

El grupo Espartaco entre 1959 y 1968
Apuntes para el estudio de su posición artística
Axel Ezequiel Ferreyra Macedo
Arte e Investigación (N.º 10), pp. 30-37, noviembre 2014
ISSN 2469-1488

EL GRUPO ESPARTACO ENTRE 1959 Y 1968

APUNTES PARA EL ESTUDIO DE SU POSICIÓN ARTÍSTICA

Axel Ezequiel Ferreyra Macedo

axel.ferreyra.macedo@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En este artículo se analiza una parte de la producción del grupo Espartaco, autodenominado movimiento artístico revolucionario argentino, activo entre 1959 y 1968. Con el objetivo de plantear cómo algunas propuestas dentro del programa estético del grupo tienen vínculos plásticos con los artistas argentinos de finales del siglo XIX –que fueron considerados pioneros del arte político local– con quienes se construye una relación crítica, se ubicarán las propuestas del grupo dentro de un concepto de resistencia estética figurativa.

Palabras clave

Vanguardia, resistencia artística, práctica social

Abstract

In this article, a part of the production of the Grupo Espartaco [Spartacus Group], self defined as an Argentinean revolutionary artistic movement which was active between 1959 and 1968, is analyzed. With the aim of setting out how some of the proposals within the Group's aesthetics program have links with Argentinian artists of the end of the 19th century –who were considered pioneers in the local political art and with whom a critical relationship is built– these proposals will be located within a concept of figurative aesthetic resistance.

Key words

Avant-garde, artistic resistance, social practice



El grupo Espartaco¹ se empieza a conformar en 1957 cuando Juan Manuel Sánchez, Ricardo Carpani y Mario Mollari se plantean la necesidad de construir un arte para las masas. Surge oficialmente en 1959 y se completa con la incorporación de los artistas Carlos Sessano, Esperilio Bute, Elena Diz, Pacual Di Bianco, Raúl Lara y Franco Venturi.² Con los aportes de cada uno elaboran un manifiesto en el que expresan su pensamiento del arte nacional desde lo latinoamericano. Con relación al objetivo del movimiento, Horacio González explica:

Se conforma el movimiento Espartaco, con el objetivo de aglutinar a todos aquellos artistas que compartieran la aspiración de ser parte de un arte de masas militante [...] por contigüidad lingüística, histórica y social con América latina. Voluntad que se traduce a través del manifiesto elaborado por sus miembros fundadores publicado aquel mismo año (González, 2013: 4).

Estos postulados se radicalizan cuando Carpani plantea, en el libro *Arte y revolución en América Latina* (1961), la idea de que la identidad nacional debe comprenderse desde el arte latinoamericano revolucionario, «dadas las características económicas, sociales y políticas de América Latina, el arte que la represente ha de ser necesariamente imbuido de un contenido revolucionario» (Carpani, 1961: 25). Pero, fundamentalmente, es desde el grupo Espartaco que se retoma la tradición figurativa crítica del arte latinoamericano, desde sus fundadores, como Ernesto de la Cárcova y luego en la línea de Antonio Berni, Rufino

¹ En el periodo en que transcurrió Espartaco, la crítica de arte local lo denominó grupo al mismo tiempo que movimiento. Se utilizan las dos denominaciones (movimiento y grupo) ya que no se hace referencia exacta a un período específico para usar una u otra.

² Se considera a Tito Vallacco y Claudio Piedras como miembros del grupo, además de los mencionados, a partir de la información de Eduardo Bute Sánchez de Hoyos y el documental hecho al grupo en Canadá (Testimonio de vida: documental, Canadá, 1997).

Tamayo, Claudio Portinari, Osvaldo Guayasamin, entre otros.

Las influencias artísticas que tienen las utilizan para construir su aspiración de crear un arte militante³ para las masas populares, con una carga política e ideológica relacionada con las proyecciones del arte latinoamericano para forjar su anhelado arte nacional, marcado por una resistencia⁴ desde la construcción de su figuración. De este modo, se analizarán, por un lado, los precedentes que se encuentran vinculados al grupo de los artistas del siglo XIX; y por otro, se reflexionará acerca del concepto de figuración paralela, para concluir con una reflexión sobre la posición estética del grupo.⁵

El grupo Espartaco y la tradición figurativa crítica

Para desarrollar las características figurativas del grupo, es necesario identificar a los artistas que fueron sus referentes. En la historia del arte argentino, se pueden constatar algunos motivos y rasgos contestatarios frente al imaginario conservador de una nación incipiente en los artistas de la modernidad de finales del siglo XIX. Obras, como *El despertar de la sirvienta* (1887), de Eduardo Sívori o *Sin pan y sin trabajo* (1894), de Ernesto de la Cárcova, se pueden considerar precedentes para Espartaco. Los pintores naturalistas y realistas de fin de siglo siguieron una línea de cambio

³ El arte militante planteado en el Manifiesto del grupo concibe al arte como una acción estética y política en la que «se produce una total identificación del artista con la realidad de su medio» (Longoni & Mestam, 2000: 65).

