

PAISAJES CORDOBESES A DISTANCIA: ANTONIO SEGUÍ EN LOS AÑOS SESENTA.
Seudónimo: Vernácula

Resumen

Antonio Seguí reside en París desde 1963. Sin embargo, esto no significa que haya perdido contacto con su lugar de origen. No solo viene a la Argentina con cierta frecuencia, sino que es posible rastrear esos vínculos en su obra. Esta ponencia se centra en una serie de pinturas de paisajes cordobeses que realizó a fines de los años sesenta. Se analizan los modos en que Seguí moduló en su trabajo artístico las representaciones del lugar, la distancia y la pertenencia cultural durante ese período signado tanto por la modernización acelerada a ambos lados del océano (con sus respectivos crecimientos del mercado y del público de arte), como por la crisis de mayo de 1968 y el auge del tercermundismo y del anti-americanismo. Se reconstruyen, entonces, los recorridos geográficos, estéticos y políticos en el contexto de un flujo internacional inédito de imágenes, exhibiciones y artistas.

Palabras clave

Antonio Seguí - pintura de paisaje – años sesenta – arte y extranjería.

LONG DISTANCE LANDSCAPES OF CÓRDOBA: ANTONIO SEGUÍ IN THE 1960'.

Resumen

Antonio Seguí has lived in Paris since 1963, but he has not lost contact with his birth place. He not only does return to Argentina frequently, but he also deals with these links in his work. This paper focuses in a series of landscape paintings of Córdoba that Seguí made by the end of the 1960's. It analyzes the ways in which those artworks modulated the representation of notions such as place, distance and cultural belonging, in a period marked by an accelerated modernization on both sides of the ocean (with its corresponding art market and public growth), and also by May 1968 crisis and the rise of Third World and anti-Americanism discourses. The geographical, aesthetical and political paths are analyzed, consequently, in the context of an international flux of images, exhibitions and artists that had no precedents.

Palabras clave

Antonio Seguí – landscape painting – 1960' – art and foreignness.

PAISAJES CORDOBESES A DISTANCIA: ANTONIO SEGUÍ EN LOS AÑOS SESENTA.

Seudónimo: Vernácula

Hacia mediados de los años sesenta Emilio Pettoruti era reacio tanto a las nuevas formas que el arte tomaba como a las generaciones más jóvenes de artistas argentinos activos en Francia. Según recuerda Antonio Seguí, cuando durante el gobierno de Illia planeaba una exposición en el Musée d'Art Décoratif junto con Antonio Berni y Rómulo Macció, Pettoruti logró que el embajador argentino convenciera al ministro de cultura que esa exhibición no era representativa de la pintura argentina y la muestra fue cancelada.¹ En ocasión de una visita a Buenos Aires avanzado el año 1966, Pettoruti abundó en sus disidencias con las nuevas generaciones.

Allá hay un numeroso grupo de pseudoartistas que hace una tremenda bulla para disfrazar su incapacidad. Respaldados por los marchands y las galerías comerciales, impiden que se conozca a ese otro grupo menor de artistas auténticos que trabajan silenciosa, tenazmente, sin buscar publicidad. Nada les interesa sino su arte. [...]

Esa juventud después va a París, por ejemplo, y pueden ocurrir cosas como esta. Suelo mezclarme a conversar con ellos. Vez pasada en una tertulia en un café, al preguntárseme de dónde venía, confesé que terminaba de realiza mi periódica visita al Louvre. Y fue el asombro de la mayoría:

-¿Cómo? ¿El Louvre? ... Eso ya pasó...

