

## CAPÍTULO 13

# Una aproximación al grupo Espartaco. Vínculos con los itinerarios modernos, entre las tensiones de la resistencia cultural y la internacionalización del arte argentino en la década de 1960

*Axel Ezequiel Ferreyra Macedo*

En este capítulo se construye un marco para analizar las tensiones que produce la figuración crítica en el contexto latinoamericano, específicamente en la Argentina de la década de 1960. Para ello se toma como eje de estudio al *Grupo Espartaco* (1959-1969, movimiento artístico revolucionario), se establecerá un breve estudio comparativo sobre las nociones de centro-periferia (Traba, 1973) y simultaneidad (Giunta, 2001 y 2014). El objetivo es plantear cómo algunas propuestas figurativas críticas<sup>1</sup> desarrollan una ampliación de rasgos de resistencia<sup>2</sup> contra la internacionalización del arte. Se considera la situación latinoamericana, tomando las influencias de las vanguardias históricas latinoamericanas, y rasgos contestatarios de los primeros modernos en Argentina (Malosetti Costa, 2001), que los integrantes del *Grupo Espartaco* toman para producción, generando prácticas intermedias a la noción de vanguardia en Buenos Aires.

---

<sup>1</sup> Se trata de utilizar un concepto más amplio como el de figuración crítica en lugar de la categoría de vanguardias ortodoxas (Longoni, 2006-2007). Personifica lo que Simón Marchan Fitz (1986), se refiere al regreso de la representación figurativa en la década del sesenta, abarcada desde un sentido más amplio que una representación tradicional, el sentido "crítico" en la figuración es incluido en este trabajo para el *Grupo Espartaco*, porque tienen una actitud contestataria, desde sus búsquedas artísticas con la situación de la época, ya sea el contexto sociocultural, artístico u político.

<sup>2</sup> Se toma el concepto de resistencia por Marta Traba (1987), que representa la resistencia cultural en el continente Latinoamericano. Integrado por artistas, que tuvieron una posición de rechazo con las nuevas propuestas artísticas de nuevos lenguajes euro-norteamericanos surgidos en la década (como el experimentalismo y conceptualismo). Sin embargo, desde este trabajo se entiende que esta 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 coloniaje artístico.

## Tensiones entre lo local y lo internacional

En la década del 60, los artistas que se circunscriben en una resistencia cultural regional en Latinoamérica, desarrollan propuestas figurativas críticas. Si sumamos a esta idea los conceptos de áreas cerradas y abiertas desarrollados en el territorio latinoamericano según el trabajo de Marta Traba (1973), se entiende a Buenos Aires como una capital abierta a las tendencias europeas y norteamericanas, en la que la autora señala esa vulnerabilidad que tienen estas áreas en el campo artístico. Traba pone en juego artistas que marcan la resistencia de esa intromisión extranjera.

Las características de estas resistencias se oponen a las áreas abiertas que se instalan en ciertas zonas de Latinoamérica, como en Argentina, en sentido más amplio, estas áreas se generan bajo el auspicio de grupos reconocidos de poder, se organizan bajo vanguardias descalificadas e impuras, el caos se defiende, y hay una necesidad muy fuerte de innovar, es la audacia o muerte. De todas formas, Traba no visualiza una resistencia cultural clara en las artes plásticas de los sesenta, no solo en Argentina sino casi en toda Latinoamérica.

Como ejemplo de caso, Carlos Alonso, uno de los pocos representantes de una estética de la resistencia en la Argentina para Traba, se pone en contraposición de actitudes de vanguardia, representa en sus dibujos y pinturas, como en la serie de retratos de *L. E. S.*, (1967-68) con un expresionismo muy personal, rasgos estilísticos que superan una figuración tradicional, entran también en un plano psicológico, y evocan el lugar dramático del artista en su sociedad.

Con otra posición, Andrea Giunta (2001), replantea la relación centro-periferia, desplazándola para destacar el proyecto de internacionalización que sufren las prácticas artísticas, lo representa a través del Instituto Di Tella, espacio representante del arte nuevo y la vanguardia porteña, éste lleva a cabo un proyecto de internacionalización del arte argentino. Buenos Aires se encuentra atravesado por dicho desplazamiento para centrarse en las producciones de arte nuevo, que comprenden el de las neovanguardias, como las tendencias conceptuales y experimentales de las denominadas nuevas prácticas artísticas.