⁴ Se toma el concepto de resistencia cultural Marta Traba (1973 [2005]), para representar a los artistas de Latinoamérica que tuvieron una posición de rechazo con las nuevas propuestas artísticas de los nuevos lenguajes euro-norteamericanos.

⁵ Este artículo forma parte de la investigación que llevo a cabo en el proyecto de beca de vocaciones científicas (EVC-CIN-UNLP, 2014-2015), dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda y codirigido por la Lic. Mariela Alonso.

temático instaurada por Francisco de Goya y, posteriormente, por Gustave Courbet, quienes planteaban una denuncia directa de los conflictos sociales modernos.

La articulación de las estrategias prácticas de la producción artística del grupo alude a rasgos plásticos de una modernidad paralela, como la del muralismo mexicano o la del arte crítico de los años treinta en Brasil con Cândido Portinari, o el nuevo realismo de Antonio Berni y Lino Spilimbergo (Escobar, 2004). Esto permite posicionarlos en un lugar intermedio con la vanguardia de la década del sesenta. Con «posición intermedia», se hace alusión al lugar que Aldo Pellegrini (1967) adjudica a ciertos artistas entre los procesos vanguardistas de la década del sesenta.⁶

Los artistas argentinos de finales del siglo XIX, con los que se puede relacionar al grupo Espartaco, fueron Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova. Al pintar sus obras más emblemáticas tuvieron una actitud contestataria dentro del campo de las Bellas Artes e interpelaron a la *sociedad del progreso* (Malosetti Costa, 2001), con una actividad crítica en torno a cómo y a qué representar, ante la posibilidad de un arte plástico nacional y moderno. Las estrategias montadas por estos artistas se desarrollaron desde una forma innovadora y, como no existía en ese momento un sistema institucional asentado de las Bellas Artes (en América Latina y en Buenos Aires en particular), los pequeños gestos que se hicieron –fundamentalmente en la renovación iconográfica, a fines del siglo XIX y a comienzos del siglo XX–, fueron provocadores tanto para mostrar a la gente común, a la clase obrera o al hambre como para reflejar la explotación o, incluso, el desnudo de una sirvienta. La novedad es el comienzo de una tradición crítica que estuvo impregnada de marcas y de acciones que interpelaron a las instituciones de la generación del ochenta y a la moral del patriado.

A su vez, la creación y la organización de las instituciones

artísticas en América Latina en esa época, a diferencia de lo que describe Peter Bürger (1987) sobre la crítica de los vanguardistas europeos, también fue, como señala Andrea Giunta (2009), un gesto de vanguardia. Por esta razón, podemos ver una posición intermedia entre el arte institucionalizado y lo anti-institucional en la construcción de la tradición de la figuración del arte argentino. Esta actitud se observa en los artistas de Espartaco contra algunas de las modas de la *institución arte* de los años en que actúan como grupo. Rechazaron, por ejemplo, las actividades y la estética del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y, aunque el grupo siempre trabajó dentro de su itinerario en el espacio público, expusieron en algunos espacios institucionales artísticos públicos de Buenos Aires y en galerías privadas.⁷ Esto hace replantear las herramientas y las relaciones que toman del pasado e incluso los aportes de las vanguardias que desarrollan los artistas en la década del sesenta. Sin embargo, desde este trabajo, se entiende que la resistencia supo utilizar estrategias que conocieron a través del nuevo arte de esa década, tanto para explorar los recursos de su propia área cultural como para defender la marca regional y culturalmente diversificada del arte latinoamericano. En el caso del grupo Espartaco, es la lucha contra lo que ellos llaman «colonialismo artístico».