- En vano – prosigue Petorutti– fue mi intento de convencerlos de que ‘eso’ no pasó y que hay todavía mucho por ver allí.²

En 1964 se realizó una exposición retrospectiva del pintor en la galería Charpentier de París, *Pettoruti. Cinquante ans de peinture*.³ En un intento de hacer justicia con el que consideraba uno de los maestros del arte argentino, Damián Bayón argumentaba que no se lo apreciaba lo suficiente en Argentina y que las críticas en París sobre su última obra eran tibias, a excepción de Georges Pillement quien admiraba y coleccionaba sus pinturas.⁴ Dadas las diferencias con relación a sus respectivas concepciones del arte, para Pettoruti la nutrida nueva

1 Testimonio recogido en Fernando García, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 276

2 “Petorutti: la pasión y la fé en el arte siempre vive”, *Clarín* 12/9/1966, p. 28.

3 En 1962, el Ministerio de Cultura y Educación de la Argentina organizó una muestra homenaje por sus 70 años. En 1968 una retrospectiva de *Emilio Pettoruti. Huile-collages-desins* reunió obras realizadas entre 1914 y 1968 en el Palais des Beaux-Arts. Patricia Artundo, “Cronología sumaria”, en *Pettoruti*. Buenos Aires, Banco Velox, 2000, p. 71.

generación de artistas argentinos que llegaban a París constituía una suerte de competencia desleal. Estos “pseudoartistas” que, en el mejor de los casos, pintaban apuradamente, obtenían el apoyo de galerías, marchands y, con frecuencia, de coleccionistas y consumidores.

El caso de Antonio Seguí tal vez haya sido el más apabullante entre los argentinos. Este pintor cordobés fue uno de los que con mayor rapidez obtuvieron reconocimiento y, sobre todo, ventas. Apenas llegado a Francia, en 1963 expuso en la Bienal de París la serie “Felicitas Nahón” que había pintado en Buenos Aires a partir de la intervención de fotografías familiares antiguas recreadas alrededor de esta dama de sociedad ficticia, y vendió 13 de las 15 pinturas exhibidas.⁵ En 1964, Seguí realizó sus dos primeras exposiciones individuales en sendas galerías parisinas de renombre, Jeanne Bucher y Claude Bernard, con muy buen resultado comercial. Una nota sobre los argentinos de París de la revista *Confirmado* utilizaba el siguiente epígrafe para la fotografía del artista: “Pintor Seguí: 26 cuadros vendidos en la primera exposición, y un contrato para la producción anual de 70 cuadros”.⁶ El mismo Seguí afirma que esos fueron años de bonanza y diversión; en el taller de las afueras de París compartido con Rómulo Macció y Lea Lublin organizaban asados y fiestas⁷: “ganaba tanta guita que no sabía qué hacer”.⁸ La marcha acelerada de los cambios estéticos y la escalada del mercado de arte dejaba a Pettoruti y su generación con un sabor amargo.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, los viajes intelectuales a Europa se habían reanudado y París constituía uno de los destinos más elegidos. Miguel Ocampo se trasladó allí hacia 1948 para perfeccionarse junto con Alicia Peñalba (que pasó a ser Penalba, a falta del carácter ‘ñ’ en la letra de molde francesa). Damián Bayón lo hizo en compañía de Marta Traba en 1949. Lea Lublin pasó cinco años en París entre 1951 y 1956, Alberto Greco estuvo entre 1954 y

4 Damián Bayón, “En torno a nuestros maestros” (*Sur*, 1966), en *Pensar con los ojos. Ensayos de arte latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 125-130. Pillement había sido uno de los intelectuales franceses en contacto con la comunidad hispanoamericana de París en el período de entre guerras.

5 Carta de Antonio Seguí a Edward Shaw 16/11/1963, en “Cronología”, *Antonio Seguí. Exposición retrospectiva 1958-1990*. Buenos Aires, MNBA, 1991, p. 158. En el catálogo sólo figuran cuatro óleos de Seguí junto con obras de Carlos Alonso, Esperilio Bute, Félix Cuello, Rómulo Macció, Rogelio Polesello, Hugo Rodríguez, Olimpia Ogilve y Nicolás Rubio. “Argentine”, en *Torisième Biennale de Paris*. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 28 septembre au 3 novembre 1963, pp. 22-23.