Estos nuevos comportamientos ponen el interés en el proceso creativo más que en el aspecto objetual de la obra de arte, como la *experiencia* de *La Menesunda* (1965) producida por Marta Minujin y Rubén Santantonín. En una primera idea de Santantonín, la obra iba a conformarse de manera muy compleja. La obra estableció un nuevo tipo de relación entre los roles del artista y el público, como en sus habitaciones, en las que el espectador al atravesarlos, se enfrentaba a diversas situaciones y experiencias, como encontrar una pareja charlando en una cama, entre otras acciones. Este tipo de experiencias posicionaban al público en un especta/actor, es decir, un espectador activo, involucrado, que ya no contempla la obra sino que la transita, la vive, la experimenta. Ya no está ante el cuadro, sino que está en la misma obra.

Sin embargo, como señala Giunta (2001), los medios periodísticos por la misma espectacularización que se crea en torno a Minujin, fetichizan y banalizan *La Menesunda*, alejándose de la propuesta original de Santantonín. Esto también se debe a la misma búsqueda de consagración que buscaba el ecosistema artístico en torno al Di Tella: la moda, esto también es parte del proyecto de internacionalización del arte y es un referente del *modelo Di Tella*.

Debido a ello, se puede entender que los rasgos principales de la internacionalización del arte en los sesenta, se centra en un programa actualizador y seductor, para Giunta éste pasa por diferentes procesos hasta que la palabra internacionalización se transforma en sinónimo de dependencia cultural.

Se tiene que tener en consideración en el desarrollo de estas nuevas prácticas, los rasgos sintomáticos de arte contemporáneo que poseen, para entender esta condición de arte contemporáneo que aporta Giunta (2014); la autora usa el termino de simultaneidad para abarcar el paisaje global de diversas prácticas artísticas, de esta manera plantea cuando empieza lo contemporáneo y la eficacia que introduce en las vanguardias simultáneas en realidad hace un recorrido de conceptos que habían sintetizado otros autores como Flores Ballesteros<sup>3</sup>, a la vez que interpela a Traba desde la *resistencia*, y aparece esa contemporaneidad-simultaneidad, en una cultura de redes inmersa en diversos paradigmas, en diferentes alternancias de épocas. Los nuevos presupuestos artísticos hacen que se replanteen estos paradigmas, este trabajo se enfoca en la identidad artística argentina y latinoamericana, para pensar una ampliación de la *resistencia plástica* en Buenos Aires, en una década marcada por un fuerte internacionalismo del arte, que pone en cuestionamiento los desplazamientos de la relación centro-periferia.

Hay que sumar ciertos artistas y grupos que encaran propuestas diferentes al llamado arte nuevo de ese entonces, como los murales de Carpani, los afiches de Castagnino para la CGT, el *Grupo Espartaco* y en La Plata el caso del grupo Diálogo, junto con artistas como Colombres, Bernardo Fontanet, o el ya mencionado Carlos Alonso, entre otros, quienes marcan una resistencia, que es también una búsqueda de las raíces que desde la modernidad, Latinoamérica continua buscando. Aunque parte de estos artistas pueden enmarcarse en los grupos disparejos que tienen espacio en los salones del Museo de Arte Moderno, bajo la dirección de Rafael Squirru, la derivación en la que llevaron sus contenidos es central para destacar sus características de resistencia artística mediante una práctica social. Para señalar estos supuestos se ejemplifica con el desarrollo del *Grupo Espartaco* (1959-1969). Estos, acentúan una postura intermedia y original con esa lucha en la defensa de una identidad artística latinoamericana.

En 1957, el grupo se empieza conformar con Juan Manuel Sánchez, Ricardo Carpani y Mario Mollari, aunque surge oficialmente en 1959 y terminan de darle forma al grupo con Carlos

---

<sup>3</sup> Flores Ballesteros, E. (2003) "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N°3. Pp. 31-44.

Sessano, Esperilio Bute, Elena Diz, Pacual Di Bianco, Raúl Lara y Franco Venturi<sup>4</sup>, cuando construyen su manifiesto pensando lo nacional desde lo latinoamericano. Los postulados son radicalizados cuando Carpani plantea *Un arte revolucionario latinoamericano* (1961), pero fundamentalmente es desde el *Grupo Espartaco* que se retoma la tradición tanto del muralismo mexicano, de Rufino Tamayo y Portinari, como de otros artistas, otras vinculaciones posibles las desarrolla mediante un recorrido estricto a partir del análisis interno del Movimiento Espartaco, Bute Sánchez de Hoyos (2014), para este estudio es importante rescatar la vinculación con el movimiento Antropófago, su manifiesto tiene crédito tanto en la práctica artística como “en cierto rasgo ideológico” (Bute Sánchez de Hoyos, 2014: 121). Además, volviendo a lo que señala Andrea Giunta en relación a rasgos sintomáticos contemporáneos (2014), se puede observar en Espartaco estas alternancias en lo contemporáneo, desde una suerte de pintura de *síntesis* (Bute Sánchez de Hoyos: 337), pero tomando rasgos de la tradición popular que entrecruzan 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. Que es pensar un arte latinoamericano potenciado desde una figuración crítica.