Dentro del eterno debate acerca de la función social del arte, en el grupo Espartaco se ven presupuestos con rasgos de la novedad que cristalizan los modernos en sus actitudes contestatarias. La diferencia consistiría en que sí confluyen en un plano intermedio en el aspecto institucional y en relación con las vanguardias, distando de las radicalizaciones de otros artistas en ese entonces. A diferencia de los rasgos vanguardistas radicales, se pueden trasladar sus posturas en actitudes en las que se encuentran rasgos de una modernidad paralela, concepto que usa Ticio Escobar para definir el arte latinoamericano del siglo XX:

No parten de una preocupación previa por ser modernos o, en el otro extremo, conservar la «autenticidad». Pero tampoco les asusta en

⁶ Aunque Pellegrini no designa a los miembros del grupo Espartaco en esa posición, se considera, por lo planteado en este trabajo, que deberían tenerlo, para ampliar la mirada hacia el grupo y no categorizarlos de forma taxativa dentro del realismo social.

⁷ Por ejemplo, expusieron en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP).



absoluto a ellos adoptar, a veces con mucha rapidez, pautas modernas cuando resulten convenientes a exigencias expresivas o funcionales. O conservar, obstinadamente, formas arcaicas cuando mantuvieren ellas vigencia. [...] Lo que termina delimitando en sus producciones procesos mediante los cuales ciertas formas modernas son redefinidas desde prácticas continuadoras de historias ajenas a la experiencia moderna. [...] Presionados por condiciones nuevas que comprometen su supervivencia, [...] desarrollan diferentes estrategias simbólicas de apropiación de imágenes, técnicas y códigos modernos [...]. En los que recrean y reacomodan los escenarios de su producción, y aun tratan de ensancharlos compitiendo con los sectores ilustrados (Escobar en Almada, 2004: 31-33).

En su propuesta figurativa, las características mencionadas por Escobar, como el hecho de adoptar formas estéticas sin vigencia a la moda de la década del sesenta, son un aspecto principal que desarrolla Espartaco para que su contenido alcance un sentido crítico. Esto lo observamos en obras como la de Carlos Sessano, *Los candidatos del pueblo* (1963), en la que aparecen rasgos de la explotación al trabajador obrero, su hambre y la presión por sobre los intereses de sus posibles representantes políticos nacionales. Además, esta tradición figurativa implica un antecedente posterior a la ligazón con la que se suele vincular a Espartaco: el muralismo mexicano. Desde esta perspectiva, hay en Espartaco una propuesta artística enlazada a diversas correspondencias estilísticas.

Entre otras vinculaciones posibles, se pueden tomar las que desarrolla Eduardo Bute Sánchez de Hoyos (2012, 2014), mediante un recorrido estricto a partir del análisis interno del movimiento Espartaco. Para este autor es importante rescatar la vinculación con el movimiento antropófago, pues su manifiesto tiene crédito tanto en la práctica artística como «en cierto rasgo ideológico» (Bute Sánchez de Hoyos, 2014: 121). Además, se observan en el grupo alternancias con rasgos sintomáticos contemporáneos (Giunta, 2014), desde una suerte de pintura de síntesis (Bute Sánchez de Hoyos, 2014), pero tomando rasgos de la tradición popular que se entrecruza con rasgos vanguardistas. En efecto, acentúan una postura intermedia y original con esa lucha en la defensa de una identidad artística latinoamericana. Estos vínculos se articulan

dentro de un programa de arte público con función social, lo que significa pensar en un arte latinoamericano potenciado desde una figuración crítica.⁸

En cuanto a otras estrategias, los rasgos de un estilo antropófago son utilizados por artistas, como Juan Manuel Sánchez o Franco Venturi o Carlos Sessano. En la obra *Fábrica* (1960), de Juan Manuel Sánchez, se visibiliza esta idea del movimiento antropófago, de devorar un estilo artístico ajeno a su contexto y de digerirlo, transformándolo con un estilo más regional. En la producción de Sánchez, la vinculación con el cubismo es ineludible, tanto por la geometrización y descomposición de la figura o por la economía de las formas como por su búsqueda de llegar a la síntesis de la planimetría. En *Fábrica* la vinculación cubista está digerida como herramienta para relacionar la realidad industrial, aliándola desde un paisaje pictórico que se quiere identificar con la sociedad obrera de ese entonces.