6 “Argentinos en París”, *Cofirmado* n. 1, 7/5/1965, p. 26.

7 En 1964, los tres artistas alquilaron el garaje de una casona en la localidad de Arcueil. La fiesta más recordada fue *La Fête Garde-Robe* de 1965, a la que asistieron unas 600 personas. “Biografía”, *art. cit.*, p. 158.

8 Entrevista con Seguí de la autora 8/5/2008.

1956 con una beca del gobierno francés, Pettoruti se radicó en la ciudad-luz en 1953 y, entre fines de los años cincuenta y mediados de los sesenta, una tanda más nutrida de artistas (algunos de ellos nacidos en el extranjero pero formados en Argentina) apostaron a probar suerte en la capital francesa. En orden de llegada: Antonio Asís, Luis Tomasello, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Martha Boto, Gregorio Vardanega, Eduardo Jonquieres, Francisco Sobrino, Hugo Demarco, Armando Durante, Antonio Berni, Antonio Seguí, Rómulo Macció, Lea Lublin nuevamente, Nicolás García Urriburu, Juan Stoppani, Delia Cancela y Pablo Mesejean, entre otros.

Estos migrantes culturales vivieron en París en el contexto de un flujo internacional inédito de bienes culturales. Por un lado, la circulación de imágenes y exhibiciones de arte se multiplicaba y el consumo cultural crecía de modo inédito en ambos márgenes del océano. Por otro lado, las distancias que separaban Viejo y Nuevo mundo ya no se medían en largos meses de barco; se contraían a cuestión de horas gracias a los vuelos comerciales o, incluso, de segundos por medio de las nuevas tecnologías de comunicación. En este sentido, el viaje a Europa había perdido el halo de epopeya y, si bien planteaba desafíos diversos a los migrantes y modificaba sustancialmente el panorama cultural de una metrópoli como París, la presencia de los argentinos no confrontaba a los franceses con una otredad radical.

La identificación latinoamericana de los argentinos se combinó, según los casos, con la procedencia de una metrópoli sudamericana como la modernizada Buenos Aires de los años sesenta, con la propia ascendencia italiana, española o francesa, y con los vínculos establecidos con la cultura europea. Juan José Saer señala un paralelo entre argentinos y parisinos que contribuye a comprender las tensiones que supuso compatibilizar ciertos rasgos nacionales con una identificación latinoamericana en París.

El viejo chiste de proponer un buen negocio consistente en comprar un hombre engreído por lo que vale y venderlo por lo que él cree que vale que en Europa pretende describir a los franceses, se aplica en América latina a los argentinos. Una interpretación sociológica me parece válida para explicar esta caricatura: antes que los otros países de América latina, la Argentina conoció un período de prosperidad que trajo aparejada una fuerte concentración urbana, y por ende un *modernismo* indudable (a principios de siglo) lo que creó una especie de antagonismo ciudad-campo con otras regiones menos desarrolladas del continente.⁹

⁹ Juan José Saer, *El río sin orillas* (1991). Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 167.

El mismo chiste se suele aplicar dentro de la Argentina, entre porteños y provincianos. Tal es así que Antonio Seguí afirma, un poco en broma y un poco en serio, “Yo prefiero ser latinoamericano en París que cordobés en Buenos Aires”¹⁰. *L’Internationale Argentine* de Copi ofrece una imagen caricaturizada de los “argentinos de París”, es decir distorsionada en algunos aspectos pero no falta de verosimilitud. La organización ficticia que da nombre al libro se propone “coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en el extranjero”. En la ficción, luego de ser convocado para recibir una beca del creador de la Internacional Argentina –Nicanor Sigampa– el personaje de Copi comparte una mesa de bar con un grupo de personas, entre las que se encuentra una periodista francesa “especializada en reportajes sobre las falsas glorias de la literatura hispanoamericana”.