Lo que interpela a esta primera aproximación sobre los precedentes e influencias del grupo son las vinculaciones mencionadas con las vanguardias históricas latinoamericanas.

Se puede emparentar al grupo con el movimiento del muralismo mexicano, por las relaciones que tenían con el artista J. E. Spilimbergo y el libro sobre *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, es a través de Carpani que surge tal relación, y que se puede encontrar los primeros rasgos de influencias.

Como ejemplo de tal vinculación, los rasgos indigenistas que toma Ricardo Carpani, utilizados en el mural 1º de Mayo, 1963. Situado en el Sindicato de los Obreros del Vestido, es un gran homenaje a los trabajadores, representándolos con la fecha que los conmemora mundialmente.

En esta obra pueden verse los cuerpos con gran musculatura, creando así en las figuras una simbolización de colosos de piedra, formada por el empaste de la pintura, todo para mostrar la dignidad y fuerza del obrero, se nota el uso de una iconografía de rasgos indigenistas, 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.

En cuanto a otras estrategias, los rasgos de un estilo antropófago, los utilizan más que Carpani artistas como Juan Manuel Sánchez o artistas más jóvenes como Franco Venturi o Sessano.

En la obra *Fábrica* (óleo sobre tela, 1960) de Juan Manuel Sánchez, se puede visibilizar esta idea del movimiento antropófago, de devorar un estilo artístico ajeno a su contexto y digerirlo transformándolo con un estilo más regional. En la producción de Sánchez, la

---

<sup>4</sup> Se considera a Tito Vallacco y Claudio Piedras como miembros del grupo, además de los mencionados. A partir de la información de Bute S. de Hoyos y el documental hecho al grupo en Canadá (*Testimonio de vida: documental, Canadá, 1997*).

vinculación con el cubismo es ineludible, tanto por la geometrización y descomposición de la figura, o la economía de las formas, como también por su búsqueda de llegar a la síntesis plena de la planimetría. En *Fábrica* esta digerida tal vinculación cubista, como herramienta para relacionar la realidad industrial, aliándola desde un paisaje pictórico que quiere identificar con la sociedad obrera de ese entonces.

Sin embargo, con las influencias del muralismo había debates en la apropiación de rasgos estilísticos. Como en el caso de Siqueiros, que aunque se lo relaciona con el grupo, se considera que el vínculo con las predicas de ese artista contrastan con la filiación Trotskista que *parece aceptada por ciertos críticos* (Bute S. de H., 2014. Pp. 203). La aparente oscilación entre el Trotskismo y Siqueiros dirige las tensiones hacia el propio *Movimiento Espartaco*. Aunque la obra de Carpani mencionada 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 analizada, la vinculación es a partir de la resignificación de algunas ideas del muralismo mexicano.

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.

## **El Grupo Espartaco entre la vanguardia y lo popular. Del medio a la práctica social.**

La ligazón entre la experiencia de 1920-30 con el programa de arte público y función social del arte de Espartaco, está liberada en un camino abierto a las prácticas muralistas, y las influencias de en realidad todo el indigenismo, así también como el expresionismo, y cualquier otra aproximación estilística con las vanguardias históricas.

Como resultado, el desarrollo de esta figuración crítica que el grupo abarca, mediante las proyecciones y mediaciones en las artes visuales, permiten 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 de cierta manera con rasgos vanguardistas revolucionarios y contestatarios de la época, pero de una manera muy particular, marcado por diferentes tensiones.

Para poder plantear estos presupuestos, es necesario identificar a los artistas referentes para el grupo. En la historia del arte argentino, quienes cristalizan estos rasgos contestatarios, son los *primeros modernos de fin de siglo XIX*, a los que podemos considerar precedentes para Espartaco. Por otro lado, la articulación de las estrategias prácticas de la producción artística del grupo, termina confluyendo rasgos de una *modernidad paralela* (Escobar, 1998), esto permite posicionarlos en un lugar intermedio con la vanguardia de la década del sesenta.