También se puede emparentar al grupo con el movimiento del muralismo mexicano por las relaciones que tenían con el artista Lino Spilimbergo y por la admiración hacia el arte en la revolución mexicana que tuvo Carpani. Por estos datos y por los rasgos más evidentes de las obras es que la historiografía del arte los ha planteado como sus primeras influencias. Como ejemplo de tal vinculación, se observan rasgos indigenistas que toma Ricardo Carpani, rasgos que los han utilizado artistas, como los muralistas mexicanos. Carpani los utiliza en el mural *Primero de mayo* (1963). Esta obra, situada en el Sindicato de los Obreros del Vestido, es un gran homenaje a los trabajadores, representándolos con la fecha que los conmemora mundialmente. Ahí se ven cuerpos con gran musculatura que crean en las figuras una simbolización de colosos de piedra, formada por el empaste de la pintura; todo está organizado para mostrar la dignidad y la fuerza del obrero. Se nota, también, el uso de una iconografía de rasgos indigenistas,

⁸ Se utiliza un concepto amplio, como el de figuración crítica, ya que personifica lo que Simón Marchan Fitz (1972) refiere al regreso de la representación figurativa en los sesenta, abarcada desde un sentido no tradicional sino un sentido «crítico» contestatario, que se evidencia en la posición del grupo.

particularmente de la cultura olmeca, en los labios gruesos, narices anchas y cuerpos pétreos. La energía de la pintura conlleva una gran expresividad utilizando el uso social y el acento americanista.

Aunque efectivamente encontramos préstamos e influencias del muralismo, había debates en la apropiación de esos rasgos estilísticos, como en el caso de David Alfaro Siqueiros, que aunque se lo relaciona con el grupo, se considera que el vínculo con las prédicas de ese artista contrastan con la filiación trotskista que parece aceptada por ciertos críticos (Bute Sánchez de Hoyos, 2014), por ejemplo la relación que construye Ana Longoni (2005) en su tesis doctoral. La aparente oscilación entre el trotskismo y Siqueiros dirige las tensiones hacia el propio movimiento Espartaco. Aunque la obra de Carpani no pertenece exactamente a su momento activo dentro del grupo Espartaco, sirve como ejemplo para ver la vinculación con el muralismo americanista. Pero desde la perspectiva más abierta, la vinculación es a partir de la resignificación de algunas ideas del muralismo mexicano, a diferencia de la opinión de historiadores, como Cayetano Córdova Iturburu (1958) o Fermín Fèvre (1975), en la que priman la tendencia mural monumental, generando un estereotipo de toda la producción del grupo, lo que es cuestionable, ya que el grupo generó, en cantidad, más producción en diversos dispositivos que en el mural.⁹

También vale mencionar que las consideraciones que se le hacen al grupo Espartaco sin Ricardo Carpani, indican que los artistas no se involucraron con el arte público y con los sindicatos (Longoni & Mestman, 2000);¹⁰ aspecto que esclarece Bute Sánchez de Hoyos en su investigación, en la que explica que los Espartaco sí se acercaron a sindicatos además de Carpani, por ejemplo, el Sindicato de Luz y Fuerza de Mar del Plata (Bute Sánchez de Hoyos, 2012).

⁹ También es importante mencionar que tanto Córdova Iturburu (1978) como Fèvre (1958), consideran que el grupo duró pocos años. Se puede afirmar que no es así, ya que es sabido que el grupo trabajó durante toda la década del sesenta.

¹⁰ Es interesante ver que esta mirada es construida por el mismo Carpani en la entrevista realizada por Longoni y Mestman (2000). Además, Ana Longoni se muestra a favor de la postura de Carpani en la mesa de la exposición retrospectiva del arte de los sesenta (Longoni, 2006a).

En definitiva, el grupo Espartaco está marcado por la mirada anacrónica de algunos críticos que lo vinculan con precedentes artístico-políticos diversos, sin considerar los cruces estilísticos que hace el movimiento en su práctica artística.

Las características de la figuración de Espartaco

Si se retoma la idea desarrollada con respecto a las relaciones entre la experiencia de 1920-1930, el programa de arte público y la función social del arte de Espartaco, se puede pensar en la construcción de una mirada estética integrada. Ésta se establece a partir del camino abierto por las prácticas muralistas y por las influencias del indigenismo, como también de los cambios plásticos inaugurados por las vanguardias cubistas y expresionistas.

Como resultado, el desarrollo de esta figuración crítica que el grupo abarca, mediante las proyecciones y las mediaciones en las artes visuales, permite reflexionar sobre la función de la práctica social a la que llegan. De todas formas, los Espartaco desarrollan un trabajo en caballete muy amplio que también se emparenta con rasgos vanguardistas revolucionarios y contestatarios de la época, pero de una manera muy particular, marcado por diferentes tensiones desde una actitud crítica dentro del ecosistema artístico de Buenos Aires.