Los argentinos de París no eran muy numerosos y generalmente se les dedicaban artículos colectivos, como si pertenecieran a un mismo movimiento artístico. En el fondo, no es raro que haya tipos como Nicanor Sigampa, que inventen una Internacional Argentina, ya que la prensa francesa es la primera que cree en ello. Ciertamente que los argentinos que desembarcan en París se asocian de buena gana entre sí para crear compañías de teatro o escuelas de pintura, pero en cuanto tienen la ocasión echan a volar por cuenta propia y hacen lo posible por desmarcarse. Todos están al corriente de los hechos y gestas de los demás miembros de la colonia, y se acusan entre sí de robarse las ideas.¹¹

Saturado de la locura de sus connacionales, el Copi de la ficción escapa a Buenos Aires: “¡En París hay demasiados argentinos!”¹². El arco que barrió la imagen del ‘argentino de París’ estuvo contenido entre dos polos: podía ser casi una tautología –europeo de Europa– o equivaler a ‘latinoamericano en París’, un argentino que con la perspectiva distanciada descubría su pertenencia regional.

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

¹⁰ A comienzos de la década del sesenta, se instaló en Buenos Aires pero le resultó una experiencia muy negativa. Entrevista a Antonio Seguí, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *Porqué se fueron*. Buenos Aires. Emecé, 1995, p. 165.

¹¹ Copi, *La Internacional argentina*. (1988). Barcelona, Anagrama, 1989, pp. 20-21.

¹² *Idem*.

algunos miembros de la comunidad sudamericana de París, contribuyeron a dar visibilidad y prestigio al mundo intelectual del nuevo continente.

Frente a imágenes vagas y exotizantes, o ante el uso exclusivo de íconos del tercermundismo para identificar a la región, buena parte de los artistas argentinos de París buscaron otras representaciones de América Latina. Imágenes que dieran cuenta o bien de su situación económica y política, o bien que se distanciaran de los *clichés* asociados al continente, en algunos casos, por medio de un uso irónico de esos motivos típicos y lugares comunes. Entre ellos, la modulación de la distancia y el lugar que propuso Seguí tuvo matices específicos. Hacia 1969 realizó una serie de pinturas que representaban paisajes entre pintorescos e indefinidos de la provincia de Córdoba. Esta ponencia se centra en el análisis de estas pinturas que nunca fueron exhibidas en Argentina, en parte porque buena parte de la producción de Seguí de esos años se dispersó en virtud de su rápida inserción en el mercado de arte.

Paisajes de fines de los sesenta

En una entrevista de enero de 1970 realizada durante una visita a Buenos Aires, Seguí contaba que en París se preparaba una “contraexposición” para contrarrestar la información oficial llegada de los países de América Latina: “En el barrio de Les Halles nos han cedido un galpón inmenso, donde un grupo de latinoamericanos pensamos presentar este acontecimiento multimedia con intención didáctica”¹³. Se refería, con seguridad, a *Amérique Latine Non-officielle*, una exhibición que finalmente se montó de manera anónima en la ciudad universitaria de París durante abril de 1970.¹⁴ Sin embargo, a pesar de que se involucró en los preparativos, Seguí no participó de esa exhibición. Recuerda que “a comienzos de los setenta Julio [Le Parc] se metió en cosa de mucho sindicato, reuniones. Yo les rajé. Julio hacía unos tipos torturados”¹⁵.

Las diferencias entre estos dos artistas fueron políticas, por supuesto, pero también parecen haber mediado divergencias estéticas. Mediante el arte cinético se podían inventar imágenes potentes e intervenir en la percepción del nutrido público de sus exposiciones, pero no era viable transmitir ideas o críticas políticas precisas. Artista cinético, Le Parc dedicó parte de su tiempo a

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

14 Sobre esta exposición véase, Isabel Plante, “*Amérique Latine non officielle*. París como lugar de la contra-información”, *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2011, en prensa.