Los primeros modernos en Argentina son artistas como Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova o Angel della Valle, ellos tuvieron una actitud contestataria en el campo de las *Bellas Artes* durante las últimas décadas del siglo XIX, (Laura Malosetti Costa, 2001), con una actividad crítica en torno a cómo y qué representar, ante la posibilidad de un arte plástico nacional y moderno. Las estrategias montadas por éstos artistas se desarrollaron desde una forma innovadora, y como en América Latina y en Buenos Aires en particular no existía un sistema de las Bellas Artes asentado, los pequeños gestos que se hacen a fin del siglo XIX y a comienzos del XX, son de forma contestataria y crítica, tanto para mostrar la gente común, la clase obrera, el hambre, la explotación, o incluso el desnudo, la antinomia civilización y barbarie. La novedad, es el inicio de una tradición crítica que estuvo impregnada de gestos y acciones contra las instituciones de la generación del ochenta y la moral del patriciado.

Esta actitud crítica se puede observar en el *Grupo Espartaco* contra la institución arte de la época, una de las que mantiene un gran rechazo era el Instituto Di Tella, 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 60. Dentro del eterno debate de la función social del arte, en el grupo Movimiento Espartaco, se pueden ver presupuestos que tienen rasgos de esa novedad que cristalizan los modernos en sus actitudes contestatarias. La diferencia constaría en que sí confluyen en un plano intermedio pero paralelo a las problemáticas sociales, distando de las radicalizaciones de otros artistas en ese entonces. A diferencia de rasgos vanguardistas radicales, se pueden trasladar sus posturas en actitudes en las que se encuentran rasgos de la modernidad paralela:

No parten de una preocupación previa por ser modernos o, en el otro extremo, conservar la "autenticidad". Pero tampoco les asusta en 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 su producción} 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.<sup>5</sup> (Escobar, 1998)

Sin embargo, lo citado se desarrolla en una tensión constante, propiciado por los mismos vaivenes intensos de ese período. En cuanto a ese plano intermedio, de indefinición en el sentido vanguardista, es observado por Giunta, ya que ve que los artistas que buscan una

---

<sup>5</sup> Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo*. Pp.32-33.

transformación en la década del sesenta en cuanto al programa político y estético de la vanguardia, entran en un plano de indiferencia porque:

El programa político de la vanguardia quedaba, por el momento, fuera de discusión. Este paréntesis creaba esa zona de indefinición sobre lo que era posible entender una alianza productiva entre vanguardia e instituciones. Aquellos sectores que, como el *Grupo Espartaco*, hablaban en nombre de una vanguardia artística y política, representadas por su programa artístico realista y mural, no eran reconocidos por el medio artístico como vanguardia.<sup>6</sup>

De todas formas, el grupo está en contra del concepto de vanguardia, desde sus posturas contrarias al Instituto Di Tella que 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, en lo que Longoni interpreta que sucede:

En lugar de reeditarse la antigua oposición entre realismo y abstracción, según la cual la vanguardia es leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, se acude en los '60 al término "vanguardia" como si fuera un paraguas similar al que en décadas previas había constituido el término "realismo", es decir, un concepto tan flexible como para abarcar todo aquello que se quiere reivindicar.<sup>7</sup>

Por otra parte, desde Calinescu (1987), no asume que el espíritu vanguardista fuera abandonado por completo, considera que los diversos conflictos que se desarrollan en la década del 60, hace que convivan con otras interpretaciones de las manifestaciones artísticas (como la etiqueta neovanguardia), obstruyendo el espíritu revolucionario de los que si seguían teniendo una fuerte lucha contra la institución arte.

A pesar de la crisis con la que tuvo que enfrentarse la década de 1960, el concepto de la vanguardia no fracasó. Estuvo secretamente protegido por sus contradicciones internas, efectivamente por sus innumerables aporías [...] y, paradójicamente, por su larga y casi incestuosa asociación tanto con la idea como con la praxis vital de la crisis cultural. [...] el vanguardista, lejos de interesarse por la novedad como tal [...] intenta realmente descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de crisis.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Pp. 103

<sup>7</sup> Longoni, A. (2006-2007). "La teoría de la vanguardia como corset", en *Pensamiento de los confines*, N° 18, julio de 2006. Pp. 61-68. En línea. Disponible en: <paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html>.

<sup>8</sup> Calinescu, M. (1987). *Cinco caras de la modernidad: el modernismo, avant-garde, decadencia, kitsch, el postmodernismo*. Pp. 31.