Esta tensión constante, propiciada por los mismos vaivenes intensos de ese período, construye una mirada en cuanto al plano intermedio de Espartaco, de indefinición en el sentido vanguardista, lo que es observado por Giunta (2008) ya que ve que los artistas –como el grupo Espartaco– que buscan una transformación en la década del sesenta en cuanto al programa político y estético de la vanguardia, entran en un plano de indiferencia.

De todas formas, el grupo está en contra del concepto de vanguardia: desde su postura contraria al Instituto Di Tella, dejan entrever su oposición a la vanguardia, que ven como moda extranjerizante. En esto, se suman a diferentes grupos de izquierda que impugnan el concepto de vanguardia en esa época. Además, coinciden con la mirada de Hal Foster sobre la vanguardia:



Puede que las negaciones estéticas inherentes a la estrategia de la vanguardia en alguna ocasión estimularan cierta práctica social –como en el arte de B. Brecht donde «la confusión ideológica» se convierte en contestación política– pero dichas excepciones confirman la regla: si la vanguardia no fue un agente del capital, al menos sí estuvo ambivalentemente a su servicio (Foster, 2001: 7).

Si a esto le agregamos que después de 1945 hubo una idea, en algunos artistas, de extender la modernidad, se puede ver de forma efectiva esta posición del grupo Espartaco. Y también esta indefinición nos permite pensar en contradicciones, en superposiciones de conceptos y en diversificaciones en las aspiraciones de los artistas. Más allá de las ambivalencias y de las contradicciones que se suscitan entre las posiciones de vanguardia política y estética y las oposiciones al concepto de vanguardia, lo importante es que dentro del grupo se instituyen diferentes estrategias para desarrollar una acción artística militante: desde el arte, sea a través de murales, afiches o pinturas de caballete, trataron de interpelar al contexto sociocultural y político en esos años. Allí radica su posición: un arte político que atravesase a la política; otros postulados que se desplacen de esta idea pueden entroncar de forma instrumental con los objetivos de Espartaco.

Otras estrategias plásticas que podemos mencionar de Espartaco fueron apropiadas y renovadas desde su práctica artística, algunas de ellas son: cubismo, expresionismo, antropofagia, muralismo mexicano, figuración narrativa, nueva figuración francesa. Sin embargo, ninguna puede definirlo, ni desde una categoría/etiqueta absolutamente vanguardista, ni por estar ajustado solamente al programa de las nuevas figuraciones. Se pueden rescatar sus rasgos e influencias estilísticas, pero no es efectivo categorizarlo de forma exclusiva. Aunque hay que reconocer que, por estos cruces, se dan contradicciones, pero siempre fue intención del grupo avanzar con actitud revolucionaria y combativa.

El punto en conflicto que va de su práctica artística a una práctica social se ve en los dispositivos del arte impreso y en la gráfica política, que construyen un arte vinculado al compromiso político. Los estudiantes de la década del sesenta se sentían representados por la temática que exaltaba Espartaco y tenían reproducciones

de Carpani, de Sánchez y de otros integrantes del grupo, porque era muy significativo tener una serigrafía con una estética que marcara una vuelta a lo nacional. En la entrevista realizada para el documental *Testimonio de vida* (1997), Jorge Lewinger,¹¹ como joven de la década, manifiesta la influencia de Espartaco en su actividad militante; así también Nora Patrich,¹² en años de la dictadura, muestra el valor del contenido espartaquista. Los estudiantes universitarios sentían esas expresiones del arte en la cultura que se estaba gestando en la universidad, porque tenía que ver con la política de transformar la situación de la época, con la falta de un estado democrático, con tener una actitud revolucionaria. Las serigrafías circulaban en puestos de libros cercanos a la universidad. Los estudiantes preferían eso en vez de tener un afiche que no representara sus ideologías.

Es importante señalar que en la época del grupo Espartaco reinaba la dictadura de Onganía, y así como Raymond Williams señala, en *La política del modernismo* (1997), que la práctica de la vanguardia se volvía peligrosa, y que esa tensión, en el primer momento experimental de la vanguardia, termina por tener su necesaria correspondencia política, lo mismo sucede con la estética de Espartaco, aunque desde un principio el sentido de responsabilidad social está presente, es desde esta apropiación en la actividad militante que se potencia su sentido simbólico político.