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

lo que podría denominarse un arte de protesta. Organizó exhibiciones y elaboró imágenes que denunciaban el ‘subdesarrollo’ de Latinoamérica, la persecución política y el uso de la violencia contra la población civil por parte de los Estados nacionales de la región. En cambio, un artista de la figuración crítica como Seguí no veía necesario un salto cualitativo de ese tipo. Las referencias burlescas a militares y burgueses ya aparecían en sus obras de comienzos de los años sesenta. Es el caso, por ejemplo, de *Autorretrato de las vocaciones frustradas* (1963). [Il. 1] Esta pintura de gran formato resulta una pieza clave en la trayectoria de Seguí, tanto por el giro que implicó en su obra como por el lugar que ocupó en su inserción en el mercado de arte y en el desarrollo de su carrera profesional.

Si bien hacia 1962 Seguí había abandonado una abstracción lírica de tonos terrosos, con telas como esta definió una serie de cambios que lo vincularon con las nuevas figuraciones: aclaró su paleta, aligeró la carga matérica, delineó las formas con mayor nitidez e incorporó letras, números, flechas y tachados a su iconografía.¹⁶ En 1963, el mismo año en que participó del Premio Nacional organizado por el flamante Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Jorge Romero Brest promovió la adquisición de *Autorretrato de las vocaciones frustradas* por parte del instituto cuyo centro dirigía. Esta venta por un monto considerable le permitió a Seguí planificar una estadía de tres o cuatro meses en el extranjero. En octubre viajó a París y, como vimos, en la capital francesa su profesionalización se aceleró.

Autorretrato de las vocaciones frustradas parece constituir además un punto de inflexión en la concepción de sí mismo en tanto artista. Hacer del arte una profesión implicaba declinar otras vocaciones. Esta pintura de gran formato nos muestra el rostro de Seguí repetido siete veces –la misma fotografía fotocopiada y adherida– sobre la superficie de la tela dividida en seis recuadros. El artista caricaturizó su propia imagen agregando rasgos y vestimentas con pinceladas rápidas. Las inscripciones con letras de molde ofrecen pistas para dilucidar algunas de esas inclinaciones dejadas de lado. En el ángulo superior derecho se ve al pintor con una melena voluminosa y la inscripción “año 1905”. Si tenemos en cuenta que mientras estudiaba abogacía en Córdoba, Seguí militó en la juventud frondizista, es posible pensar que la fecha alude a la sublevación organizada ese año por la Unión Cívica Radical con Hipólito Yrigoyen –el peludo– a la cabeza. En el ángulo inferior izquierdo también predominan el rojo y el blanco, los colores de

16 María José Herrera, “Antonio Seguí: el pintor y el hombre en la ciudad”, en *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Ciudad/Campo en las artes de Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 138-144.

la UCR: se muestra a Seguí como militar, con gorra y espada. Al lado puede leerse “1935”, el año en que la UCR volvió a participar de las elecciones luego de años de política abstencionista durante el gobierno de facto de Agustín P. Justo. Respecto de su vínculo con la actividad política, años más tarde aclaraba:

A mí me encanta la política. Pero tuve que elegir, entre la pintura y la política y me quedé con la pintura. [...] Entre el 55 y el 57, mientras estudiaba abogacía, fui presidente de un Comité de Sección y después de la Juventud de Córdoba del Frondizismo. Pero cuando ganó las elecciones Frondizi, me abrí. Siempre pensé que la pintura y la política son dos cosas que no van bien juntas. Por otra parte, así como no entendí cómo funcionaba el medio artístico en Buenos Aires, tampoco entendí cómo funcionaba el medio político¹⁷.

En su obra, Seguí evitó alusiones directas a programas políticos que sujetaran el tono lúdico y mordaz de sus imágenes. Pero esto no significó que se mantuviera indiferente ante el panorama político. En 1968 incursionó en el Atelier Populaire, donde se crearon los célebres afiches anónimos para acompañar las movilizaciones obreras y estudiantiles del Mayo francés.¹⁸ Su nombre aparece también en una exposición y venta de obras en apoyo a los “militantes de la libertad en Brasil”¹⁹, organizada por la Galerie du Dragon, que también había impulsado la producción de afiches litográficos firmados durante mayo y junio de 1968.