Pensar estas cuestiones permiten ver de forma efectiva esta posición intermedia del *Grupo Espartaco*, y además que ciertas categorizaciones entran en encorsetamientos, en el caso vanguardista, da otra idea de vanguardia latinoamericana que no rompe con el pasado: *sino que se reapropian productivamente de zonas de la tradición (cultura y popular)*. Si a esto le agregamos que después del 1945 hubo una idea en algunos artistas de extender la modernidad, nos permite pensar en contradicciones, superposiciones de conceptos, y diversificaciones en las aspiraciones de los artistas. Esto también interpela a las lecturas de la década, porque por qué no, ya que Longoni en su trabajo de la *La teoría de la vanguardia como corset* ya no piensa como podía leerse en el libro *Del Di Tella a Tucumán arde* con una idea más desarrollada por etapas (de una vanguardia cínica, a otra etapa más contestataria *heroica*) de la vanguardia de los años 60 con diferentes procesos, si no que:

El que une a vanguardia e instituciones artísticas a lo largo de toda la época es, en todo caso, un lazo cambiante e incluso contradictorio, signado por convivencias pasajeras o pertenencias más persistentes, rupturas estruendosas y “copamientos” coyunturales, asincronías y también consonancias que permitieron el impulso de iniciativas comunes”.<sup>9</sup>

Es importante destacar que dentro del grupo se articula con diferentes estrategias para desarrollar una acción artística militante, desde el arte para su contexto sociocultural y político, ahí radica su posición política, desde un arte que atraviesa la política, otros postulados que se desplacen de esta idea pueden troncar de forma instrumental los objetivos de Espartaco.

Otras estrategias, fueron sus construcciones con inventivas sobre otras prácticas artísticas (cubismo, expresionismo, antropofagia, muralismo mexicano, pop-art, figuración narrativa). Sin embargo, ninguna de éstas 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, es intención del grupo de 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 la gráfica política, que construye un arte vinculado al compromiso político. Los estudiantes de la década de 1960 se sienten representados por la temática que exalta Espartaco, tienen reproducciones de Carpani, de Sánchez y otros integrantes del grupo, porque es muy significativo tener una serigrafía con una estética que marque una vuelta a lo nacional. En la entrevista realizada para el documental *Testimonio de vida*, Jorge Lewinger, como joven de la década, manifiesta la influencia en su actividad

---

<sup>9</sup> Longoni, A. (2006-2007). “La teoría de la vanguardia como corset”, en *Pensamiento de los confines*, N° 18, julio de 2006. Pp. 61-68. En línea. Disponible en: <paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html>.



militante<sup>10</sup>, así también Nora Patrich<sup>11</sup> en años de la dictadura manifiesta el valor del contenido *espartaquista*. Los estudiantes universitarios sienten esas expresiones del arte en la cultura que se está gestando en la universidad, porque tiene 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 circulan en puestos de libros cercanos a la universidad. Los estudiantes prefieren eso en vez de tener un afiche que no represente sus ideologías.

No 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 termina desarrollando un arte monumental sino también haciendo énfasis en el carácter público del arte, lo que se ve reflejado en sus actividades, que no son parte totalmente de ese plano institucional, pero tampoco de una radicalización política, ni de un programa absolutamente vanguardista, si que abarca la función social revolucionaria de la figuración crítica.

## Bibliografía:

- Burger P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- (2014). *El Movimiento Espartaco, vanguardia, arte y política*. España: Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla.
- Calinescu, M. (1987). *Cinco caras de la modernidad: el modernismo, avant-garde, decadencia, kitsch, el potmodernismo*. Carolina del Norte: Duke University Press
- Cippolini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Pp. 285-288. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- De Michelli, M. (1981). *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo*. En línea. Disponible en:  
<servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>.
- Flores Ballesteros, E. (2003). "Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización", en *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N°3, Pp. 31-44.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos aires: ArteBA.

<sup>10</sup> CFR. "Testimonio de vida": documental, Canadá, 1997.

<sup>11</sup> Entrevista realizada a Nora Patrich por autor, Buenos Aires, 2014.

- Longoni, A. (2006-2007). *La teoría de la vanguardia como corset*. En línea. Disponible en: [paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html](http://paraleersobrearte.blogspot.com.ar/2010/09/ana-longoni-la-teoria-de-la-vanguardia.html).
- Malosetti Costa, E. (2001). *Los primeros modernos, arte y sociedad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Cultura Económica.
- Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México: Siglo Veintiuno.