Tampoco hay que olvidar que su programa de arte público se potencia con el trabajo en xilografía, sacando las obras a la calle, acercándose a la universidad y a otras asociaciones, como sindicatos. Dentro de este programa, el mural se ve como una estrategia más de democratización del arte. Su búsqueda no solo desarrolla un arte monumental, sino que también pone énfasis en el carácter público del arte, lo que se ve reflejado en sus obras y en los vínculos de personas que se sienten referenciadas con sus actividades, que no son parte de ese plano institucional, pero tampoco de una radicalización política, ni de un programa absolutamente

¹¹ Cfr. *Testimonio de vida: documental*, Canadá (1997).

¹² Entrevista realizada a Nora Patrich por autor, Buenos Aires (2014).

vanguardista; así, su posición artística abarca la función social de la figuración crítica.

Es por estas razones que la figuración del grupo Espartaco podría ser destacada como una «figuración paralela» por tener este lugar aislado dentro de la propia vanguardia sesentista, y se convierte en la periferia de la periferia de la vanguardia del sesenta, además de construir otro sentido más particular que termina por configurar una aplicación del concepto de vanguardia más apropiado a la búsqueda que tiene con el arte regional.

A modo de cierre

En la década del sesenta se pusieron en marcha, en el plano internacional, diferentes aspectos de las vanguardias históricas que habían quedado pendientes y que conformaron un laboratorio artístico experimental en tensión constante. En el arte argentino coexistieron diversas directrices, aspiraciones y objetivos que brindaron aportes a su época y a las siguientes generaciones. Se puede subrayar el camino de lo nuevo, lo experimental, en sincronía con el arte internacional neovanguardista, y una tradición crítica, a veces poco visibilizada, pero sin embargo potente y vinculada a las modernidades surgidas en el resto de América Latina, que une al realismo finisecular con el nuevo realismo de Antonio Berni, a las imágenes contestatarias o indigenistas de Espartaco, por ejemplo, cruzando otras coordenadas estético-identitarias. De la apropiación y uso de estrategias y herramientas de la modernidad, la posición artística del grupo Espartaco fue mantener ciertos aspectos de la modernidad en América Latina: hacer arte militante, inseparable de su compromiso social. El grupo pretendió contribuir en la construcción de una práctica artística que contemplara las transformaciones sociales, políticas, y militantes de la cultura popular del país. En una década vulnerable a las modas extranjerizantes, los aportes de la tradición junto con rasgos vanguardistas revolucionarios, marcan una ampliación de particularidades de resistencia desde una figuración crítica.

Referencias bibliográficas

- Almada, A. (ed.). (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: fondec, CAV / Museo del Barro.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bute, E.; Carpani, R.; Diz, E.; Mollari, M.; Sánchez, J. M.; Sessano, C. (2003). «Manifiesto del Grupo Espartaco». En Cippolini, R. (comp.). *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bute Sánchez de Hoyos, E. (2012). «Apuntes, fuentes, y reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco (Argentina, 1959-1968)». *Laboratorio de Arte*, N.º 24, pp. 635-665.
- Bute Sánchez de Hoyos, E. (2014). *El Movimiento Espartaco, vanguardia, arte y política*. Sevilla: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla.
- Carpani, R. (1961). *Arte y revolución en América latina*. Buenos Aires: Coyoacán.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Atlántida.
- Fèvre, F. (1975). *La pintura argentina. La crisis de la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Foster, H. (2001). «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo». En Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- González, H. (2013). «Historia del grupo Espartaco». En *Espartaco. Historia y gráfica*. Volumen 1. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Longoni, A. (2005). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los 60-70* (Tesis doctoral). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Malosetti Costa, E. (2001). *Los primeros modernos, arte y sociedad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Marchan Fitz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Alberto Corazón.

Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Traba, M. ([1973] 2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Williams, R. ([1989] 1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Referencias electrónicas

Longoni, A. (2006a). «Los 60 casi a los sopapos. Confluencias y divergencias en el arte político de los 60». *Ramona* [en línea], N° 34. Consultado el 6 de julio de 2015 en <http://www.ramona.org.ar/files/r34_1.pdf>.

Longoni, A. (2006b). «La teoría de la vanguardia como corset» [en línea]. Consultado el 6 de julio de 2015 en <<http://paralearsobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html>>