de San Pablo. Un año después, su xilografía *Negro sobre blanco* —asociada a la obra analizada al inicio de este recorrido, aunque sin inversión de la matriz— integraba, con la monocopia *Signos*, el nutrido conjunto nacional en la I Exposición Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México, en junio de 1958.

A lo largo de 1959, las inquietudes iniciadas en Buenos Aires cobraron en París nuevas formas con base de papel. La serie de *gouaches* de “superficies-secuencias” apuntaba a una activación estructural del movimiento en clave fisiológica, ya esbozada en las xilografías; a la vez, sistematizaba la organización de secuencias de colores, exploración cromática iniciada en las monocopias. “Nuestra preocupación; encontrar sistemas unitarios para regular la superficie, las formas y su relación en el plano dependiendo de un programa predeterminado”, sostenía su programa.³⁴

Ya desde los términos puestos en juego en los títulos de los *gouaches* —secuencia, rotación, traslación, mutación, metamorfosis—, se evidenciaba su búsqueda en torno a una progresión de formas y colores, generadores de situaciones visuales a partir de su captación ocular. En la “solicitud retiniana” para activar estas obras y en la inestabilidad visual a partir de su movimiento implícito puede encontrarse el germen de sus futuras investigaciones con el movimiento, la luz y el espacio desarrolladas en la década del 60. En efecto, la vocación crítica e investigativa continuaría con el Groupe de Recherche d’Art Visuel (o GRAV: Grupo de Investigación de Arte Visual). Los lazos de la propuesta del GRAV con los años de juventud en la Argentina aparecen con claridad en la evocación del artista:

El hecho de crear un grupo de experiencias visuales en París era un poco la prolongación de las conversaciones que hacíamos todos los sábados por la noche, en Buenos Aires. El trabajar en monocopia en común, intercambiar experiencias, todo eso también lo puedo encontrar en la voluntad de crear un grupo; ya con Sobrino traíamos en la cabeza la idea de trabajar en común. Fuimos nosotros que le pedimos a Vasarely que nos conectara con jóvenes franceses que tuvieran preocupaciones parecidas a las nuestras. Y a ellos poco a poco los convencimos de hacer un grupo. Creo que todo se va hilvanando, se asocia a lo que viene de siempre. La invención de juegos con mi madre era un trabajo en común, en un diálogo de proponer y ver. Esa relación de poder compartir con otro y a la vez no conformarse solo con lo logrado y tratar de hacer otras cosas.³⁵

El impacto de la práctica grupal en el marco de la investigación gráfica en el taller de la Cárcova, las discusiones entre amigos-colegas y las lecturas cuestionadoras sobre el sistema artístico desplegadas en las páginas de *Tía Delia* encontraron nuevas instancias en las propuestas del GRAV y en las prácticas que Le Parc realizó en París.

Considerando las acciones colectivas, la crítica institucional y la experimentación, son numerosos los ecos de la etapa porteña en los años 60: desde la acción de los estudiantes de 1955 hasta el Mayo del 68, desde la investigación con las monocopias hasta la expansión de técnicas y materiales, de la reflexión escrita en el activismo de las asambleas al desarrollo de manifiestos y numerosos textos provocativos. Las enseñanzas de los maestros —las lecciones de Cartier sobre percepción visual, las de Fontana sobre expansiones disciplinares, las de Canale sobre el manejo de luces y sombras— tomarían otras dimensiones en su activación parisina.