A su vez, la escena política tampoco fue indiferente hacia este pintor. El episodio más evidente en este sentido tal vez haya sido la reunión de 1972 en París con Juan Domingo Perón, que compartió con Le Parc y Nicolás García Urriburu. La política nacional estaba ritmada por la normalización de los partidos políticos, los contactos con Puerta de Hierro y, en especial, por las tensiones entre el peronismo y la administración de Lanusse en relación con el regreso y candidatura presidencial del líder.²⁰ Por más que Seguí hubiera elegido la pintura, la primacía de

17 Entrevista a Seguí, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *op. cit.*, p. 167.

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

19 “Exposition –Vente. Les 6 et 7 juillet de 10 à 22 heures”. Galerie du Dragon, Paris, s/d. Archivo Le Parc.

20 Hacia el mes de julio el Movimiento lanzaba la campaña “Luche y vuelve”, en agosto tuvo lugar la ejecución de 16 presos políticos en Trelew (episodio que terminó de socavar la credibilidad del gobierno nacional) y el 17 de noviembre Perón regresó a Buenos Aires y participó de la creación del *Frente Justicialista de Liberación Nacional*, cuya fórmula encabezada por Héctor Cámpora ganó las elecciones de marzo de 1973.

la política de esos años²¹ (y los intereses del mismo artista) lo confrontaban con la actualidad nacional, aun en París.

La vecindad con el devenir político del país llegó a lugares insospechados a partir de 1976, cuando la policía francesa allanó su casa parisina porque la embajada argentina buscaba “gente que colaborara con los monto”.²² Según recuerda, lo amenazaban por teléfono. En medio de esta situación, el artista tuvo un accidente (se cayó de la escalera y se fracturó el fémur) del cual le llevó unos seis meses recuperarse. Durante su rehabilitación, la policía francesa volvió a allanar su domicilio. En una carta dirigida a Edward Shaw, Seguí ironizaba: “por suerte los que me visitaron se dieron cuenta de que desde mi sillita [de ruedas] es bastante incómodo poner bombas”.²³ En 1977 tuvo la oportunidad de hacer una exposición en Art Gallery, Buenos Aires, y por prevención solicitó a un amigo que averiguara si era peligroso entrar al país. “A las 24 horas me mandó tres o cuatro telegramas diciéndome ‘estás en la lista negra, si llegás te pescan’. Decidí no viajar.”²⁴

En su obra, las alusiones políticas fueron menos directas y se combinaron con problemas plásticos ligados, por ejemplo, al paisaje como género artístico. En la entrevista de 1970 que mencionamos, Seguí también se refería a sus pinturas más recientes, “enormes tarjetas postales – óleos de 2 x 2 metros– representando paisajes ‘turísticos’ de Córdoba, animados por sutiles detalles desconcertantes”²⁵. La serie se componía aproximadamente de una decena de paisajes cuyos títulos refieren a diversas localidades de la provincia: *Paisaje de Villa Allende* (1967), *Sierras de Córdoba* (1968), *Mendiolaza* (1968), *Paisaje serrano* (1968), *Capilla del Monte* (1968), *El Zapato* (1969), *Los Mogotes* (1969), *Lago San Roque* (1969), *Villa del Lago* (1969), *Paisaje serrano* (1969) y *Parque Siquiman* (1969).²⁶ El tema local no era una novedad, pues sus óleos sobre tela y madera recortada de 1966 también aluden con claridad a la misma región:

21 Parafraseo aquí el libro compilado por Alfredo Pucciarelli: *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en los tiempos del GAN*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

22 Entrevista de la autora a Seguí, ya citada.

23 Carta de Seguí a Shaw 8/11/1976, citada en *Antonio Seguí...op. cit.*, p. 161.

24 Entrevista a Seguí, en Ana Borón, Mario del Carril y Albino Gómez, *op. cit.*, p. 168.

25 “La tercera partida”, *art. cit.*, p. 50.