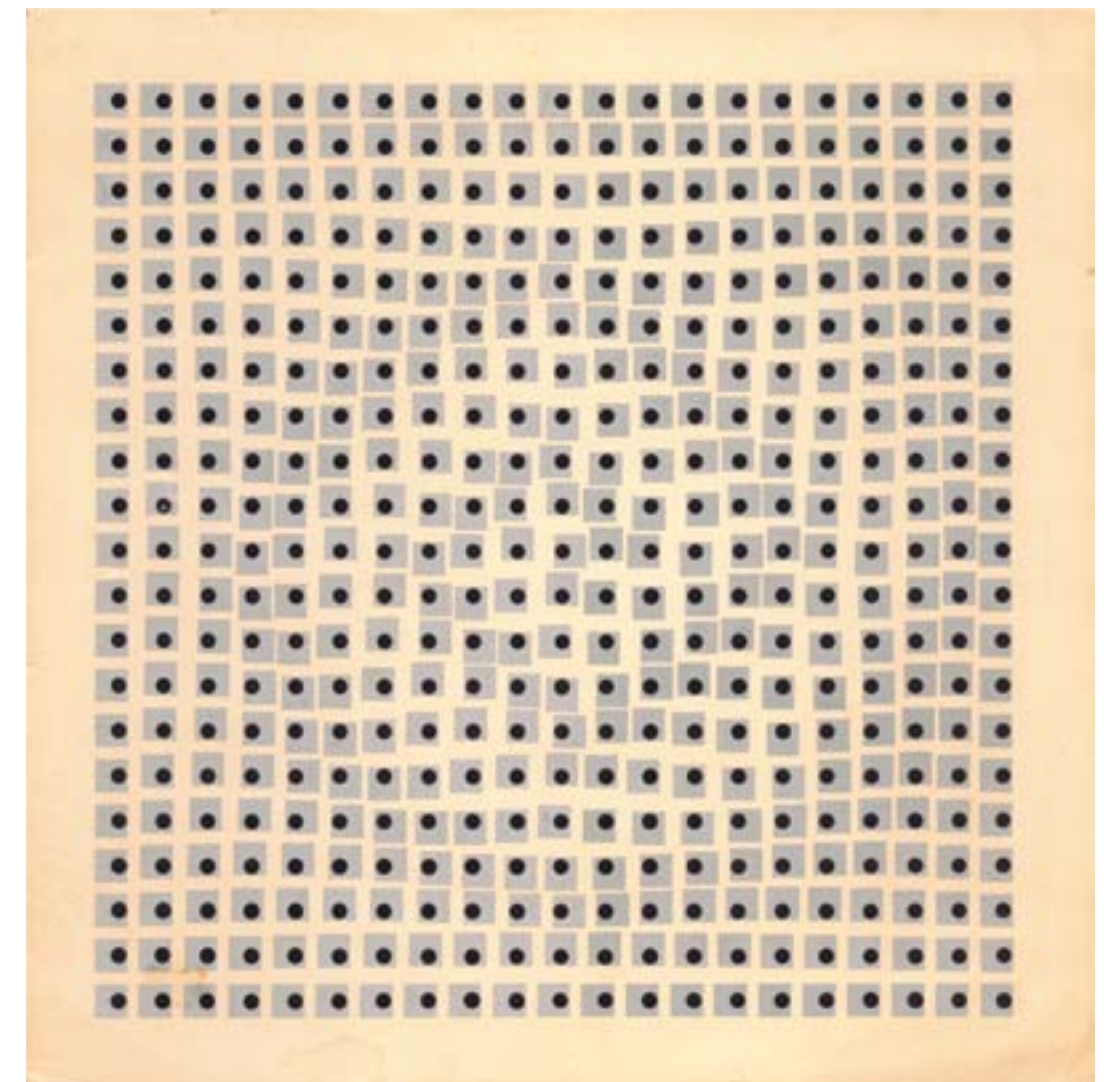
³³ Julio Le Parc, en *Le Parc. Couleur 1959* [cat. exp.], París, Galería Denise René, 1970. Texto en francés en el original.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Entrevista con la autora, cit.

³⁶ *Ibid.*

En las búsquedas de Le Parc, la noción de movimiento excede su inicial sentido de acción dinámica para convertirse en una palabra clave que permite comprender distintos aspectos de sus derroteros: del impacto de los movimientos modernos a las manifestaciones del movimiento de estudiantes; del movimiento de la madera-matriz al movimiento inasible de la luz; del movimiento del lápiz sobre el papel al movimiento de los motores; del movimiento geográfico al movimiento en la obra. Y junto a la persistencia del movimiento, la permanencia del anclaje experimental frente a la relación entre imagen y materia. “Mientras he podido guardar una actitud de trabajo continuo y de experimentación permanente, me he sentido bien. La posibilidad de hacer algún proyecto con un lapicito en un papel, de la naturaleza que sea, eso de agarrar un papel blanco que poco a poco se va transformando, y que después del papel blanco pase a experimentar con otros materiales, a hacer pruebas, es lo que me gusta hacer”.³⁶ Le Parc afirma que “en todo lo que he producido, siempre queda algo pendiente para retomar y desarrollar”; así, puede rastrear cómo —en ese gran arco de trabajo sostenido, desde el ingreso a Bellas Artes hasta sus proyectos actuales— la gráfica sobre papel resulta, finalmente, uno de los hilos conductores para concretar su vocación de investigación artística.



Julio Le Parc, *Traslación circular*, 1959. Gouache sobre cartón 63 x 63 cm