26 Dado su éxito de mercado no siempre es posible recomponer todas las series, pues se han dispersado. Hemos encontrado mencionadas otras tres pinturas que posiblemente formen parte de esta serie: *El Champaquí*, *Carlos Paz* y *Unquillo*. Gilbert Lascault, “Antonio Seguí. Entretien”, *Beaux Arts* n. 5, septembre 1983, pp. 27-31.

Bucólico Serrano, De Córdoba con amor o Saldán es negro. Pero el tratamiento de las telas realizadas entre 1967 y 1969 presenta características particulares: por un lado, la ausencia de las figuras pequeñas con las que solemos identificar el trabajo de Seguí; y además el uso del imaginario turístico en términos de una celebración de lo natural diseñada para ofrecer autenticidad. Esta serie está compuesta por dos tipos de paisajes: imágenes que remedan tarjetas postales cordobesas de lugares existentes, y vistas muy sintéticas que podrían referir a casi cualquier lugar pero se anclan en esta provincia a través de sus títulos, inscriptos sobre las telas con tipografías publicitarias. [Il. 2]

De la serie de ‘postales’ conocemos dos pinturas: *Villa del Lago* y *El Zapato*²⁷. Esta última consiste en una vista frontal de uno de los atractivos turísticos más publicitados de la localidad de Capilla del Monte: una gran piedra que recuerda, por su forma, un calzado. El efecto humorístico, presente en buena parte de la obra de Seguí, detona en este caso para quienes han tenido la oportunidad de ver el monumento rocoso tallado por el viento que se conoce en la zona como El Zapato. Esta tela de dos metros y medio reproduce el reverso de una postal superpuesto a la vista de esta piedra: un recuadro negro dentro del cual se disponen tres o cuatro renglones y un rectángulo delineado en el ángulo superior derecho que indica dónde adherir la estampilla. Una serie de inscripciones completan la información sobre la tarjeta postal: en el ángulo superior izquierdo, el lugar representado (en tres idiomas); y como parte de la línea que divide al medio la gran tela, “Impresso en Argentina. Printed in Argentina”. Sobre el monumento representado se ven otras inscripciones, como las que se pintan sobre rocas y estatuas: en la zona inferior del zapato, cerca del pedestal, al lado de un corazón es posible leer “Perón”. La referencia al gran ausente de la política argentina, una presencia constante desde su exilio europeo, aparecía en referencia a la apropiación popular de los monumentos y espacios públicos. Aun las representaciones más mundanas del paisaje estaban atravesadas por las tensiones políticas locales.

Según su testimonio, Seguí visitó la Argentina 20 días después del Cordobazo, la manifestación liderada por los renovados sindicatos cordobeses que, represión policial mediante, se redefinió como un levantamiento popular y se adueñó de la ciudad el 29 de mayo de 1969. Seguí pintó *El Zapato* ese mismo año. Por supuesto, la pintura no representa el Cordobazo. Pero sí parodia las imágenes tipificadas de las bondades turísticas de esa provincia cuyo perfil

27 Seguí afirma que eran más las telas, pero que las vendió.

productivo y sindical se había modificado durante la administración de Frondizi con el establecimiento de industrias, principalmente de fabricación de automotores. En una entrevista posterior, en referencia a esta serie de paisajes Seguí explicaba a su interlocutor francés que había vivido en Córdoba hasta los 16 años. Sobre su lugar de origen, aclaraba: “La mayor parte de los extranjeros en Argentina no conocen Córdoba. Cuando piensan en la Argentina, piensan en Buenos Aires. [...] Córdoba es maravillosa, llena de paradojas. Es muy católica y revolucionaria. Hay pampa y hay montaña”²⁸. Recordemos que estas telas no se exhibieron en Argentina. Esta serie de pinturas juegan con la idea sesgada (o nula) que podía tenerse en Europa de esta provincia y parece poner en obra una mirada distanciada hacia el entorno cordobés.

W.J.T. Mitchell propone pensar “*landscape*” menos como un sustantivo, que como un verbo: el paisaje como un proceso por el cual se forman las identidades subjetivas y sociales.²⁹ Por su parte, Fernando Aliata y Graciela Silvestri definen una dimensión del vínculo con la naturaleza significativa para nuestro caso: “La mirada del paisajista es la mirada del exilado, del que conoce la extrañeza radical con las cosas pero recuerda, o más bien construye, un pasado, una memoria, un sentido”³⁰. Los autores se refieren a la experiencia moderna del sujeto en tanto ajeno a la naturaleza como una experiencia de extrañamiento análoga a la del migrante. [II. 3] En el caso de Seguí, se trata de una mirada que, o bien formatea las vistas como imágenes turísticas concebidas para hacer ver cierto lugar a la distancia –tarjetas postales–; o bien describe un paisaje sin marcas de lugar, indiferenciadas panorámicas campestres solo interrumpidas por alguna casita sin rasgos particulares. Al mismo tiempo, unas franjas verticales dadas por matices o valores diferentes del color interfieren en la transparencia de la representación y opacan una percepción ilusionística. En estas pinturas, la distancia respecto del referente parece ampliada al punto casi de disiparse las posibilidades de visibilidad. Sólo la palabra, al nombrar lugares específicos en los títulos e inscripciones, anuda lazos a pesar de la lejanía.

La cuestión de la especificidad cultural y de las migraciones intelectuales recorre la historia del arte argentino; pero durante los años sesenta, la aspiración de proyección internacional para las artes, la partida más numerosa de artistas e intelectuales y la interpelación latinoamericanista

28 Gilbert Lascault, “Antonio Seguí. Entretien”, *art. cit.*

29 W.J.T Mitchell, *Landscape and Power*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.

30 Fernando Aliata y Graciela Silverstri, *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, p. 10.

les insuflaron una nueva escala y otros pliegues de sentido. El caso argentino tiene declinaciones específicas, pero la diáspora también aparece como un problema para quienes abordan la producción artística latinoamericana. María Clara Bernal repone a la familia y la comunidad como los lugares, no tanto geográficos como simbólicos o afectivos, en los que la subjetividad diaspórica se localiza.³¹ Bernal reformula en términos de no-lugar geográfico la propuesta de Latinoamérica como heterotopía propuesta por Mari Carmen Ramírez en su célebre exposición.³² Y en este sentido parece apartarse de la propuesta de Michel Foucault, pues se desdibuja el aspecto tangible de esos lugares otros sobre los que discurre el filósofo francés.³³ Esta modulación de la noción de no-lugar viabiliza la conceptualización para el arte latinoamericano por fuera tanto de la mentada identidad regional, como de su devaluación en términos de versión epigonal de los movimientos europeos o norteamericanos. Pero se trata de una óptica inviable para pensar las producciones visuales de los años sesenta. Por un lado, tanto los artistas se quedaron en sus ciudades de origen como los residentes en el extranjero se desarrollaron en lugares concretos y desarrollaron una red de vínculos específicos. Pero además, en momentos de la emergencia política y cultural de América Latina el territorio, el lugar geográfico, era insoslayable aún si se vivía fuera del continente. El entramado cultural de estos años se repone más en los recorridos concretos y variados de obras, artistas, críticos y exposiciones, que “no-lugares”. Se trata de flujos, apropiaciones simbólicas y representaciones identitarias que tomaron forma como parte de un proceso de circulación internacional asimétrica de las producciones visuales.

31 María Clara Bernal, “Questions on Place and Space in Latin American Art”. Paper presented at the Four Direction symposium, University of Essex, UK, april 24 2005. Mimeo.

32 Mari Carmen Ramírez (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid, Museo Nacional Centro Reina Sofía, 2000.

33 Michel Foucault , “Des espaces autres”, Conferencia dicada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf