



Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte.

EL MOVIMIENTO ESPARTACO: VANGUARDIA, ARTE, Y POLITICA.

Tesis doctoral

Eduardo Bute Sánchez de Hoyos.

Dirección:

Dr. Fernando Martín Martín.

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Sevilla, noviembre de 2013

A mi hija Eva.

Agradecimientos

Al departamento de historia del arte de la Universidad de Sevilla, en especial al Dr. Fernando Martín Martín por su dirección en la presente tesis doctoral. Al Dr. Rodrigo Gutierrez Viñuales de la Universidad de Granada por aceptar ser codirector.

Al pintor Alfredo Plank por brindarme su apoyo, quien me puso en la pista de Carlos Sessano, y Juan Manuel Sánchez los dos últimos integrantes del Movimiento Espartaco. A Sánchez y Sessano por su accesibilidad.

A la Dra. Diana Weschler por su ayuda en mi estancia investigatoria en Buenos Aires, quien me puso en contacto con la Dr. Ana Longoni, quien muy amablemente me cedió el cap. III de su tesis doctoral.

Al Investigador Ezequiel Pinto-Guillaume, por ser mi mejor interlocutor en intercambio de información.

Al personal de la Biblioteca del museo de Arte Moderno, en especial a Mónica Lerner por su trabajo escaneando los documentos. Al personal de la Fundación Espigas por su calidad humana.

A todos y todas que no menciono pero que sin su ayuda esto no sería posible.

Resumen

«EL MOVIMIENTO ESPARTACO: VANGUARDIA, ARTE, Y POLITICA»

Tesis doctoral

EDUARDO BUTE SÁNCHEZ DE HOYOS

Nuestro objeto de estudio, “*El Movimiento Espartaco: Vanguardia, Arte, y Política*”, constituye un estudio inédito acerca de un movimiento pictórico de carácter figurativo y de tendencia social, sucedido en los prolíficos años ’60 argentinos. La condición de inédito de nuestro objeto de estudio, no implica la desatención plena por parte de la historiografía argentina, ya que desde manuales consagrados, Laura San Martín (1961), Aldo Pellegrini (1967), Fermín Fèvre (1975), Córdova Iturburu (1978), hasta la actualidad, López Anaya (1997), el M.E. ha quedado registrado en obras de carácter general, como en estudios temáticos, López Mato (2009), o Cippollini (2003), entre otros. El Movimiento Espartaco (M.E.), también llamado por la bibliografía Grupo Espartaco, se extendió bajo el arco de 1958 y 1969 aunque su nacimiento y defunción oficial se encuentra entre (1959-1968). Como expresión artística de la geografía iberoamericana ha suscitado diversas interpretaciones por parte de diferentes estudiosos del arte, no obstante, hasta ahora se carecía de un estudio monográfico, con la salvedad del capítulo III de la tesis doctoral de Ana Longoni (2005) y del artículo previo a la presente tesis doctoral, Sánchez de Hoyos (2012). Ante tal vacío, el presente estudio se articula cronológicamente a través de las noticias y fuentes de época que permiten historiar año a año, exposición a exposición, la vida del M.E. volcando citadas fuentes y noticias con la mayor integridad y el menor sesgo posible, de modo que, la presente tesis doctoral suponga una cantera de información para otros autores y futuros trabajos que necesiten información acerca del M.E. más allá de la posición de los mismos.

El estudio queda organizado en tres bloques. El primer bloque dedicado a cuestiones metodológicas sirva a modo de aproximación estética y contextualización histórica a nuestro objeto de estudio. Repasamos los antecedentes continentales y nacionales que determinan un fenómeno como el del M.E., y las circunstancias sociales e históricas que dibujan el marco bajo el que se encuentra nuestro objeto de estudio, así como sus precedentes e influencias estéticas.

En el segundo bloque se vuelca el corpus principal, es decir, tanto la historia como el estudio específico del hecho artístico. A partir de fuentes procedentes de las críticas periodísticas del

momento dibujamos el itinerario y vida del M.E. Organizado por periodos determinados por circunstancias biologicistas del propio movimiento. Podremos comprender los interrogantes acerca del alcance nacional y su proyección internacional. Las valoraciones y cuantificaciones se acompañan de gráficas que cuantifican la realidad interna del objeto de estudio para poder apuntalar las conclusiones. Finalmente, saltamos al análisis del hecho artístico a partir de las fuentes tratadas, hemos localizado e indefinido algunas de las obras que mencionan las fuentes, en su mayoría obras maltratadas o incluso desaparecidas, pero que nos ilustran sobre el aspecto inicial de la estética inicial del grupo y el aspecto del mismo al final de la década, lo que permite visualizar la evolución formal y estética del movimiento. Organizando el estudio referente al análisis estético con apartados específicos para sus implicaciones formales, iconográficas y características de un programa de arte publico. Así pues, no calzamos el estudio con las obras de arte de más cualidad o con los mejores ejemplos, sino con aquellas obras de arte que la propia investigación requerían para justificar la relación entre texto e imagen. Cerramos este bloque central y corpus principal dedicando un capítulo a la valoración de los autores, su pasar por la experiencia grupal sin entrar el auspicio curricular. Los datos aportado sirven para conocer la mentalidad y los rasgos de la propia intrahistoria del grupo, de modo que permita valoraciones comparadas respecto a las mentalidades de los autores, sin entrar a realizar un escala de jerarquías, sino como un mosaico de actitudes que rompe con la homogeneidad que caracterizaría a un grupo cerrado, o sectario. Incluso con escisiones, iluminaciones, ambigüedades, o contradicciones.

La experiencia colectiva y con intención de un arte sometido a la función social por parte de los nueve integrantes de Espartaco, vivió una experiencia paralela desde la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), durante el arco cronológico (1966-69). Este meandro que toma la historia del Movimiento Espartaco, sitúa a nuestro objeto de estudio en una realidad mayor, para la que abrimos un tercer bloque al que aplicamos el nomenclátor de “Vanguardia, arte, y política”, título motivado por los abundantes estudios al respecto de la historiografía argentina, de los que Espartaco aun siendo un referente ineludible para dicha bibliografía específica ha quedado muy reducido, Longoni (2000) y Giunta (2008). En esta ocasión vamos a observar el terreno de la vanguardia politizada de los '60 argentinos desde el prisma en el que se sitúa nuestro objeto de estudio, es decir, el de la oposición al coloniaje cultural, frente a las posiciones que consideran “imitadoras” de las foráneas. Bajo el contexto de la guerra fría cultural y de las pautas marcadas por los grandes centros emisores -París y Nueva York- nos encontramos en Buenos Aires una proyección de las tensiones internacionales en el ecosistema de las artes. Este campo de estudio podría tornarse inabarcable, sin embargo, nos circunscribimos a las realidades que rodean a nuestro

objeto de estudio, a partir de dos coordenadas que nos permiten realizar la exploración por el meandro que toma la historia de Espartaco, tales coordenadas son, la pintura figurativa y social, así como la propia generación joven que la vivencia. Nos encontramos con una generación nacida entre 1925-1940, es decir, bajo el módulo de quince años que Dromel marcó para agrupar a las generaciones. Generación que comparte medios como el mural, o el cartel, con el Movimiento Espartaco, en un itinerario paralelo a la propia vida de nuestro grupo. Las afinidades con el resto de esta generación joven y figurativa son tan estrechas y notables que se rompen los propios límites entre grupo o movimiento. La comprobación de estas relaciones las tenemos en las propias obras de arte que constituyen el documento definitivo de dichas afinidades.

Pocos grupos pictóricos han proyectado su vida durante una década completa, Espartaco pasó de ser considerado por la crítica como un arte joven de gran vitalidad a un grupo consagrado y tipificado. En todo ese proceso el Movimiento Espartaco tuvo la virtud de: 1. Constituir una renovación de la tradición americanista iniciada con el muralismo mexicano. 2. Impulsar la renovación del arte figurativo en tiempos de dominio de la abstracción y el arte experimentalista. 3. Proyectar la función social del arte, frente al arte por el arte, asumiendo las últimas conquistas formales. 4. El M.E. prontamente quedó caracterizado como una experiencia específicamente muralistas, etiqueta que desmitificamos para poner de relieve un programa de arte público más amplio, donde la expresión mural es un recurso más. 5. El M.E. reduce cuantitativamente como cualitativamente la deuda continental para con un arte identitario, con especial implicación para la historia del arte de Argentina -ciertamente occidentalizada- entregando un sabor americanista, social, y joven.

Una de las principales aportaciones del presente estudio, que permite contrastar, así como superar al mismo, consiste en el aporte documental volcado a lo largo de la presente tesis doctoral, y que añadimos en más de 170 documentos -en su mayoría inéditos- que se han organizado en forma de anexos. Así como otras fuentes de carácter oral, tanto de protagonistas como de afines que hemos compilado. Una última implicación añadida del presente estudio consiste en poner de relieve las implicaciones políticas -de gran especificidad de la Argentina-, que gravitan en torno a nuestro objeto de estudio, que son en gran medida las razones que han ahogado la proyección de Espartaco dentro de los estudios de historia del arte.

Presentación

Mientras se terminan las últimas líneas del presente trabajo, la utilización política del grupo de pintores que conforman nuestro objeto de estudio alcanza sus mayores cotas, mientras el grupo Espartaco es presentado en la Cámara de los diputados de Argentina, durante los días 19-29 de Noviembre del 2013, ni un sólo museo de Buenos Aires muestra obra del grupo de forma permanente y completa, ni un sólo monográfico ha tratado el tema con la especificidad requerida. La historiografía artística argentina ha entendido al Movimiento Espartaco como una anécdota y directamente está fuera de programa de estudio. Se entiende al M. E. como una expresión cultural de una corriente política que podemos denominar paradójicamente como peronismo de izquierdas, por tanto, poco o nada de interés tiene para una historia del arte centrada en un historia de las novedades estéticas. Pero tal estado de las cosas emanan de un uso y apropiacionismo de la experiencia colectiva que llamamos Espartaco por parte de citada corriente política, y cuanto más atención le presta dicha corriente política menos interés parece tener para la historia del arte, cada vez más convencida de que ilustran un ideario partidista. Creemos que tal estado de las cosas ha viciado la mirada acerca de Espartaco y su desarrollo histórico durante los paradigmáticos '60. Espartaco fue un grupo de pintores, y no de políticos como muchas veces se ha pretendido, y su guerra y lucha estaba en las formas sobre el plano y su relación con lo identitario, justo en un momento que la guerra fría cultural marcaba los contextos. Sus intereses fueron los sociales, en realidad fue un fenómeno generacional la *Kunstwollen*, “la voluntad del arte” de aquella generación del '30. Pero tal interés por lo social propio de la juventud del '60, en Espartaco no supedita la pintura a lo político, quizás sólo en Carpani, quien también se ha pretendido como figura y líder de tal experiencia colectiva, afirmación que desmentimos en el presente estudio. Aun carecemos de una catalogación rigurosa de las obras y aunque he podido realizar un trabajo de fondo acerca de dicha labor, lo cual me ha permitido estudiar el periodo Espartaco de cada uno de los autores con suficiente profusión, aunque ciertos trabajos de catalogación realizados para el presente estudio no se pueden volcar, pues excederían con mucho los límites del mismo. Hemos de decir que, la obra de Espartaco corre el riesgo de malograrse y terminar quedando reducida a unos ejemplos que poco o nada pueden sostener tal memoria artística, mientras muchas de sus obras, -en su mayoría obras menores- se siguen moviendo por el medio de las subastas porteñas principalmente. Entre las razones de fondo, versan las económicas, por supuesto, y una devaluación del mercado argentino por encima de razones de peso estético, pero la realidad es la devaluación e incluso falsificación de obras de Espartaco. Simultáneamente a tal situación, y aquí reside la gran tragedia, otros capitalizan y rentabilizan en forma de prestigio cultural ante una comunidad política que hace ver que disfruta y entiende una expresión artística que en realidad no les sirve como tal, sino como puente para los discursos populistas, y obreristas. Espartaco nunca ha sido estudiado, y ni si quiera la comunidad museística los exhibe con rigurosidad, así pues viven con un mito acerca de qué es el Grupo o Movimiento Espartaco. Que de tanto en tanto, sirve a unos y a otros, para ganarse su minuto de gloria. Hemos pretendido arrojar algo de luz ante este inédito y necesario tema con toda la dificultad que ello conlleva.

Agradecimientos.....	3
Resumen.....	4
Presentación.....	7
Bloque 0. APROXIMACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO.	
1. OBJETO DE ESTUDIO.....	12
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN A TRAVÉS DE LAS FUENTES DE ESTUDIO.....	14
3. CUESTIONES METODOLÓGICAS.....	60
4. BREVE APROXIMACIÓN AL ARTE IBEROAMERICANO DEL S. XX.....	62
5. APROXIMACIÓN AL ARTE ARGENTINO DEL S.XX.....	79
6. CONTEXTO SOCIO-HISTORICO EN EL QUE SE INSCRIBE EL ESTUDIO Y SU INFLUENCIA SOBRE LAS ARTES.....	90
7. PRECEDENTES E INFLUENCIAS PARA EL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO ESPARTACO.....	108
7.1. LOS PRECEDENTES EN ARGENTINA.....	108
7.2. INFLUENCIAS FORMALES EN LA ICONOSFERA DE ESPARTACO.....	117
Bloque I. EL MOVIMIENTO ESPARTACO.	
1. EL MOVIMIENTO ESPARTACO: GÉNESIS, DESARROLLO, Y DEFUNCIÓN.....	124
1.1. GÉNESIS DEL MOVIMIENTO ESPARTACO.....	126
1.2. EL MANIFIESTO “POR UN ARTE REVOLUCIONARIO” COMO PRIMER PRECEDENTE DEL MOVIMIENTO ESPARTACO. ESTUDIO DEL TEXTO COMO FUENTE PARA HISTORAR LAS CONDICIONES DE GENESIS DEL MOVIMIENTO ESPARTACO.....	128
1.3. LA ELECCION DEL NOMBRE Y SUS IMPLICACIONES. EL SURGIMIENTO DE LA EXPERIENCIA COLECTIVA.....	152
1.4. EL PRIMER PERIODO 1959-1961 O “EL ESCAPARATE”.....	156
1.4.1. EL AÑO DE 1959.....	156
1.4.2. EL AÑO DE 1960.....	174
1.4.3. EL AÑO DE 1961.....	193
1.4.4. EL VIAJE DE CARLOS SESSANO Y LA EXPULSION DE RICARDO CARPANI.....	207
1.4.5. VALORACION DE LA PRIMERA ETAPA DEL M.E. (1959-1961).....	219

1.5. SEGUNDA ETAPA 1962-1963 O EL PASO DE PRETENDIDO MOVIMIENTO A GRUPO CONSOLIDADO.....	225
1.5.1. EL AÑO DE 1962.....	226
1.5.2. VALORACIÓN DE LA SEGUNDA ETAPA DEL M.E (1962-1963).....	253
1.6. TERCER PERIODO 1963-1964 O LA CONVICCIÓN DE UN GRUPO.....	255
1.6.1. EL AÑO DE 1963.....	257
1.6.2. EXMILITANTE BUTE: INSIGHT.....	274
1.6.3. EL AÑO DE 1964.....	278
1.6.4. VALORACIÓN DE LA TERCERA ETAPA (1963-1964).....	279
1.7. CUARTO PERIODO, 1965-1968 DISOLUCIÓN E INTEGRACIÓN.....	285
1.7.1. EL AÑO DE 1965.....	287
1.7.2. EL AÑO DE 1966.....	289
1.7.3. EL AÑO DE 1967.....	296
1.7.4. EL AÑO DE 1968.....	300
1.7.5. VALORACIÓN DEL CUARTO PERIODO (1965-1968).....	308
1.8. A MODO DE CONCLUSIONES SOBRE EL PROCESO ESTUDIADO.....	310
2. EL POSPERIODO ESPARTACO.....	318
3. ESTUDIO ESTÉTICO DEL MOVIMIENTO ESPARTACO: FORMAL E ICONOGRÁFICO.....	334
3.1. EL ARTE PÚBLICO DE ESPARTACO: MURAL Y GRÁFICA.....	356
4. BREVE COMPENDIO ACERCA DE LOS AUTORES. VALORACIONES Y PERFILES DE LAS MENTALIDADES.....	369
Bloque II. VANGUARDIA, ARTE Y POLITICA.	
1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y TEÓRICA.....	384
1.1. DE PARÍS A NUEVA YORK.....	384
1.2. LA OFENSIVA FRANCESA.....	392
2. BUENOS AIRES, PERIFERIA, Y FOCO DE LAS TENSIONES INTERNACIONALES DEL ARTE.....	395
2.1. LA OPOSICIÓN AL COLONIAJE CULTURAL O LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD.....	416
2.2. DE LOS “HOMENAJES” AL “MALVENIDO...” O EL ITINERARIO DECISIVO (66-69) DEL ARTE FIGURATIVO Y COMBATIVO EN LA ARGENTINA DEL ‘60.....	426
2.3. A MODO DE EPÍLOGO.....	482

2.4. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	486
- IMÁGENES.....	491
- LISTADO DE IMÁGENES.....	537
- LISTADO DE ANEXOS.....	542
- LISTADO DE GRÁFICAS.....	550
- OTROS DOCUMENTOS.....	551
- BIBLIOGRAFIA.....	556
- Arte Argentino.	
- Espartaco y Carpani.	
- Vanguardia argentina años '60.	
- Política y sociedad argentina.	
- Muralismo y arte iberoamericano.	
- Teoría y crítica de arte.	
- Direcciones en Internet.	

Bloque 0

APROXIMACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO.

“Despojados de su memoria, los pueblos se opacan mueren y suelen morir en medio de la algarabía de imaginar que el pasado no interesa, aturcidos por voces que llaman a no recordar, apalabrados por ilusionistas que susurran que hoy todo empieza de nuevo. Las raíces pueden secarse si una voluntad de memoria no se opone a la voluntad de olvido. Sin esta finalidad no hay ética posible”. Héctor Schmucler (1994 Revista Universidad Nacional de Córdoba-Argentina).

1.OBJETO DE ESTUDIO.

En la presente tesis doctoral vamos a enfrentar el estudio -hasta ahora inédito- del llamado Movimiento o Grupo Espartaco. Movimiento centrado prácticamente con exclusividad en el género de la pintura figurativa. Experiencia artística colectiva acontecida en Argentina entre 1959-1968 con una considerable notoriedad. Aunque se puede remontar su prefiguración a los años 57-58, así como su definitiva disolución o última experiencia colectiva se produce en 1976 fuera de Argentina y en tierras españolas. Así mismo, el Movimiento Espartaco se autodenomina como arte social, que por inscribirse en el marco iberoamericano o latinoamericano según la escuela historiográfica, tiene en el arte mural del s. XX de dicha área geográfica un importante referente desde el que el grupo Movimiento Espartaco entiende que hay un antes y un después, tanto dentro de la vanguardia artística del continente americano, como desde la teoría del arte, pues aboga por la llamada “función social del arte”. El estudio de las artes en el continente americano trae aparejada la deuda histórica de la identidad, tanto a nivel nacional como continental. Así mismo, nuestro objeto de estudio acontece dentro de la década del '60, una década prolífica para las artes a nivel mundial, y que Buenos Aires vive con especial relevancia.

Por otra parte, no podemos sustraernos del contexto internacional marcado por la Guerra Fría, la cual tiene sus correlatos en el mundo de las artes. Las tensiones entre los dos bloques victoriosos en la II G.M. encuentran su contraposición en las artes entre París y Nueva York como grandes centros emisores bajo los que gravitan una serie de centros periféricos -entre ellos Buenos Aires- que reciben las influencias de estas tensiones internacionales. Tensiones unidas a las propias dentro del contexto socio-político argentino que determinan al mundo de la cultura, en un proceso que se remonta cuanto menos al surgimiento del peronismo, su posterior caída y “renacimiento”.

Las preocupaciones de los autores del grupo Movimiento Espartaco, [Bute (1931); Carpani (1930); Di Bianco (1930); Diz, (1925); Lara (1940); Mollari (1930); Sánchez (1930); Sessano (1935); Venturi (1937)] nacidos en un arco de quince años entre 1925 y 1940 pertenecen a una generación de coetáneos que comparten, tanto un modo de expresión a través de la pintura figurativa, como una gran atención a las problemáticas políticas nacionales e internacionales que los envuelven, en la que incluimos un variado abanico pero con nexos importantes: Carlos Gorriarena (1925); Miguel Davila (1926); Ernesto Deira (1928); Nani Capurro (1928); Carlos Alonso (1929);

Jorge De la Vega (1930); Roberto González (1930); Romulo Maccio (1931); Pablo Obelar (1931); Brouillon (1932); J.L. Martinez Howard (1932); Jorge Demirjian (1932); L.F. Noé (1933); A. Seguí (1934); Roberto Duarte (1935); Alfredo Plank (1937); Alberto Cedrón (1937); Mario Erlich (1940).

Con tal generación entendemos que nuestro objeto de estudio -Espartaco- pertenece a un fenómeno generacional y no como hecho aislado. Participando de este modo del binomio arte y política, junto al grosso de su generación. Así mismo, hemos de estudiar la relación entre Espartaco como sector que apuesta por la “función social del arte” *adversus* “el arte por el arte” como reflejo de las propias tensiones internacionales de un mundo bipolarizado que alcanza en 1968 uno de sus puntos más álgidos. La propia secuencia de la historia política de argentina durante la década del '60 implica una intensificación a partir de 1966. Circunstancias que determinan el itinerario de “vanguardia, arte y política” de los sesenta argentinos. Temática ampliamente tratada por la historiografía artística argentina, y de la que Espartaco ha sido siempre incluido, si bien como un actor menor. Meandro que tomamos de forma limitada en nuestra investigación, con el objetivo de extraer del mismo los aportes que el Movimiento Espartaco y sus miembros realizan a este estudio.

De modo que, tenemos tres bloques de estudio, el primero dedicado a la aproximación y acotamiento de nuestro objeto central. El segundo y corpus principal de nuestro estudio dedicado de manera integral a historiar la vida y obra del Movimiento Espartaco. Y un tercer bloque dedicado a entender como se inscribe Espartaco dentro del itinerario de “vanguardia, arte y política” en los sesenta argentinos. Ahora bien, hemos de limitar dicho tercer bloque a nuestra manifestación artística, es decir, a la pintura figurativa y al proceder de sus artistas, los cuales componen una generación, ciertamente identitaria y representativa de la que los “Espartacos” forman parte de un modo sustancial.

Tanto el primer bloque, que he denominado “bloque 0. Aproximación a nuestro objeto de estudio”, como el tercer bloque que denomino “bloque II. Vanguardia, arte y política” podrían extenderse prácticamente de forma infinita; por lo que en el presente ejercicio, se limita su estudio a la comprensión de nuestra preocupación central, es decir, el Movimiento Espartaco, ayudando así a otorgar una significación completa del mismo.

Todo ello, se puede entender con más detalle a través del estudio de las fuentes que nos otorgan el “estado de la cuestión”.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN A TRAVÉS DE LAS FUENTES DE ESTUDIO.

Cuando nos enfrentamos a un proceso de investigación del Movimiento o Grupo Espartaco (1959-1968), -aparte de las problemáticas señaladas en la introducción-, encontramos tres dificultades iniciales. Entendiendo dificultad como inconveniente que impide entender algo bien y pronto.

En primer orden, nos referimos al conflicto entre la denominación de Grupo o Movimiento, ya que de la elección de uno, o de otro, corre nuestra fortuna en los buscadores bibliográficos. Nuestros pintores eligieron para sí el apelativo de Movimiento, aunque la mayoría de los autores se ha referido a ellos como Grupo. Tal circunstancia fragmenta y disemina la búsqueda de fuentes. Han de hacerse ambas búsquedas, si se pretende tener existo en la misma. Las connotaciones que pudieran diferenciar Movimiento o Grupo, lo trataremos en otro capítulo.

En segundo lugar, hay que señalar que la mayoría de los investigadores, y autores actuales que estudian la década del '60 y su arte social o político, dedican la mínima información necesaria para la experiencia Espartaco, y la toman unos de otros en un proceso reduccionista. Sin embargo, Espartaco, fue incluido desde el 61 al 75-78 como un apartado inevitable por estudiosos de la talla de Laura San Martín (1961), Aldo Pellegrini (1967), Córdova Iturburu (1978), o Fermín Fèvre (1975), entre otros. En ese sentido no vengo a descubrir nada, lo objetivamente sorprendente es que, con el tiempo, un epígrafe ya abierto en la historia del arte de Argentina no haya pasado a capítulo, y lamentablemente, acabe siendo una mención testimonial.

En tercer orden, expresar que toda la información acerca del objeto de estudio, tanto la registrada en archivos de instituciones como la que pertenece a archivos personales, cuenta con múltiples dificultades de accesibilidad. Incorporando por ello en la presente tesis un buen número de fuentes en forma de anexos.

Dicho esto, podemos encontrar a Espartaco tanto en historias de la pintura contemporánea argentina, como en historias del arte argentino de carácter generalista,¹ sin embargo, también existen importantes vacíos bibliográficos respecto a nuestro objeto de estudio, y por otra parte, nos enfrentamos un amplio número de fuentes muy desiguales. Haremos un repaso de las mismas, y trataremos de sistematizarlas y analizarlas. Con el objeto de entender el estado de salud que goza el cadáver a reconstruir.

¹ e.g., CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano.: *80 Años de Pintura Argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Edic. Librería la Ciudad. B. Aires 1978. p.105.

cfr. LÓPEZ ANAYA, Jorge.: *Historia del Arte Argentino*. Emece editores. Buenos Aires. 1997. pp. 83-84.

No hay lugar a dudas, Espartaco fuera del ambiente de los intelectuales, artistas, galeristas y coleccionistas que fueron testigos de aquel hecho, -con la salvedad de los seguidores peronistas de Carpani-, a día de hoy, es prácticamente desconocido, incluso en Buenos Aires. Por ello, no nos ha de extrañar la ausencia de nuestro objeto de estudio en la mayoría de obras de pintura iberoamericana o latinoamericana, no obstante, preferimos hacer notar su mención en algunas obras muy reseñables,² lo que desvela una valoración suficiente de Espartaco en la plástica nacional argentina como para proyectarse -aunque sea mínimamente- en una historia del arte continental. Con valor probatorio de su alcance artístico, también se incluye a Espartaco en algunas obras de carácter temático acerca del arte argentino.³ Así mismo, tiene su reflejo en la red, ya sea en portales institucionales, de interés general, o de iniciativas individuales.⁴ Las obras de Espartaco, de sus componentes, siguen circulando con una alta frecuencia en el mercado de subastas de Buenos Aires, si bien, hay que matizar que la mayoría se trata de obras menores.⁵ Los escasos murales que han sobrevivido de Espartaco han sido protegidos por Ley.⁶ Hemos podido constatar que importantes Museos y colecciones de Buenos Aires tienen obra de Espartaco, aunque no la exhiben, con la excepción de Carpani,⁷ y del Museo de Bellas Artes de Tres Arroyos, provincia de Buenos Aires, donde podemos encontrar obras de Bute, Carpani, Mollari y Sessano. Dos de sus integrantes, Carpani y Sánchez, han sido declarados personas destacadas de la cultura⁸ de la Ciudad de Buenos

² *Apud*: SULLIVAN, Edward (coords.): *Arte Latinoamericano en el siglo XX*. Editorial Nerea, Madrid, 1996. p. 245.
cfr: BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Fondo de cultura económica, 1974, México. p. 284. <<En la Argentina hay aún otros pintores que creen en la función política del arte . (...) Carlos Alonso, (...) Los integrantes del grupo Espartaco — de los cuales el más conocido es Ricardo Carpani (1930) — (...)>>.

³ CIPPOLINI, Rafael.: *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003. pp. 285-288
LÓPEZ MATO, Omar.: *Dibujo argentino contemporáneo*. Olmo Ediciones, Buenos Aires, 2009. p.32
GALERIA WITCOMB. *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Fundación Espigas, 2000. pp. 9, 52, 235.

⁴ Una web institucional: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/01sigloxx/03_26_espartaco.php
Una web de interés general: http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_Espartaco
Una web de iniciativa personal: <http://grupospartaco.blogspot.com/es/>

⁵ A continuación un portal que permite consultar resultados y anuncios de subastas en Buenos Aires, es raro no encontrar mensualmente obras de los componentes de Espartaco [en red] <http://www.trastiendaplus.com/resultadodsubasta.php?id=229802> [última consulta:12-8-2013].

⁶ Aunque no existe la catalogación deseable de los mismo y su acceso en la mayoría de los casos es restrictivo.
LEY N° 3.677 (Buenos Aires, 13 de diciembre de 2010).

⁷ Tras la muerte de Ricardo Carpani su obra se ha expuesto regularmente la última exposición hasta la fecha, titulada “Carpani todavía...” en el Museo Evita [en red] <http://www.museoevita.org/index.php/exposiciones/temporales/pasadas/101-ricardo-carpani-qcarpani-todaviaq> [última consulta:12-8-2013].

⁸ [En red] por iniciativa del Grupo de Arte Contemporáneo Minotauro, la Legislatura declaró el 18 de octubre de 2012 al aprobar la Ley 4320, Personalidad Destacada de la Cultura al pintor Juan Manuel Sánchez. http://www.minotauroweb.com.ar/j16/index.php?option=com_content&view=article&id=72:juan-manuel-sanchez-personalidad-destacada-de-la-cultura&catid=21:arte&Itemid=125 [última consulta:12-8-2013]

Aires. Con todo, Espartaco no ha gozado de la suficiente atención, de hecho, no existen monográficos específicos, ni de carácter científico,⁹ ni divulgativo, para un Grupo que, a menudo, se ha considerado un hito de la plástica nacional argentina. Con la salvedad, del breve catálogo¹⁰ de 37 páginas, editado en el 2004, por la Universidad Nacional Tres de Febrero, con motivo de la exposición homenaje a Espartaco que mencionada Universidad patrocinó, y que fue comisariada o curada por Alberto Giudici.¹¹ La tirada del catálogo fue reducida y el mismo se encuentra agotado. Tampoco el contenido del mencionado catálogo nos ofrece análisis en profundidad, ni estético, ni histórico, y se limita a la compilación parcial de textos de archivo.

A partir de esta breve recuperación de Espartaco y por acción del considerable esfuerzo curatorial de rescatar obras olvidadas y reseñables de todos los autores del Grupo, existió cierta reacción en la prensa y aparecieron artículos periodísticos y de opinión, tanto físicos como en la red.¹² Estos artículos para una investigación de rango, se antojan, sin trascendencia en calidad de sus noticias estéticas y con ciertos errores historiográficos, u omisiones que parecen instalarse. Errores que suelen ser tanto del curriculum o biografía artística de los autores, como en afirmaciones de carácter político que trataremos de corregir a lo largo del presente estudio.

Finalmente tenemos un reciente catálogo editado en el 2013 con motivo de la exposición exhibida en la sala Juan L. Ortiz de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires capital, durante los meses de Junio y Julio, con el nombre de “Espartaco, historia y gráfica”. En dicha muestra, se exhibieron algunos de los documentos fundamentales para construir una historia de Espartaco procedentes del archivo personal de Carlos Sessano (1935), y por otra parte, una serie

⁹ Ante el vacío existente y para subsanarlo en la medida de lo posible se editó desde el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: “Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968)”. *Revista Laboratorio de Arte*, N° 24, Sevilla, 2012. pp. 635-665. [en red] http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf [última consulta: 12/11/2012]

¹⁰ GIUDICI, Alberto.: Catálogo exp.: *Obra pictórica 1959-1968/ GRUPO ESPARTACO*. Edit. de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2004. En Europa podemos encontrar el presente Catálogo en la biblioteca Kandinsky del Centro Pompidou, [en red] <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/> [última consulta: 12-9-2013]

¹¹ [En red] <http://www.fundacionkonex.org/b2913-alberto-giudici> [última consulta: 12-9-2013]

Alberto Giudici “Nació el 10/01/1941. Crítico de arte y curador. Escribe en el diario Clarín y en su Suplemento Cultural. Desde 1970 colabora en numerosos medios de prensa. Autor del ensayo Todo Lino, el dolor de la creación, en el libro Carlos Alonso - Autobiografía en imágenes, 2003; Enrique Policastro, una aproximación a su obra, 2008. Curador, entre otras muestras, de Arte y Política en los ‘60, Palais de Glace, 2002, galardonada por la Asociación de Críticos de la Argentina como la Mejor Muestra Colectiva del Año; Hay que comer, de Carlos Alonso, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, 2005; Franco Venturi-Homenaje. Primer artista detenido desaparecido, 2006. Director Editorial de Alonso ilustrador, Fundación Alon, 2007. Curador permanente de la Sala Abraham Vigo del Centro Cultural de la Cooperación. Actual Secretario General de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA/AICA)”.

¹² *Apud.*: “36 años después, vuelve el arte social”, *Clarín Suplemento: San Martín*, 02-09-2004, p. 8

Cit. SARTELLI, Nancy: “Sobre la muestra retrospectiva del GRUPO ESPARTACO Obra pictórica 1959-1968”. *Aromo14*. Buenos Aires, 2004. p. 5.

de reproducciones y afiches de la colección de la familia Patrich, en su mayoría pertenecientes a Sánchez. Podemos considerar esta exposición una nueva oportunidad desaprovechada debido a su superficialidad en trabajo de fondo para la recuperación histórica de Espartaco y a la falta de trascendencia me remito. Lamentamos el carácter apresurado del catálogo, sin numerar las páginas, sin depósito legal, ni posibilidad, por tanto, de referenciarlo para una búsqueda con éxito, así mismo no existe una plena correspondencia entre catálogo y exposición, ya que se aprovecha el mismo para la promoción de los autores y no como guía o testimonio del recorrido expositivo. Así mismo no hay creación de textos *ex novo* que resulten sustanciales para el presente estudio, lo cual no quiere decir que tal catálogo no haya motivado la creación de nuevos escritos. Repasemos pues los textos: Como información acerca del manifiesto y el carácter esencial del grupo tenemos un texto titulado “Espartaco: el drama de la forma y el contenido” firmado por Horacio González director de la Biblioteca Nacional, el texto no aporta ningún comentario nuevo respecto a los que surgieron a raíz de la exposición en el MUNTREF comisariada por Alberto Giudici, 2004, con la salvedad de introducir referencia y vinculación entre el manifiesto de Breton, Trotsky, y Diego Rivera de 1938 editado en México, referencia cuyo primer antecedente se encuentra en el capítulo 3 de la tesis doctoral de Ana Longoni, vinculación que consideramos complicada. Aunque por un lado está la hipotética filiación trotskista de Espartaco, la cual viene dada por la cercanía inicial de Carpani, y Sánchez a un sector de la “izquierda nacional” con posos trotskistas. Estos trotskistas argentinos se muestran muy reacios a la libertad creativa de la vanguardia que reclama el citado manifiesto, en el capítulo pertinente se analizará con detalle dichas tensiones. Por lo demás, Horacio González polariza entre Carpani y Venturi, los dos autores con evidentes vínculos con el peronismo de base. Otro texto que podemos encontrar bajo el título “historia del grupo Espartaco” se fundamenta en las entradas y salidas de los componentes de la formación y ha sido tomado indiscriminadamente de textos que el presente autor (Eduardo Bute Sánchez de Hoyos) ha volcado en la red para Wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_Espartaco]. Las reseñas de los autores han sido tomadas con leves modificaciones en algunos casos del blog también creado por el presente autor [<http://grupospartaco.blogspot.com.es>], finalmente se incluyen unas líneas que se me atribuyen y que corresponden a una correspondencia vía electrónica mantenida con quien hacia las veces de curadora, si bien se ha decidido eliminar mi segundo nombre.

Aparte se incluyen textos históricos: el manifiesto editado por Abelardo Ramos en la revista Política, un texto de Raúl González Tuñón para la exposición en Van Riel en 1964, que debería haberse sustituido por el mismo texto que Tuñón amplió con la inclusión de Venturi en 1967 para la galería Witcomb y que ha sido ampliamente divulgado en la obra GALERIA WITCOMB.

Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971. Fundación Espigas, 2000. Finalmente incluyen la carta despedida de Espartaco de 1968 muy interesante para que el público entienda las razones de la disolución, pero al carácter de comentario no pasa de ser un documento difícilmente interpretable por el público pues se hacen referencias a las particularidades históricas de la vanguardia argentina del '60. Quiero destacar la inclusión de una imagen del documento "Lista Blanca", el cual hasta ahora ha pasado desapercibido, aunque en la entrevista de Longoni y Mestman a Ricardo Carpani para el libro "Del Di Tella a Tucumán Arde", Carpani sin dar el dato exacto comenta esta candidatura a la SAAP. Hay que señalar el texto que justifica el montaje de los improvisados "curadores", un texto del que sorprende la falta de especificidad acerca del material documental expuesto, y que cae en unas generalidades teóricas que parecen se escapan a las autoras, por ejemplo, se cita a Walter Benjamin, sin embargo, las referencias al gran teórico no se aprovechan para introducir la cuestión fundamental de la pérdida de aura en la obra reproducida técnicamente, precisamente en una exposición de reproducciones técnicas; hipótesis -la de Benjamin- que ha servido a Alberto Rodríguez para el muy acertado planteamiento que vuelca en su artículo "La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o consumo fetichizado? cuyo resumen explica que:

<<A partir de Walter Benjamin y Theodor Adorno se construyen distintas valoraciones sobre la aplicación de nuevas tecnologías en el arte y la cultura. Adorno critica a Benjamín situar la dialéctica al interior de las fuerzas tecnológicas donde en apariencia el objeto, es decir la tecnología, se proyecta irremediabilmente sobre el sujeto hasta transformarlo. Adorno por el contrario, considera que la transformación se genera en la relación entre el artista y las técnicas de producción, dando supremacía activa al sujeto. Este debate teórico, alrededor del arte y la tecnología, se activará nuevamente en la década del '60 en la Argentina. Artistas con un fuerte compromiso social mostrarán la vida de los sectores más marginales y a partir del grupo Espartaco, el arte es considerado como un arma de transformación de la realidad política y social, siendo el mural la técnica más militante. Este modelo será rechazado por la llamada vanguardia al calificarla como obsoleto>>. ¹³

¹³ RODRIGUEZ, Alberto.: La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?. [en red] <http://lamanufacturasocial.blogspot.com.es/2008/11/la-vanguardia-argentina-de-los-60.html> [última consulta: 12-8-2013].

Espartaco ha trascendido de la bibliografía específicamente artística a una bibliografía¹⁴ que podemos llamar política, pues las connotaciones de lucha de Espartaco se prestan a ser un tropo¹⁵ literario que permite ilustrar desde el ámbito de la cultura un clima político determinado. Adquiriendo así, -Espartaco-, cierto tinte mítico. En ocasiones, la referida bibliografía política no muestra fiabilidad e imparcialidad en sus fuentes y podemos tacharla -cuanto menos- de descuidada.¹⁶ Pero ello, puede tener su explicación en que estos autores políticos toman de los “historiadores”, paradójicamente, lo que para los primeros resulta de interés para los segundos, por su especificidad artística, Espartaco y sus connotaciones de lucha se antojan elementos molestos de manejar, y de ahí la reducción. Digamos que, el centro primario de producción (la bibliografía artística) sirve un producto adulterado que, paradójicamente, es muy atractivo para los segundos, (la bibliografía política). Lo cual, merece la siguiente reflexión: ante un interés “x” fuera del campo del arte, por un producto artístico, es obligación del historiador del arte acudir y atender tal demanda social con amplitud, o nos exponemos a que ese producto artístico sea utilizado con herramientas y fines muy diferentes a los de la Historia del Arte como disciplina de las Ciencias Sociales.

Espartaco cuenta con otro elemento de fuerza para la investigación de sus fuentes, sus autores, los cuales no mueren con la claudicación de la experiencia colectiva y durante la década del sesenta se mostraron muy activos también de un modo individual. Como hemos dicho

¹⁴ BIAGINI, Hugo E.: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1969)*. Biblos, Buenos Aires, 2006. p. 82.

GALASSO, Norberto. *JJ Hernández Arregui: del peronismo al socialismo*. Ediciones Colihue SRL, 1986. pp. 135-136
KOHAN, Néstor; “Ni Calco Ni copia: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano”, 2000, [en red] <http://www.rebellion.org/mostrar.php?tipo=1&id=2&inicio=50> [última consulta: 12-9-2013]

NAVARRO, Marysa.: “*Political Repression, Cultural Vibrancy*,” *Revista, the Harvard Review of Latin America*. Vol. VIII, N° 20, 2009. pp. 49. [en red] <http://dev.drclas.harvard.edu/files/ReVista-1960s.pdf> [última consulta: 12-9-2013]

¹⁵ <<Se puede hacer un uso filosófico de los tropos para usarlos como figuraciones de teorías sociales y para la comprensión de los textos históricos. El pionero en este aspecto fue Giambattista Vico (S.XVIII) y siguiendo su estela el filósofo de la historia Hayden White en su libro *Metahistoria* advirtió la conexión de tropos y teorías histórico-sociológicas, así la Metonimia sería la clave del método de Marx, la Sinécdoque para Hegel, la Metáfora para Nietzsche y la Ironía para Benedetto Croce. La teoría tropológica, afirma una lógica detrás de los sucesos históricos más allá de la aleatoriedad o de su planificación, así como las consecuencias autónomas del texto más allá de las intenciones de su autor o autores, sean éstos cineastas, historiadores, planificadores sociales, creadores de sistemas filosóficos o creadores audiovisuales. Por ejemplo la dicotomía héroe-villano, que se utiliza tanto por los narradores historicistas, como por los filmicos, si bien en aquellos resulta mucho menos evidente y requiere de formación para ser detectada>>.

GALASSO, Norberto. *JJ Hernández Arregui: del peronismo al socialismo*. Ediciones Colihue SRL, 1986. p. 136
<<“la aparente complejidad del arte moderno -surrealismo, onirismo, informalismo, constructivismo- es una manifestación de esta putrefacción cultural de nuestra época, del desorden global de la sociedad contemporánea”>> recoge estas palabras de Arregui Norberto Galasso para continuar diciendo: “De Ahí entonces el entusiasmo con que Hernández Arregui saluda la aparición del grupo Espartaco (...)”. Con este tipo de asociaciones que son típicas en la bibliografía política el Grupo Espartaco queda a las antípodas de la modernidad, ajenos a toda fenómeno de envergadura previo, lo cual si conoces a los pintores, sus intereses, gustos, caracteres y pintura es absolutamente falso, es más, Espartaco como toda la modernidad europea y americana se enfrenta a lo consagrado mediante una agitación estética. Para comprender este fenómeno revolucionario de la modernidad ver: GRANÉS, Carlos.: *El puño invisible*. Taurus, Madrid, 2012.

anteriormente, algunos de los autores de Espartaco gozan de cierta atención y reconocimiento, lo que permite la existencia puntual de libros o catálogos acerca de ellos.¹⁷ También existe un número afortunado de entrevistas¹⁸ a los autores, que nos ofrecen una información considerable y determinante. Como algo fundamental, tenemos textos producidos por los propio autores de Espartaco, principalmente de Carpani, aunque también los tenemos de otros autores, empezando por el propio manifiesto.¹⁹ También las tristes necrológicas, y el interés que genera el momento posterior nos ha donado información acerca de la biografía artística de los autores.²⁰

Con la bibliografía mencionada hasta ahora, no bastaría para poder construir un estudio que nos permita conocer a Espartaco en profundidad. Para ello, hay que estudiar las fuentes primarias²¹, es decir, hemerotecas, fototecas, catálogos de época, textos del periodo correspondiente, revistas de arte del periodo, documentación de los autores (cartas, pasaportes,...), etcétera. Este segundo nivel de investigación implica entrar en los archivos correspondientes a nuestro objeto de estudio. Éstos son, la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; la Biblioteca del Museo Sívori; la Fundación Espigas, y el archivo digital del *International Center for the Arts of the Americas*, (ICAA) del Museum of Fine Arts de Houston, perteneciente a la Universidad de Texas como principales archivos. El primer problema que nos encontramos en los archivos mencionados es la

¹⁷ Véase: LACLAU, Ernesto y NOÉ, Luis Felipe; *Ricardo Carpani: Gráfica Política*. Buenos Aires: Ediciones Ayer, 1994.

AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Asunto impreso ediciones, Bs. As., 2006.

SQUIRRU, Rafael; WESTBROOK, Raphael.: *Juan Manuel Sánchez*. Simón Patrich Gallery, Ennio Ayosa, Buenos Aires, 1991.

SQUIRRU, Rafael; VICENT, Manuel.: *Carpani*. Ollero y Ramos, Madrid, 1994.

SEMENZATO, Camilo.: “Raul Lara” en *Guía De La Pintura*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1989. p. 498.

¹⁸ En la bibliografía figuran algunas y a lo largo del trabajo vamos a ir tomando de ellas, aquí destacamos: La entrevista a Carlos Sessano por Pablo Duarte en el programa colores primarios y publicada en parte en: SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: “Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968)”. Op. Cit. 2012. pp. 640-64.

vid: Colores Primarios programa declarado de interese cultural por la ciudad de Buenos Aires. El documento audio [en red] <http://grupospartaco.blogspot.com.es/2011/07/carlos-sessanocolores-primarios-pablo.html> [última consulta: 15-9-2012].

Cabe destacar la entrevista e.gr.: PENELAS, Carlos.: “Juan Manuel Sánchez y El grupo Espartaco”. *Diariocrítico de Argentina*, 25-5-2013 [en red] <http://argentina.diariocritico.com/opiniones/carlos-penelas/294976> [última consulta: 15-9-2013].

En la entrevista de Sessano se desliga de la vinculación Trotskista y Sánchez en su entrevista lo hace del peronismo y acepta la de troskista.

Entrevista a Mario Mollari en “La realidad de un pintor americano”. *Estudio Arte*, Buenos Aires, Agosto 1984.

¹⁹ Citamos por la capacidad crítica a BUTE.: “La traición de los pintores.: realidad de trastienda en un movimiento”. *Artiempo*, nº4 Enero-febrero 1969. p.18. Anexo nº 133.

²⁰ MICHARVEGAS, Poni.: “Aventurero del amor y el arte” *Diario El Mundo*, 16-5-2003. [en red] <http://esperiliobute.blogspot.com.es/> [última consulta: 9/9/2013]

²¹ Acudiendo a la vieja distinción entre fuentes directas o indirectas, primarias o secundarias, hemos de admitir que las fuentes de Archivo, y la oralidad propia con protagonistas y secundarios de nuestro objeto de estudio, se encuentran las fuentes más trascendentes. No obstante, y parafraseando “no existen fuentes directas o indirectas, solo fuentes y en el investigador esta la capacidad de extraer su máximo jugo”.

fragmentación de las fuentes de Espartaco que comentábamos en el primer párrafo del presente capítulo. En el ICAA los documentos se acompañan de una ficha que incluye un n° de registro, autor, una cita bibliográfica, y otros parámetros, marcados en color azul algunos con posibilidades interactivas, que amplían las posibilidades de búsqueda. Bien, el “Grupo Espartaco” queda catalogado en azul y permite una búsqueda como autor, y figuran de este modo tres documentos, pero podemos encontrar un cuarto documento, un catalogo que se presentó en una exposición y que hemos de buscarlo desde el parámetro “autor”: Raúl González Tuñón. Podemos encontrar también noticias de los autores de Espartaco en otras autorías, como Hugo Acevedo, entre otros autores, pero por ser noticias de Espartaco en un marco diferente, es aceptable la falta de referencia a Espartaco, no lo creemos así con el texto de Tuñón, documento que el ICAA debería integrar con los otros acerca de Espartaco. En definitiva, el criterio es respetable pero si el investigador no es persistente puede concluir su búsqueda con solo cuatro documentos de Espartaco. Es la Fundación Espigas quien suministra estos documentos al ICAA y que han sido tratados en su mayoría por el investigador Roberto Amigo. Para empezar parecen pocos documentos, como he podido constatar *in situ*, en la Fundación Espigas en su buscador puedes encontrar siete documentos si buscas como Movimiento Espartaco y once si lo haces como Grupo, y uno de ellos es el texto de Tuñón que, en esta ocasión, integra la carpeta Grupo Espartaco.

Mucho más efectivo es el catalogo ACCEDER²² que nos remite en su mayoría de nuestras búsquedas a la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, o al Museo Sívori, en ambos archivos de mencionados museos se organizan por sobres y la dispersión de fuentes es menor que en el ICAA.

Esa documentación en parte se debe a que dichos museos aunque que rara vez tienen en exposición obras de Espartaco, en sus fondos figura un patrimonio Espartaco, que debería de poder ser nuestra primera fuente de estudio, es decir, el propio objeto artístico. La falta de exposición de la obra de Espartaco contrasta y choca con la adquisición de obras. “En 2008 recibió fondos de la Subsecretaría de Patrimonio del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, lo que permitió adquirir una obra del grupo Espartaco”.²³ “La Subsecretaría de Patrimonio Cultural, a cargo de Josefina Delgado, adquirió el pasado 23 de julio el óleo “Cabeza” del artista plástico argentino Juan Manuel

²² ACCEDER es una Red de Contenidos Digitales del Patrimonio Cultural que se constituye por la convergencia de diversas bases de datos de las instituciones de la Ciudad de Buenos Aires y posibilita, en forma gratuita, acceso al patrimonio cultural, a la vez que garantiza su preservación para futuras generaciones. Esta plataforma informática funciona con un buscador en línea que permite localizar información sobre personalidades, libros, obras de arte, documentos, mobiliario, fotografías, películas y fonogramas, entre otras piezas. [en red] <http://www.acceder.gov.ar/es/info/presentacion>

²³ CASANOVAS, Laura.: “Los museos salen de compras”. *La Nación*, Buenos Aires, 8-02-210 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1230693-los-museos-salen-a-comprar-obras> [última consulta:12-8-2013].

Sánchez”.²⁴ En el catálogo del Museo de Arte Moderno²⁵, hay una página para Espartaco, aunque existen ausencias. En el Museo de Bellas Artes de la localidad de Tres Arroyos tienen en exposición obra de Espartaco. Con todo, enfrentarse al hecho artístico que es nuestro objeto de estudio en un ámbito museístico en Buenos Aires D.C. es improbable y hay que conformarse con obras menores que circulan por el circuito de subastas de Buenos Aires.

Volviendo a nuestra investigación de archivo, hay que admitir que los archivos de los artistas nos aportan el plato fuerte de nuestra investigación. He podido cotejar de manera directa los archivos de Sessano, y Bute (del Grupo Espartaco). El archivo de Carlos Sessano, es sin duda el más nutrido, y abarca también la experiencia colectiva en la SAAP en los tres últimos años de la década del '60. El archivo Bute cubre ciertos vacíos del periodo que Sessano viaja por el continente americano, si bien algunas de las mismas noticias figuran en el archivo Di Bianco. De manera directa y aunque no sea miembro de Espartaco, he podido acceder al archivo del pintor Alfredo Plank, dicho archivo nos aporta el itinerario político de la SAAP, diapositiva de obras colectivas, fotografías con nuestros protagonistas, y correspondencia con Bute. He podido cotejar y comentar el material referente a Sánchez y Diz que fueron pareja con el propio Juan Manuel Sánchez. El archivo de Di Bianco, lo referente a Espartaco, lo he podido conocer a través del investigador Ezequiel M. Pinto Guillaume. En una aportación menor José Luis Goyena, amigo de los Espartaco, guardó el primer manifiesto publicado en Zárate en una revista ocasional llamada “Machete”. También he podido cotejar el archivo personal de la ceramista Amelia Ozaeta, la cual cocinó y modeló la cerámica con los Espartaco y de otros pintores como Plank. La interpretación de los archivos a venido rodada gracias a la oralidad de sus propietarios: Carlos Sessano (Espartaco), Juan Manuel Sánchez (Espartaco), Alfredo Plank (SAAP), Carlos Alonso (SAAP), Amelia Ozaeta (Ceramista y amiga), José Luis Goyena (amigo de Espartaco editó en Zárate el primer manifiesto), o Ezequiel Pinto-Guillaume, investigador que ha preparado este 2013 una biografía acerca de

²⁴ [En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/internas/cabeza_sanchez.php?menu_id=20277 [última consulta: 12-8-2013].

<<Esta notable obra, exponente del movimiento Espartaco, ha pasado a formar parte de la colección del Museo Sívori, especializado en arte argentino. La pintura se obtuvo en una subasta organizada por la Galería VerBo y pudo comprarse a través de la ejecución de un presupuesto especial de la Subsecretaría, destinado a la adquisición de obras de arte. María Isabel de Larrañaga, directora del Museo Sívori, expresó que la pintura “ilustra perfectamente el arte del grupo al cual pertenece; un arte con una fuerte impronta social y política”. Hasta ahora el Museo no contaba con ningún ejemplar de los autores de Espartaco, con lo que “no era posible completar nuestro recorrido por la historia del arte argentino”. Larrañaga expresó además que “no es fácil conseguir una obra de esta importancia hoy en día” y agradeció a la gestión de Cultura y a la profesora Delgado por la posibilidad de acrecentar el patrimonio del museo con una obra escogida y necesaria>>.

²⁵ BUCCELLATO, Laura (direc.): *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Patrimonio*. Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2011. p. 62.

Pascual Di Bianco; han sido consultados entre otras fuentes vivas.²⁶ Se han realizado entrevistas y cuestionarios a algunos de los mencionados, de modo que entendemos que además de usar material inédito de archivo, incorporamos y fomentamos la aparición de un buen número de fuentes nuevas. Ciertamente estos archivos personales se ven expuestos a los riesgos propios de no estar bajo gestión profesional.²⁷

Cuando la pista de Espartaco se pierde, o se agota y seguimos la trayectoria de los autores encontramos que participan en otras experiencias colectivas entorno a la SAAP, participan éstos junto a un número de artistas que no resulta ni puntual, ni anecdótico ya que, muchos de ellos exponen en subgrupos de tres o más. De modo que, encontramos exposiciones compartidas tanto por iniciativas propias como por selección curatorial, influencias compartidas, retrato de unos para otros, fotos testimoniales de su amistad, correspondencia, etc. Así ese meandro que abrimos sobre el caudal principal de la presente investigación al que ya nos hemos referido en nuestro “objeto de estudio” en el capítulo I, amplía la propia investigación de Espartaco, ya que se da la posibilidad y sucede que, al final de la década, por ejemplo, autores como Plank, o Alonso, hayan expuesto más veces con un Espartaco, que a su vez dos “Espartacos” entre sí. Lo cual pone en cuarentena el concepto de “grupo”. Las noticias que recogemos de los archivos, componen el corpus principal del presente estudio, no obstante, solo mediante un tratamiento crítico de estas fuentes podemos salir de los tópicos que ahogan el estudio de Espartaco.

Tenemos últimamente abundantes y diferentes estudios científicos acerca del itinerario del arte de compromiso político de la década del '60 en Argentina, y que de algún modo quedan bautizados como estudios de “Vanguardia, Arte y Política”. Podríamos citar aquí a un buen número

²⁶ Jorge Roiger (fotógrafo del ambiente), “Yuyo” Noé (crítico y pintor del ambiente), Enrique Scheisohn (galerista), Poni Micharvegas (cantautor y poeta del ambiente), Pedro Roth (fotógrafo del ambiente), Borobius (militante de la FUA y pintor), “Negro” Miranda (amigo y marido de Marta Peluffo), Daniel Rocco (amigo de Bute), y Lilia Cannevaro (amiga y excompañera de Bute), Mario Erlich (miembro de la Lista Blanca-SAAP) vía correo electrónico. Me ha faltado entrevistar a Doris Carpani (viuda de Carpani), Mario Broderson (Coleccionista) a los que realice mi esfuerzo por contactar pero no pude llevar a término.

²⁷ Veamos: Prácticamente todos estos documentos ya han pasado por las manos del tándem Giudici y Jovenich que curaron la exposición de Espartaco 2004. Ozaeta prestó a Jovenich y perdió la mayoría de documentos que poseía de Espartaco. Los documentos de Sessano fueron devueltos con una numeración consecutiva y se extravió una caja de diapositivas. Sessano conservó una caja de diapositivas hasta la fecha de dicha investigación y según correspondencia que he podido mantener con Jovenich, “las diapositivas se perdieron”. Finalmente, el archivo de Carlos Sessano en el transcurso de esta tesis doctoral se vieron afectados por un incendio. Desde aquí llamar la atención sobre la importancia de entregar los archivos personales a las instituciones especializadas en su gestión. Tanto por el bien de la preservación, como para facilitar posibles investigaciones.

de investigadores y estudiosos, pero sin duda, Ana Longoni y Andrea Giunta²⁸ son investigadoras de lo más reseñable. En esta amalgama de trabajos acerca de nuestra década de estudio, encontramos algunos ejemplos²⁹ donde Ricardo Carpani, a modo de máximo paradigma de Espartaco, recibe una mayor atención; el resto de investigadores se limita a la mera mención de Espartaco en el mejor de los casos. Continuando dentro de los estudios de los '60 tenemos los dedicados al Grupo Otra Figuración, en los que habitualmente se cita a Espartaco como ejemplo de oposición estética o contrapeso dentro de la renovación de la pintura figurativa.³⁰

Emparentados con estos artículos científicos que prestan una relativa atención a Espartaco y a Carpani, -a éste último en mayor grado-, tenemos algunos artículos muy sesgados pero que podemos entender como de divulgación³¹ y que proceden de revistas de arte. Matizar que son artículos muy alejados entre sí en el tiempo y que nos transmiten una información relativamente tópica y desigual.

²⁸ Ana Longoni, es escritora, investigadora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA). Dicta también seminarios sobre arte y política en el grado y el posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Dirige el grupo de investigación "Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX". Ha publicado, entre otros trabajos, los libros *De los poetas malditos al videoclip* (Buenos Aires, Cántaro, 1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte* (Buenos Aires, Edhasa, 2004) y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (New York, MoMA, 2004). [en red] <http://www.alternativateatral.com/persona18654-ana-longoni> [última consulta: 12-9-2013]

Andrea Giunta es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Arte Latinoamericano en esa universidad desde 1987 y de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin, desde 2008, donde también es directora del Center for Latin American Visual Studies (CLAVIS). Investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA), recibió la beca Guggenheim y el Diploma al Mérito Konex en dos oportunidades. Fue curadora de la Retrospectiva de León Ferrari, presentada en el Centro Cultural Recoleta (2004), y en la Pinacoteca de São Paulo (2006). Es autora, entre otras obras, de *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008, edición ampliada y corregida de Siglo Veintiuno), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (2009) y *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (2010). [en red] <http://www.sigloxxeditores.com.ar/fichaAutor.php?idAutor=1083>[última consulta: 12-9-2013]

²⁹ MADONNI, Alejandra Viviana.: Ricardo Carpani: arte, gráfica, y militancia política. Universidad de Palermo, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] n° 26 Agosto 2008. [en red]

ORLANDO, Diego A.: *Arte, vanguardia, política: Ricardo Carpani y la edificación de la nueva estética Latinoamericana*. http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=136%20%5C%20_blank [última consulta:12-8-2013].

VINDEL GAMONAL, Jaime.: "De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de las transformaciones históricas de la relación entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta". En *Anales de Historia del Arte*. 2013. p. 193-213.

RODRÍGUEZ, Alberto Horacio.: *La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?* [en red] <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=136> [última consulta:12-8-2013].

³⁰ MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: "La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación". Actas XVII Congreso de Historia del Arte. Departament d'Història de l'Art (Universitat de Barcelona) CEHA-Comité Español de Historiadores del Arte 22-26 septiembre 2008. p.163.

³¹ Véase, BALIARI, Eduardo.: "El Grupo Espartaco". *Lyra*, 1971, vol. 28, n° 216-218. Anexo n° 115.

Cit. OBEID, Soledad.: "Ricardo Carpani arte y militancia". *Artexto*, n°1 año n°1, Marzo 2008, Buenos Aires. pp. 35-46.

En definitiva, como fuentes escritas de rigor específicas de Espartaco, que se encuentran fuera de archivo sólo contamos con tres.³² De toda la amalgama restante de fuentes -que hemos repasado- seleccionamos lo más sustancial, presentando la siguiente sistematización:

1. Bibliografía artística: 1.1. Manuales al uso de pintura argentina. 1.2. Estudios temáticos.
2. Bibliografía política: 2.1. Libros. 2.2. Artículos
3. Fuentes sobre los autores: 3.1. Catálogos. 3.2. Libros. 3.4. Entrevistas y artículos divulgativos. 3.5. Necrológicas.
4. Artículos Espartaco-Carpani: 4.1. De carácter científico. 4.2. De carácter divulgativo.
5. textos producidos por los artistas.
6. Las investigaciones de Vanguardia, Arte y Política en los '60: 6.1. Catálogos. 6.2. Libros. 6.3. Tesis doctorales 6.4. Artículos científicos.
7. Fuentes de Archivos.
8. Fuentes desde el mercado del arte. (La obra de arte como fuente).
9. La oralidad como fuente: 9.1. Entrevista-conversación.

Finalizamos la presentación de nuestras fuentes de estudio, pasemos pues, a la comprensión del estado de la cuestión, tomando la organización anterior, citando y analizando las fuentes más sustanciosas.

1. Bibliografía artística.

1.1.) Manuales al uso de pintura argentina.

Las noticias a través de los historiadores del arte, o de aquellos que hacen las veces, se pueden dividir en dos bloques cronológicos, primero los autores que han escrito en cercanía al tiempo de Espartaco, y en segundo orden, los que lo han hecho con posterioridad del 75-78. Por lo general, y con la excepción del capítulo 3 de la tesis doctoral de Ana Longoni³³, las noticias que nos llegan acerca de nuestro objeto de estudio después del 75 son inferiores a la primeras, tanto cuantitativa como cualitativamente. Veamos, por orden cronológico:

³² AA.VV.: *Espartaco, historia y gráfica*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Bs. As., 2013.

SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: "Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968)". *Revista Laboratorio de Arte*, N° 24, Sevilla, 2012. pp. 635-665.

GIUDICI, Alberto.: Catálogo exp.: *Obra pictórica 1959-1968/ GRUPO ESPARTACO*. Edit. de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2004.

³³ Agradecer y citar a LONGONI, ANA.: "El legado muralista en disputa", en Tesis Doctoral: *"Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los '60-'70*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.

a) En 1961 con dos años de existencia del Movimiento Espartaco, María Laura San Martín³⁴ incluye en *Pintura Argentina Contemporánea* un epígrafe titulado “Pintura Social: Movimiento Espartaco”. Al terminar con los autores de Espartaco, sin abrir nuevo epígrafe o capítulo, la autora incluye a pintores como Carlos Alonso (1929). Dedicar tres páginas e incluye ilustraciones de Bute, Carpani y Mollari. La autora analiza -como no puede ser de otra manera- el segmento de tiempo entre la fundación de Espartaco en 1959 y 1961. Nos aporta las primeras noticias de un grupo joven que se muestra ya consagrado tanto en el medio artístico como con su propuesta estética y para concluir hace un breve repaso a cada autor. Nos quedamos con dos percepciones que van a ser piedra angular de la construcción canónica de Espartaco.

1. Considera al Movimiento Espartaco una renovación de la pintura social desde un arte joven, y lo incluye en un apartado diferente del realismo socialista el que señala como a las “antipodas” de la abstracción³⁵, <<ya nos hemos ocupado del realismo socialista y de sus principales cultores Actualmente un grupo de pintores jóvenes continúa la senda de la pintura social con intención política, pero no pueden de una manera u otra, dejar de acusar el impacto de las nuevas formas>>.

2. Estéticamente analiza el periodo inicial -por lo temprano de la obra de San Martín-, es decir, 59-61, donde la cohesión del grupo previo a la fractura con Carpani, muestra lo que se consideran las características canónicas de Espartaco. “La espectacularidad del dibujo, la pétreo acentuación de los volúmenes y el empardamiento del color, así como el monumental tamaño de los cuadros con aspecto de murales, en los que se desarrolla la anécdota de decidida intención político social”.³⁶ “una rara homogeneidad en sus obras, tanto que algunos casos, linda con la despersonalización”. Señala que su léxico ya ha tenido un claro antecedente en el muralismo mexicano y “algunas otras formas de arte social han buscado en la temática del trabajo fabril y campesino los sujetos de sus obras”.

b) En 1967 con ocho años de existencia de Espartaco y un año antes de su claudicación, tenemos la obra del conocido crítico Aldo Pellegrini³⁷ del que sintetizamos lo siguiente:

³⁴ SAN MARTÍN, María Laura.: *Pintura Argentina contemporánea*. Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1961. pp. 166-168.

³⁵ *ibid.* p. 166.

<<A través de varios capítulos venimos anotando la persistencia de un tipo de pintura basada en la recepción humano-social del tema, y que por su misma condición mantiene un deliberado aspecto realista y se ubica en la decidida antípoda de la pintura abstracta o abstractizante. Ya hemos dicho que la pintura social tiene buenos antecedentes en nuestro ambiente>>.

³⁶ SAN MARTÍN, María Laura.: *Pintura Argentina contemporánea*. *Op. Cit.* p. 167

³⁷ PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. *Op. Cit.* pp. 45-46

1. Incluye a Espartaco dentro del apartado del realismo social con lo cual los emparentó con sentido común con la experiencia mural de la Galería Pacifico, con los artistas del Pueblo o Boedo; con la pintura social de los maestros Spilimbergo, Berni, Castagnino, Urruchúa y Enrique Policastro. Pellegrini matiza que Castagnino y Urruchúa han incorporado “los dogmas del realismo social”. Dentro de este apartado para el realismo social incluye el sector joven, señala a Carlos Alonso (1929) y Roberto Gonzalez (1928) aunque aprecia que ambos artistas han derivado a un expresionismo muy libre que los lleva a clasificarlos también como “nueva figuración” y por último reconoce “una renovación de la pintura de contenido social se produjo hacia 1959 con la aparición del movimiento “Espartaco”.³⁸
2. Justifica esta renovación partiendo primero del manifiesto el cual sabe leerlo atento y extrae la sentencia que mejor representa a Espartaco³⁹, y declara que “más que descriptores de la realidad cruda como hacia sus mayores, partidarios del realismo social, estos artistas buscaron en su arte la transcripción de figuras que se convertían en símbolos del proletariado”.⁴⁰
3. Estéticamente insiste en las características que ya dio Laura San Martín, aunque entiende que hay dos modos de hacer dentro de Espartaco, es decir, dos tendencias: <<La mayoría de ellos busco dar un sentido de figuras como masa, con lo que tendían a dar una visión escultórica de la pintura, ocupado el cuadro por la sensación dominante del volumen>>. Y para el segundo grupo <<la búsqueda se orientaba hacia un dramatismo estilizado y declamatorio, procedente de Portinari>>.
4. A diferencia de Laura San Martín, Pellegrini no hace un repaso de cada autor de Espartaco, pues lo entiende que el grupo quedó mermado por la salida de los dos autores que considera que representan mejor los dos polos estéticos de Espartaco, nos referimos a Bute y Carpani. <<El grupo quedó reducido por la separación de dos excelentes pintores: Bute, que en sus últimas obras tiende cada vez más a buscar las cualidades pictóricas del cuadro dentro de una figuración muy libre que lo convierte en adherente a la llamada “nueva figuración”, y Carpani busca cada vez con mayor eficacia los efectos pictóricos, acentuando planos y volúmenes en la estructura de sus formas, y buscando calidades de superficie>>.⁴¹

³⁸ *ibíd.* p.45.

³⁹ *idem.*

<<Es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética; cada cual debe crear utilizando los elementos plásticos en la forma más acorde con su temperamento, aprovechando los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial>>.

⁴⁰ PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea. Op. Cit.*

⁴¹ PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea. Op. Cit.* p. 46.

Al primero lo considera “adherente a la llamada “nueva figuración”, y a Carpani representante de la “forma más ortodoxa los principios plásticos que hemos enunciado como característicos del grupo”.

c) En 1975 Fermín Fèvre⁴² aunque abre un epígrafe bajo el nombre “Grupo Espartaco” repite el modelo de Aldo Pellegrini, repite el mismo fragmento de manifiesto consolidando así el fragmento más representativo del mismo; señala también las mismas características estéticas, cita la influencia que Pellegrini vinculó a Portinari. Como Pellegrini ejemplifican los dos polos mediante la oposición Bute-Carpani. Sin embargo, en vez de recoger la salida de Carpani y Bute, como hiciera Pellegrini, empiezan las afirmaciones erróneas y las contradicciones.

1. Señala que en 1957 exponen juntos en la Asociación Estimulo de Bellas Arte, Carpani, Mollari y Sánchez, y que después en 1959 vendría el manifiesto y el grupo con Bute, Diz, y Sessano. El error viene porque el manifiesto se publicó en la Revista Machete y en la Revista Política en 1958 y además es muy impreciso ante los autores del Grupo ya que la obra para ser de 1975 debería haber recogido a Venturi, además de Di Bianco y Lara

2. La contradicción viene al sostener que “el grupo no se mantuvo mucho tiempo unido”, el grupo clausuro su experiencia en 1968, si aceptamos su propuesta de retrotraernos a 1957 son once años de experiencia colectiva, lo cual no parece poco tiempo, es más hay pocos grupos o quizás ninguno que haya sostenido tanto tiempo una experiencia colectiva. En vez de recoger como Pellegrini la salida de Bute y Carpani, y tras decir que la experiencia fue breve señala que “cada artista siguió el rumbo de su personalidad” lo cual en cierta medida puede ser cierto, no obstante, todos evolucionan de un modo natural sobre lo que ya eran, por tanto, los puntos de contacto siguen siendo muchos.⁴³

d) En 1978 con una segunda edición en 1981 Cayetano Córdova Iturburu⁴⁴ parte también de 1957 con Carpani, Sánchez y Mollari, aunque dice que lo hacen como “Movimiento Espartaco”, un error. Pero Cayetano si incluye a Franco Venturi del que señala “que integró la exposición de 1967”; Venturi participo en 1965, en las dos exposiciones de 1966, en la de 1967 y en la clausura de 1968, cinco exposiciones en tres años. Sin embargo, pone atención el autor en la explicación estética, a los emparentamientos estéticos acudiendo a los muralistas mexicanos y a Portinari, señalando el acento americanista de Espartaco. Cierra como Fèvre diciendo que “a la vuelta de

⁴² FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia. Op. Cit.* pp. 84-85.

⁴³ *idem.*

⁴⁴ CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano. *80 Años de Pintura Argentina.* Edic. Librería la Ciudad. B. Aires 1978, p. 105.

unos pocos años de trabajo y presentaciones públicas en común el grupo Espartaco se disgregó y cada uno de sus integrantes asumió su rumbo individual”.⁴⁵

e) Lopez Anaya⁴⁶ en su obra de 1997, dentro del capítulo de realismo crítico incluye el epígrafe “Grupo Espartaco”, en una comparativa con los estudios anteriores que van tomando unos de otros en un proceso fiel, López Anaya hace su propia reelaboración dando cuidadosamente unos matices diferentes. Veamos:

1. A igual que Fèvre y Córdova Iturburu parte de 1957 con el trío Carpani, Sánchez, Mollari.
2. Los dos sectores que reconocía Pellegrini a partir de la influencia de Portinari terminan siendo anecdóticos y añade el nombre de Gromaire, lo cual nos parece fuera de lugar una vez sometida a comparativa formal.
3. Solo se centra en Carpani autor que explica con palabras de Hernandez Arregui. Y señala que “estos pintores provenientes del trotskismo, disientían del realismo socialista”

En conclusión, iniciándonos con Laura San Martín en 1961, la cual realiza un capítulo aceptable sin reducir a los autores a un líder, a Pellegrini que contrapone a Bute y a Carpani, pasando por Iturburu y Fèvre, Lopez Anaya cierra la reducción y suma la filiación trotskista y una extraña influencia -Gromaire- que deja al citado de López Anaya cuanto menos en cuarentena.

1.2.) Estudios temáticos.

a) Acerca del manifiesto y por ende de las condiciones teórico-estéticas: CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires 2003, p. 285-288.

<<El Grupo Espartaco, formado por Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez y Mario Mollari como miembros fundadores, expuso por primera vez en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. En 1958 el grupo se amplió con la integración de Esperilio Bute, Carlos Sessano, Juana Elena Diz, entre otros, quienes fundan el Movimiento Espartaco que se disuelve en 1968>>.

b) Hay una serie de estudios acerca de los denominados “artistas del pueblo”⁴⁷ -grabadores sindicales- de los años 20/30 que encuentran en Espartaco y con más precisión en Carpani una continuación en la tradición de mencionados pintores.

⁴⁵ FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia. Op. Cit.*, p. 85.

⁴⁶ LÓPEZ ANAYA, Jorge: *Historia del Arte Argentino. Op. Cit.*, p. 183.

⁴⁷ Sobre estudios específicos sobre la representación plástica del movimiento obrero destacan en primer lugar aquellos que abordaron la producción de los Artistas del Pueblo: F. Corti (1977), M. Pacheco (1986) y M. A. Muñoz y D. Wechsler para la muestra *Los Artistas del Pueblo* (Bs. As.: Forma Galería de Arte, SAAP, 1989). Las más recientes publicaciones de D. Wechsler (1999), M. A. Muñoz (2008) y S. Dolinko (2012, 2003) continúan generando nuevas reflexiones sobre ellos.

<<En efecto, el afán del ex miembro del Grupo Espartaco por redefinir las vías de circulación del arte social y militante podía asociarse al “legado simbólico” de Facio Hebequer y su ideario acerca de la difusión visual del mensaje político por fuera de los carriles habituales del circuito artístico convencional, ligando su nombre a organizaciones obreras y políticas y atacando al “movimiento vanguardista>>. ⁴⁸

c) Muralismo y arte social.

- CROISER, Loren.: *El muralismo: el papel de los murales en la lucha de los organismos sociales en la ciudad de Buenos Aires*. 4-1-2010 [en red] http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/879/

<<Para analizar la función social del mural es importante entender cuál es la función que una organización social le da al mural. El muralismo, según Carpani, siempre tiene un mensaje social del artista porque el artista es de la sociedad>>.

HERRERA, Mónica.: *La imagen ampliada entre lo artístico y lo social. Confrontaciones*.

Iberoamérica global, Vol.4 N°1 Sep. 2011. The Hebrew University of Jerusalem.

“Por supuesto, en Argentina tenemos los Artistas del Pueblo allá por los años 20, el Realismo Crítico de los ‘30 y el Grupo Espartaco en los ‘50”.

d) Desde estudios específicos acerca del dibujo Argentino: LÓPEZ MATO, Omar.: *Dibujo argentino contemporáneo*.

<<Otra vertiente de los años 60, el realismo, se muestra como opción para presentar posiciones críticas latentes. Rechazada la no figuración y el realismo socialista el Grupo Espartaco se inserta en la lucha política a través la gráfica y el muralismo. Sus dibujos presentan figuras de potente síntesis, destinada a cumplir una insoslayable tarea de denuncia con sentido americanista. La personalidad más relevantes del grupo es Ricardo Carpani, que asume reivindicaciones de los trabajadores. Sus obras gráficas tienen alcance masivo, acompañando publicaciones de los gremios. Los carteles de Carpani para C.G.T. en aquella época, se encontraban en todas las calles de Buenos Aires>>. ⁴⁹

e) Desde el estudio de la Cerámica.

CUESTAS VEDOYA, Susana (coord.). “Taller Abierto de Cerámica. Mesa Redonda. Convocar a la Libertad Creadora”. *La Actualidad en el Arte* (Buenos Aires). Año VI, N° 28, Segunda Época, abril-mayo, 1982. p. 11

⁴⁸ DOLINKO, Silvia.: “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”. *A Contra Corriente*, Vol. 8, N° 2, Winter 2011, 96-128 [en red] <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/viewFile/416/636>

⁴⁹ LÓPEZ MATO, Omar.: *Dibujo argentino contemporáneo*. Olmo Ediciones, Buenos Aires, 2009. p.32.

Juan Manuel Sánchez, pintor, muralista y grabador, nace en Buenos Aires en 1930. Estudia arte con Alfonso Lafita y Vicente Puig. Expone por primera vez con Ricardo Carpani y Mario Mollari en 1956.

SOZZI, Lila Diosma, PULIDO, Manuela Ester. *Taller de Amelia Ozaeta*. Trabajo monográfico presentado a la Cátedra de *Arte Contemporáneo* del Seminario de Equivalencia Universitaria (tit.: Prof. Alicia Romero). Coordinación de Artes del Fuego. Departamento de Artes Visuales. Instituto Universitario Nacional de Arte. 2002.

ROMUALDO JORDÁN, Carlos; SCHVARTZ, Analía Ester.: *Memorias sobre el Diseño Cerámico Argentino en Buenos Aires: el Taller de Amelia Ozaeta*. [En red] [\[DOC\] de deartesy pasiones.com.ar](#) [deartesy pasiones.com.ar](#) [\[DOC\]](#)

<<Así, en 1967 convocaron al grupo *Espartaco*. Entre los que aceptaron este ofrecimiento figuran Mario Mollari, Esperilio Bute, Pascual Di Bianco, Elena Diz, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano, y Franco Venturi>>.

e) *Espartaco* *adversus* Otra Figuración: Como contraposición entre las dos tendencias figurativas organizadas en grupos de pintores. *Espartaco* representa la “función social” del arte y el grupo Otra Figuración o Nueva Figuración, representa “el arte por el arte”.

- El debate y la oposición entre “la función social” y el “arte por el arte” queda bien reflejado en: *Los '60 casi a los Sopapos. Confluencias y divergencias en el Arte Político de los 60*. Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los '60 con: Moderador Alberto Giudici: Yuyo Noé, Horacio Zabala, Mario Mollari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, León Ferrari, Ana Longoni, Margarita Paksa. *Ramona*, N° 34, 25-04-2006.

El debate “*Los '60 casi a los Sopapos*” queda polarizado entre Mario Mollari del Grupo *Espartaco* y Yuyo Noé del grupo Otra Figuración. Este debate se produjo en el contexto de la muestra *Arte y Política 2001* en el Palais Glace, comisariada por Giudici:

- GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

Tal Catálogo presenta a *Espartaco* y al grupo Otra Figuración o Nueva Figuración como dos de los actores fundamentales para los relatos de Arte y política en los '60. Bajo los títulos “Grupo *Espartaco*: la batalla por un arte público” y “Nueva Figuración: la tercera vanguardia”.

-Tenemos otros Que solo menciona a *Espartaco* y no es capaz de vincular a ambos grupos. La tesis de NASINI, Mirta Catalina Vesprini. *Aproximación a la obra plástica de un neofigurativo argentino: Luis Felipe Noé*. 1993. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.⁵⁰

⁵⁰ <<En 1957 se efectuó la exposición del “Grupo *Espartaco*” en la Asociación Estimulo de Bellas Artes. Poco después, dicho grupo lanza un Manifiesto dando un carácter revolucionario al Arte Latinoamericano>>.

- El artículo presentado para el XVII Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado entre los días 22 y 26 septiembre de 2008 en la ciudad de Barcelona por MÉNDEZ Hernán, Vicente: “La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación”. *Actas XVII Congreso de Historia del Arte*. Departament d’Història de l’Art (Universitat de Barcelona) CEHA–Comité Español de Historiadores del Arte 22-26 septiembre 2008, p. 163.

Donde Méndez Hernan aun centrándose en la Otra Figuración referencia la otra polaridad representada por Espartaco.

f) Desde el estudio de las galerías más representativas de Buenos Aires: Witcomb⁵¹ es considerada la galería que vio pasar toda la modernidad en Argentina, en las memorias de dicha galería hay un lugar para Espartaco, en concreto se recoge el texto de Raúl González Tuñón para la exposición celebrada en 1967, donde los miembros son Diz, Mollari, Sánchez, Sessano y Venturi.

<<En varias oportunidades hemos escrito sobre este grupo, el más calificado, el más importante, según creemos, dentro del complejo panorama de las artes plásticas en la Argentina: sobre este valiente e insobornable Grupo Espartaco>>.⁵²

2. Bibliografía política.

2.1.) Libros.

Como hemos dicho, el investigador que desee encontrar noticias acerca de Espartaco y principalmente de Carpani, puede encontrar recursos en una variabilidad de obras que gravitan en torno al llamado peronismo de izquierdas. Aunque ya en sus títulos anuncian intereses diferentes, en buena parte siguen una misma línea, poniendo el valor a nuestro objeto de estudio desde fuera del campo artístico. Sin embargo, es esta bibliografía la que termina de apuntalar la reducción y cambio de rumbo que vimos en López Anaya. Veamos:

a) Muy sustanciosa resulta la obra de Galasso⁵³ sobre la personalidad de J.J. Hernández Arregui,⁵⁴ en concreto el apartado que abre para su pensamiento en las artes. Del que tomaremos para los apartados pertinentes; de momento anunciar que Hernández Arregui utiliza como ejemplos

⁵¹ GALERIA WITCOMB. *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Fundación Espigas, 2000. pp. 9, 52, 235.

⁵² GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.: Grupo Espartaco, en GALERIA WITCOMB. *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Fundación Espigas, 2000. p. 235 y también en *Obra pictórica 1959-1968/ GRUPO ESPARTACO* Edit. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Bs. As., 2004. p. 11.

⁵³ GALASSO, Norberto.: *JJ Hernández Arregui: del peronismo al socialismo*. Ediciones Colihue SRL, Buenos Aires, 1986. pp. 133-136.

⁵⁴ PIÑEIRO IÑÍGUEZ, Carlos.: *Hernández Arregui, intelectual peronista: pensar .el nacionalismo popular desde el marxismo*. Instituto di Tella, 2007. pp. 39, 71, 75.

a Espartaco y a Carpani para ilustrar su pensamiento estético, del que por otra parte, esta lleno de carencias históricas respecto al arte.⁵⁵

<<De ahí entonces el entusiasmo con que Hernández Arregui saluda la aparición del grupo Espartaco -Elena Diz, M. Mollari, C.Sessano, E.Butte, Raúl Lara, Juan Manuel Sánchez, Pascual Di Bianco, y Ricardo Carpani, especialmente este último, a quien califica de "artista genial- grupo que está en la Argentina de hoy, agitada socialmente, al borde de un cambio histórico, entroncado al drama conjunto de la América Latina>>. ⁵⁶

A partir de que Arregui abraza a Carpani como paradigmas de su pensamiento estético y por su propia actividad gráfica y muralista en menor medida, Carpani es incluido con capítulo propio dentro de los anales del peronismo militante, el resto de los Espartaco, o mejor dicho los Espartaco se ven arrastrados a una posición periférica pero de algún modo quedan etiquetados y tutelados por Hernández Arregui, de modo que se menoscaba su verdadero pensamiento estético en pos de una corriente política que absorbe todo lo que resulte utilitario para sus fines divulgativos. En esta línea ver el capítulo:

b) Ricardo Carpani: La cicatriz ajena.⁵⁷

<<Como integrante del movimiento Espartaco -junto a Juan Manuel Sánchez y Mario Miguel Mollari- expondría en 1957 en la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Dos años después - incorporados ya Esperilio Bute, Juana Elena Diz, y Carlos Sessano- el grupo presentó una segunda muestra>>. Después el autor toma de Cayetano Córdova Iturburu para dar las características estéticas. Continúa el autor señalando que <<desligado de Espartaco y profundizando su encuentro con esos obreros que son tema de serían tema y motor de su arte>>. <<Los afiches con sus dibujos poblaron las paredes del país a partir de aquel inicial, solicitado por la CGT que con la

⁵⁵ GALASSO, Norberto.: *Op. Cit.* pp. 133-136.

Refiriéndose al arte abstracto Arreguí apunta: <<"Ese arte sin contenido es la cara muerta de una cultura muerta" "La aparente complejidad del arte moderno -surrealismo, onirismo, informalismo, constructivismo- es una manifestación de esta putrefacción cultural de nuestra época, del desorden global de la sociedad contemporánea">>.

Por otra parte, Arregui dice comprender el pensamiento estético de Marx. Pero quizás, Arregui no es capaz de dividir las manifestaciones de antes de la I GM a las de después de la II GM, diferenciadas por una cuestión estructural: el positivismo primero frente al existencialismo de después, mezclando todas las tendencias. Quizás tampoco Arregui sabía que en la primera Rusia revolucionaria entre 1917-23 y durante la experiencia Bauhaus en Alemania, se creó un lenguaje abstracto y geométrico que reflejaban las conquistas industriales adaptadas al pueblo trabajador, subrayando ideas como lo austero. Y quizás tampoco Arregui valoró que muchos de los profesores marxistas de la Bauhaus pasaron a ser profesores en Estados Unidos impulsando de algún modo la nueva generación de abstractos de la que se queja, es mas, los MADI argentinos eran abstractos-geométricos y de filiación marxista. O quizás desconocía que Pollock en su formación paso por el taller de Siqueiros.

⁵⁶ *ibid.* p. 136.

⁵⁷ HERNÁNDEZ, Pablo José.: *Compañeros: Perfiles de la Militancia Peronista.* Editorial Biblos, Buenos Aires, 1999. pp. 181-184.

palabra BASTA y un gesto combativo sintetizo las expectativas de la central obrera>>⁵⁸ luego toma de Manuel Vincent. En definitiva, nada nuevo nos aporta, pero vemos la estrategia de reducir al M. Espartaco a un trío inicial, y a una segunda exposición como punto final.

c) Hay obras que cuando describen a grandes pinceladas el periodo en conflicto, Espartaco pasa a ser ese lugar casi mítico, situado ahí por el afán de la bibliografía política para ilustrar un momento histórico.

<<Las causas de la transición política progresiva que dio lugar a la resurrección liberal (1955-1966), que se instaló como reacción contra la crisis del estado liberal (1930-55), la encuentran diversos autores en el impacto de acontecimientos aceleradores externos con la prolongada coexistencia pacífica o la ecuación del equilibrio estable; la Revolución Cubana; las guerras de liberación en Argelia y Vietnam; la ruptura entre la China y la Unión Soviética; y el influjo de una nueva estética dictada por el auge del folklore y del movimiento Espartaco>>.⁵⁹

Evidentemente, entendemos que el Movimiento Espartaco merece mayor atención que la que se ha venido dando, pero omitir todas las demás manifestaciones artísticas conlleva un partidismo extremo por parte del autor, que lejos de beneficiar a Espartaco dentro del contexto de la vanguardia refuerza el injusto etiquetado de “artistas peronistas”. Si embargo, tenemos una nueva asociación que en su exploración nos entrega algunos frutos, como veremos en los análisis estéticos, me refiero a la posible relación entre Folklore y Espartaco.

d) Es habitual señalar que Carpani tras salir del Grupo Espartaco en 1961 radicalizó su postura militante desde los sindicatos. No obstante, esto fue a mediados de la década, cuando surge la CGT-A como escisión combativa de la CGT, tras el llamado congreso normalizador Amado Olmos del 28 al 30 marzo de 1968.⁶⁰

<<Después del congreso normalizador, los primeros días de abril, aparecen por la CGT-A Rodolfo Walsh y Ricardo Carpani. Se ofrecieron como militantes, para hacer lo que nosotros necesitáremos. Carpani hacia los murales con las consignas, hacíamos copias de sus trabajos porque con eso juntábamos plata, las agrupaciones se financiaban con eso. Los hacía él, los cargaba él en el

⁵⁸ *ibid.* pp. 182-183.

⁵⁹ SAGUIER R., Eduardo.: “Los golpes o rupturas políticas crónicas y el terrorismo de estado en la Argentina pos-Peronista (1962-1999)”, tomo VI en, *Un Debate Histórico Inconcluso en la América Latina (1600-2000). Cuatro siglos de lucha en el espacio colonial peruano y rioplatense y en la argentina moderna y contemporánea.* [en red] <http://www.er-saguiet.org/> [última consulta: 15/11/2012]

⁶⁰ La CGT de los Argentinos, nacida del congreso normalizador "Amado Olmos" de la central obrera del 28 al 30 de marzo de 1968, surgió como una respuesta combativa a las variantes de adaptación al régimen generadas por las conducciones burocratizadas del sindicalismo peronista, nucleadas en las 62 Organizaciones con la hegemonía de la Unión Obrera Metalúrgica de Augusto Timoteo Vandor. Las consignas más clásicas de la CGTA traducen ese origen: "Más vale honra sin sindicatos que sindicatos sin honra", y "Unirse desde abajo y organizarse combatiendo".

auto del mayor Alberte. Se hacían miles de copias que se pegaban por todos lados. Nunca cobró un peso. ¡Y él no venía del peronismo! Venía de la “izquierda” pero era un tipo muy amplio. Él concebía la lucha y la vida de bohemio decía que la bohemia era parte de la lucha. Nosotros estábamos de acuerdo. De Noche íbamos a escuchar tango, a milonguear. No éramos solemnes. [Alfredo Ferraresi]>>. ⁶¹

El testimonio de Alfredo Ferrasi nos aporta varias cosas, una que Carpani no era peronista; dos que su militancia era puntual y pertenecía más bien a “la vida de bohemio”.

e) La obra de Galasso -la primera de esta secuencia- es de 1986 para el 2006⁶², la idea de que Espartaco y Carpani son una misma cosa y ambas son paradigmas estéticos del pensamiento de la izquierda peronista, es una realidad que en veinte años nadie ha sido capaz de cotejar que hay en esto de verdad, a pesar de testimonios como el anterior.

<<Otros trabajos señalables en esta corriente son los ensayos de Enrique Rivera y Esteban Rey, los estudios historiográficos de Noberto D’Atri, Alfredo Terzaga, Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, las aproximaciones político-estéticas de Ricardo Carpani y el grupo Espartaco, las reflexiones de cuadros sindicales como el exanarquista Alberto Belloni y el exsocialista Ángel Perelman, textos de intelectuales de origen católico como Emilio Fermín Mignone y Conrado Eggers Lan>>. ⁶³

En definitiva “las aproximaciones político-estéticas de Ricardo Carpani y el grupo Espartaco” son parte de los recursos culturales que presenta la denominada “izquierda nacional” y obviamente no están dispuestos a renunciar a un recurso como el de Espartaco para el ámbito de las artes como identidad nacional. No obstante, también desde la perspectiva de cierto marxismo argentino se cita a Espartaco más como realidad política que artística:

f) Como señala Michael Löwy en su prologo al libro de Kohan,⁶⁴ a pesar del carácter fragmentario, a partir de la selección de artículos y ensayos de época, Kohan rescata a personalidades revolucionarias y pone de relieve el difícil eclecticismo político del marxismo argentino y latinoamericano. Obra de corte revisionista, que sin embargo, continua con la línea anterior que nos habla de la relación entre Hernandez Arreguá y Carpani y por ende de los

⁶¹ GARULLI, Liliانا; [et. al]: *No me olvides: memorias de la resistencia peronista 1955-1972*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2000. pp. 253, 178.

⁶² BIAGINI, Hugo E.: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-19609)*. Biblos, Buenos Aires, 2006. p. 82.

⁶³ *idem*.

⁶⁴ KOHAN, Néstor; “Ni Calco Ni copia: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano”, 2000, [en red] <http://www.rebellion.org/mostrar.php?tipo=1&id=2&inicio=50> [última consulta: 15/11/2012]

Espartaco; con la novedad respecto a las otras obras citadas de una más rigurosa narración en cuanto a los miembros de formación del “grupo de arte Espartaco” y la salida de Carpani y Di Bianco en 1961, aunque sigue entendiendo a Carpani como líder de Espartaco.

<<Esa incansable y prolífica prédica en el plano cultural e ideológico fue tan efectiva que logró atraer, para dar sólo un ejemplo más que significativo, a un pintor -y teórico- como Ricardo Carpani, líder del grupo de arte Espartaco (que Carpani había fundado en 1957 con Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Esperilio Bute, Carlos Sessano y Lara y al que se suman luego Pascual Di Bianco y Elena Diz, aunque Carpani se separara de ellos con Di Bianco en 1961). La obra de Carpani, en algún punto comparable con el impulso del muralismo mexicano de Diego Rivera, José C. Orozco y David A. Siqueiros, intentaba someter a discusión el "realismo socialista", la doctrina que burocráticamente había impuesto el estalinismo desde 1934 entre los escritores y pintores de izquierda. Enrolado inicialmente en la izquierda nacional aunque con estrechos vínculos con otros sectores del nacionalismo cultural e incluso más allá de ellos, Carpani y su pintura lograron difundirse tanto en el conjunto de la izquierda argentina que su iconografía por ejemplo su célebre Martín Fierro- terminó siendo absolutamente hegemónica en las publicaciones, tapas de libros, revistas y hasta afiches de todas las tradiciones de este sector (por ejemplo, el que pedía por la libertad de Agustín Tosco y Raimundo Ongaro o la tapa de los dos tomos de la Historia de la Revolución Rusa de León Trotsky)>>. ⁶⁵

2.2.) artículos.

Vamos a ver aquí dos artículos que incluyen a Espartaco fuera del ámbito de la historia del arte, el primero de corte científico editado desde la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de Buenos Aires. Un segundo tipo de corte divulgativo editado en la revista, *the Harvard Review of Latin America*.

a) En el presente artículo universitario de corte científico que analizamos se abre un epígrafe al inicio del texto: “El Grupo Espartaco y la mirada nacional”. ⁶⁶

<<Hacia el año 1958 surge el Grupo Espartaco, un movimiento compuesto por artistas plásticos que plantea una profunda transformación en la forma de concebir la creación artística. En su manifiesto fundacional, redactado fundamentalmente por el pintor Ricardo Carpani, (...) En 1961 Carpani deja Espartaco, pero su trabajo será desde entonces inescindible de los procesos políticos

⁶⁵ *idem*.

⁶⁶ AA.VV.: “Comunicación y praxis militante en Argentina (1955-1976). Elementos para una genealogía en torno al eje comunicación/política”. Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP) Cátedra Comunicación y Teorías (I) – Bs. As. 2011.

que vive el país. Además de trabajar activamente en la ilustración de afiches y panfletos, y de realizar numerosos murales en sedes sindicales y espacios públicos, en 1968 se convierte en el principal ilustrador del periódico de la CGT de los Argentinos, que despliega una mirada nacional-popular con énfasis clasista>>.

La primera afirmación de que el manifiesto fue redactado en su mayoría por Ricardo Carpani no tiene valor probatorio, cae como siempre en el desprecio intelectual del resto de los Espartaco, y finalmente, por acción y efecto de Carpani, los emparentó -a sus compañeros- con el sector político que venimos explorando a través del apartado anterior, como el propio artículo continúa:

<<En esta misma perspectiva, sectores de la izquierda se alejan de la tradición liberal, considerada ahora una etapa de la dependencia cultural. Esta visión nacional y latinoamericanista reconoce en las figuras de Juan José Hernández Arregui y John William Cooke a dos de sus más importantes referentes. Este último había sido un destacado diputado del Partido Justicialista, y en 1956 es elegido por el propio Perón como su principal delegado en el país. Durante este período intenta acercar el peronismo a los movimientos revolucionarios que surgen por todo el continente, principalmente a la Revolución Cubana liderada por Fidel Castro y Ernesto Guevara, con quien coinciden en la necesidad de una profundización de la resistencia contra las dictaduras, propiciando la lucha armada>>.67

b) Si en relatos tradicionales de la Historia del Arte de Argentina, el grupo de Boedo se utilizó como contraposición del grupo de Florida, cosa que más adelante se ha demostrado que los límites no quedaban claros, para los sesenta, en ocasiones, se ha decidido contraponer las experiencias del Di Tella frente al Grupo Espartaco. Repitiendo molde y aceptando una contraposición que insinúa una distancia estética entre renovadores y continuadores de una tradición, lo cual también dejamos en cuarentena para aclarar más adelante.

<<[Despite political conditions, Buenos Aires in the 60s was a culturally vibrant city. The Di Tella, founded in 1958 to modernize Argentine culture, offered the latest in modern art, while the Grupo Espartaco satisfied those who preferred a socially committed art]>>.

<<Pese a las condiciones políticas, Buenos Aires en los '60 fue una ciudad vibrante culturalmente. El Di Tella, fundado en 1958 para modernizar la cultura Argentina, ofreció lo último

⁶⁷ *idem*.

<<El Grupo Espartaco define al arte como comunicación entre el pueblo y el artista, que es considerado a la vez parte del Pueblo y un intermediario entre sus miembros. Por esta concepción, repudia el arte decorativo, de caballete y de galería, al que considera burgués y, por lo tanto, antipopular>>.

en arte moderno, mientras el Grupo Espartaco satisface a los comitentes que prefieren un arte social>>.68

Como hemos visto en el apartado [d) del punto 2.1. Libros] hay textos políticos que ilustran una época con el “Movimiento” Espartaco y otras como la publicada en la *Harvard Review* que hacen una contraposición entre Di Tella, Instituto que representa la modernidad que entra de fuera *adversus* “Grupo” Espartaco y su arte social que se opone al coloniaje artístico. También podemos apreciar como unos usan el apelativo de Movimiento, con lo cual dan idea de un hecho amplio y trascendental, y otros usan “Grupo” lo que tiene menos peso y un tinte, podría decirse, sectario.

Concluyendo y sintetizando, tenemos dentro de la bibliografía política la fuente que introduce la filiación política y el liderazgo intelectual de Carpani por acción y efecto de J. J. Hernández Arregui. “Realidad” literaria que finalmente ha sido aceptada por la bibliografía artística, como ejemplifica López Anaya, y que los documentos de época y el propio objeto artístico desmienten. Sin entrar aun en este segundo nivel de comprobación y acudiendo simplemente a las fuentes sobre los autores también contamos con elementos que ponen en entredicho el enfoque que la bibliografía política a discriminado sobre Espartaco. Como hemos visto, el camino por las fuentes de mayor divulgación acerca de Espartaco encuentran una codificación que ahoga y reduce su comprensión, no sin dejar afirmaciones engañosas, y contradictorias. A partir de la indagación de sus autores de modo individual y no bajo la formación Espartaco, aparecen una cantidad de fuentes, muchas a desechar por evidente falta de rigor, y otras fuentes, resultan fundamentales para ampliar nuestro conocimiento acerca de Espartaco.

3. Fuentes sobre los autores.

La apertura de este apartado puede ser peliaguda, pues todas las fuentes, en definitiva, nos hablan de los autores que son nuestro objeto de estudio y poner límites y diferenciar siempre es complicado. Abrimos este apartado y excluimos del mismo una mayoría de fuentes sobre los autores que trataremos en el punto sexto “Fuentes de Archivo”. Seleccionamos aquí, pues, fuentes más accesibles y que en su mayoría se pueden encontrar en la red, o son resultado de hechos relativamente recientes, tales como exposiciones homenaje, reconocimientos públicos, o necrológicas. Veamos:

3.1. Catálogos.

No referimos a catálogos monográficos sobre alguno de los autores de la formación.

⁶⁸ NAVARRO, Marysa.: "Political Repression, Cultural Vibrancy," Revista, *The Harvard Review of Latin America*. Vol. VIII, N° 20, 2009. pp. 49. [en red] <http://dev.drclas.harvard.edu/files/ReVista-1960s.pdf> [última consulta 6/7/2013]

- Tenemos breves referencias a la trayectoria de algunos miembros de Espartaco en: AA.VV.: *El grabado social político en la Argentina del siglo XX*. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, 1992.
- Monográfico específico acerca de Venturi quien expuso 5 veces con Espartaco de las 27 exposiciones oficiales del grupo: AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Asunto impreso ediciones, Bs. As., 2006.
- Monográfico sobre Raúl Lara quien expuso otras 5 ocasiones con Espartaco: AA.VV.: *Raúl Lara Torrez*. Museo Tambo Quirquino, La Paz, 2012 [en red] <http://bibliotecadigital.umsa.bo:8080/rddu/bitstream/123456789/1972/3/C8.pdf>
- El más interesante respecto a los autores representativos de Espartaco aunque muy difícil de conseguir pues no tiene si quiera depósito legal es el editado por Simón Patrich's Gallery acerca de Juan Manuel Sánchez: SQUIRRU, Rafael; WESTBROOK, Raphael.: *Juan Manuel Sánchez*. Simon Patrich Gallery, Ennio Ayosa, Buenos Aires, 1991.

3.2. Libros.

Para iniciarnos, podemos encontrar una breve reseña de todos los autores, así como del propio Grupo Espartaco en los diccionarios de artistas argentinos, el más completo de los consultados es la obra de Osvaldo Svanascini.⁶⁹

LACLAU, Ernesto y NOÉ, Luis Felipe; *Ricardo Carpani: Gráfica Política*. Buenos Aires: Ediciones Ayer, 1994.

SQUIRRU, Rafael ; VICENT, Manuel.: *Carpani*. Ollero y Ramos, Madrid, 1994.

GALASSO, Norberto.: *Ricardo Carpani: La Revolución En El Arte Y En La Vida*. Martínez, Argentina: Centro Cultural "Enrique Santos Discépolo", 2001.

SEMENZATO, Camilo.: "Raul Lara" en *Guía De La Pintura*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1989. p. 498

3.3. Entrevistas y Artículos divulgativos.

a) OBEID, Soledad.: Ricardo Carpani, Arte y militancia. *Artexto*, nº1, Marzo, 2008, Buenos Aires.

<<Hoy sólo se puede ver obra de Carpani en tapas de libros de temas sociales, en algunos remates, en muestras con temas de los sesenta y vinculadas a la problemática de Arte y política como también los murales sobrevivientes en oficinas privadas de sindicatos. No obstante, no hay obra en lugares de acceso público, y la ausencia en los museos deja ver como el campo artístico argentino lo ha excluido>>.

Añadimos y abrimos un meandro de nuestra investigación con el exilio:

⁶⁹ SVANASCINI, Osvaldo.: *ABC de las artes visuales en la Argentina*. Artola, Buenos Aires, 2006.

<<(…) el exilio de Ricardo Carpani fue el fin de un modo de representación que nunca pudo ocupar un lugar central debido a las luchas internas dentro del campo artístico como a la derrota del modelo popular frente a un modelo internacionalista abstracto>>.

- MADONNI, Alejandra Viviana.: Ricardo Carpani: arte, gráfica, y militancia política. Universidad de Palermo, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] n° 26, Agosto 2008. [en red] http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/113_libro.pdf

El de Madonni es un trabajo sin trascendencia que no aporta más que la divulgación de algunos datos e interpretaciones que nos dejan insatisfechos.

b) En un reciente artículo-entrevista a Juan Manuel Sánchez por su amigo, el escritor Carlos Penelas le arranca una cantidad de declaraciones que hemos utilizado en diferentes apartados por cuanto hay de sustanciosas en ellas, volcamos un fragmento clave a modo de adelanto:

<<(…) hago referencia a su acercamiento a la CGT de Ongaro, a cierta vinculación con el peronismo. Me miró fijo y golpeó la mesa: Carlitos, nunca fui peronista, siempre fui trotskista>>.70

- También muy interesante resulta la entrevista a J. M. Sánchez de GESELLE, Julio C.: “Juan Manuel Sánchez, Artista plástico del Grupo Espartaco”. *Antiques-*, No 16 ; Abril- Mayo 2008- pp. 44- 49 [en red] <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/Antiques/notas1.html>

De citada entrevista cabe destacar una respuesta que marca la distancia entre Carpani y el resto del grupo:

<<¿El tema de la denuncia social prevalecía sobre la estética del arte? JMS. - No, la estética era muy importante. Hicimos un manifiesto y nos asumíamos como pintores, cosa que Ricardo se olvidó un poquito porque él se politizó mucho, y primero era la política y después el arte>>.

c) Muy sustanciosa resulta la entrevista a Ricardo Carpani incluida en el importante y fundamental trabajo de investigación de LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por asalto, 2000 (Reedición Eudeba, 2008).

<<En el grupo Espartaco no todos tenían una vocación política real, y algunos se planteaban más como un simple grupo de pintores que como un grupo de artistas militantes al servicio de las luchas populares. Prevalecía la tendencia a no proyectarse más allá del ambiente de las galerías.

⁷⁰ PENELAS, Carlos.: “Juan Manuel Sánchez y el Grupo Espartaco”. *Diario Critico*, 17-12-2012 [en red] <http://argentina.diariocritico.com/opiniones/carlos-penelas/294976> [última consulta 9/9/2013]

Con Di Bianco nos fuimos y el grupo Espartaco siguió hasta el año '68. Casi toda la tarea plástico-política la hice a partir del momento en el que me aleje del grupo>>. ⁷¹

Este fragmento nos deja explícito la línea argumental de Carpani, ya que él mismo se diferencia de Espartaco, entendiéndose como un artista militante junto a Di Bianco y rechazando esta filiación para el resto del grupo.

d) En el programa radiofónico Colores primarios Pablo Duarte realiza una entrevista a Carlos Sessano, la cual se puede consultar en la red. ⁷²

<<Por dejación nuestra, él había asumido un poco el liderazgo del grupo y lo caracterizó como un grupo trotskista, cosa que nunca fue, al punto que todavía hoy se habla de Ricardo Carpani como fundador y líder del grupo, no es cierto, estuvo dos años nada mas, Ricardo siempre habló que abandonó el grupo, no es cierto, nosotros nos reunimos y entendimos inadmisible su posición, hacer anticomunismo en la Argentina ahora era una posición (...) más cercana al nacionalismo más retrogrado(...) y lo echamos del grupo y con él se fue Di Bianco, él estuvo solo dos años y el grupo funciono hasta el 68>>. ⁷³

En este fragmento de Carlos Sessano encontramos la oposición directa a la versión de Carpani sobre él y su relación con Espartaco. El testimonio de Sessano resulta fundamental y deja en tela de juicio tantos textos existen acerca de Espartaco y Carpani.

e) “Conferencia sobre Pascual Di Bianco, hoy en Loma Negra”. 28 de Septiembre de 2012

[en red] <http://www.elpopular.com.ar/eimpresa/144338/conferencia-sobre-pascual-di-bianco-hoy-en-loma-negra>

<<La conferencia, denominada "Pascual Di Bianco (1930-1978), un artista olvidado", estará a cargo del doctor en Arqueología Ezequiel Pinto-Guillaume y se realiza en el marco del mural confeccionado por el artista en la pared sur del salón de actos de la entidad celeste, en el año 1960 aproximadamente>>. ⁷⁴

Poco se ha conocido hasta ahora acerca del integrante Pascual Di Bianco (1930-1978) integrante de Espartaco entre 1960-61, el investigador Ezequiel Pinto-Guillaume ha publicado este

⁷¹ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba, Buenos Aires, 2008. p. 437.

⁷² Colores Primarios programa declarado de interese cultural por la ciudad de Buenos Aires. El documento audio en red: <http://grupospartaco.blogspot.com/2011/07/carlos-sessanocolores-primarios-pablo.html> 15-09-2011. Para más información en red: <http://www.coloresprimarios979.blogspot.com/> 15-09-2011.

⁷³ SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: Apuntes, Fuentes, y Reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2012, n° 24, pp. 635-666. [en red] http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf [última consulta: 12/10/2012]

⁷⁴ Se busca declarar Patrimonio Cultural el mural de Pascual Di Bianco [en red] <http://www.lu32.com.ar/nota.php?ID=7025> [última consulta: 9/9/2013]

2013: PINTO-GUILLAUME, Ezequiel M.: *Pascual Di Bianco: Pinturas y dibujos / Målningar och teckningar*. Ezequiel M. Pinto-Guillaume, Norsborg, 2013.

Los aportes realizado por el citado investigador son fundamentales para el conocimiento de este autor.

3.4. Necrológicas.

Por orden alfabético volcamos las necrológicas acerca de los autores, en dichas noticias encontramos datos acerca de la vida, y curriculum de los integrantes de Espartaco, en ocasiones acertados, otras veces equívocos. Algunas de ellas, como el caso de Bute y Lara, volvieron a poner en contacto citados nombres con el ecosistema artístico argentino. Otras como la de Carpani fueron de gran repercusión y tuvieron consecuencias, seleccionamos la del diario clarín por ser un medio muy destacado, pero hubo muchos otros. A raíz de su muerte, tan solo 67 años, Carpani es progresivamente mitificado especialmente por la izquierda peronista. Publicada en España tenemos la necrológica de Esperilio Bute firmada por el poeta Poni Micharvegas en Mayo de 2003, publicada en el diario “El Mundo”.⁷⁵ Aportamos algunas necrológicas que además se pueden consultar en la red:

- GOTTLING, Jorge.: “Murió el pintor Ricardo Carpani”. *Clarín*, 10-9-97 [en red] <http://edant.clarin.com/diario/1997/09/10/e-04701d.htm>
- Murió en Bolivia el gran pintor Raúl Lara, 22 agosto 2011 [en red] <http://www.ellibertario.com/2011/08/22/murio-en-bolivia-el-gran-pintor-raul-lara/>
- Murió el PINTOR BOLIVIANO RAUL LARA <http://www.arslatino.com/es/actualidad/196-murio-el-pintor-boliviano-raul-lara>
- ARIAS, Sandra.: Muere el pintor Raúl Lara Tórez. *Los Tiempos* - 23/08/2011 http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/tragaluz/20110823/muere-el-pintor-raul-lara-torrez_138812_284246.html
- “Murió el pintor Mario Miguel Mollari”, *Página12*, 27-10-2010 [en red] <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-155993-2010-10-27.html>
- “Murió ayer el pintor Mario Miguel Mollari”, *La Nación*, 31-10-2010 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1320301-murio-ayer-el-pintor-mario-miguel-mollari>

⁷⁵ MICHARVEGAS, Poni.: Esperilio Bute. “Aventurero del amor y el arte”. Obituario, *El Mundo*, 23-5-2003, (edición Andalucía, España). [en red] <http://esperiliobute.blogspot.com.es/> [última consulta: 9/9/2013]

<<Anarquista irredento, se aproximó con su obra a los temas de contenido social y sintió gran admiración por el arte mural mexicano -con su propuesta radical de un trabajo artístico adherido a las necesidades populares y alejado de posiciones mercantilistas y elitistas>>.

3.5. Fuentes Legales sobre los autores.

Tres fuentes legales que acreditan la trascendencia cultural de Espartaco, especialmente de Carpani y Sánchez:

- El 21 de marzo de 2006, la Secretaria de Derechos Humanos de la Nación creó, por resolución SDH N° 016, el “Espacio Arte y Derechos Humanos Franco Venturi” de la Secretaría de Derechos Humanos. http://www.derhuman.jus.gov.ar/anm/otro_doc_creacion.html

- La Cámara de Diputados de la Nación. RESUELVE: Declarar de interés cultural la obra del maestro Ricardo Carpani, cuya colección se encuentra protegida por la Fundación Ricardo Carpani, presidida por su viuda, señora Doris Halpin de Carpani.⁷⁶

- Juan Manuel Sánchez, Personalidad Destacada de la Cultura [en red]

http://www.minotauroweb.com.ar/j16/index.php?option=com_content&view=article&id=72:juan-manuel-sanchez-personalidad-destacada-de-la-cultura&catid=21:arte&Itemid=125

-La diputada María José Lubertino, presento un proyecto de Ley para solicitar la denominación de Plaza Carpani-Berni como máximos representantes del arte social (11/11/2010). Presentando un completo curriculum de ambos artistas. [en red] <http://www.lubertino.org.ar/proyectos/item/60-denominese-plaza-carpani-berni>

3.6. Páginas en Internet.

Volcamos en el presente apartado a modo de directorio las páginas web que hemos encontrado con más fiabilidad y rigurosidad. Páginas oficiales tienen Bute, Lara, y Sánchez.

BUTE, Esperilio.

<http://www.ibicuy.gov.ar/bute.html>

<http://esperiliobute.blogspot.com.es/>

CARPANI, Ricardo.

<http://www.elortiba.org/carpani.html>

LARA, Raúl.

<http://www.raullaratorrez.com.ar/>

SÁNCHEZ, Juan Manuel.

<http://juanmsanchez.com/juan/>

VENTURI, Franco.

<http://hamartia.com.ar/2010/11/02/franco-venturi/>

⁷⁶ Cámara de Diputados de la Nación, sesiones ordinarias 2012, orden del día n° 1286 [en red] <http://www4.diputados.gov.ar/dependencias/dcomisiones/periodo-130/130-1286.pdf> [última consulta 10-10-2013]

4. Artículos Espartaco-Carpani.

Englobamos la producción bajo el binomio Espartaco-Carpani, pues no hay artículo específico acerca de Carpani⁷⁷ que no implique mención a Espartaco. Los artículos que parten de Espartaco para reducir en Carpani son los más habituales, artículos científicos específicamente centrados en Espartaco sólo tenemos el del presente autor editado desde el Laboratorio de Arte de la facultad de geografía e historia de la Universidad de Sevilla.

4. 1. De carácter científico.

Presento los cinco artículos más sustanciosos, excepto el presentado por el presente autor, los demás teniendo unos planteamientos teóricos muy acertados y siendo textos muy trabajados tienden a entender al grupo Espartaco como una experiencia subsidiaria respecto a la figura de Ricardo Carpani.

- SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: Apuntes, Fuentes, y Reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2012, n° 24, pp. 635-666. [en red] http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf

En citado artículo se adelantan las cuestiones de la presente tesis doctoral, dando un lugar prioritario a Espartaco y explicando lo que hasta ahora nunca se ha explicado, es decir, la expulsión de Ricardo Carpani, también se analizan el objeto artístico tomado como primera fuente entrando en una comprobación que pone en cuarentena anteriores interpretaciones.

- RODRÍGUEZ, Alberto Horacio.: *La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?* [en red] <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=136>

Artículo muy agudo desde la teoría del arte, enfrenta la teoría de Walter Benjamin y Theodor Adorno acerca de la reproducibilidad para situarla sobre la realidad argentina de los '60 quedando representadas las dos tendencias por Espartaco y el Di Tella, aunque finalmente Espartaco deriva en Carpani.

- ORLANDO, Diego A.: *Arte, vanguardia, política: Ricardo Carpani y la edificación de la nueva estética Latinoamericana.* http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=136%20%5C%20_blank

⁷⁷ Han escrito sobre su obra: Hero BUSS (ALEMANIA); Alberto ADELLACH; Eduardo BALIARI; Damián BAYÓN; León BENAROS Miguel BRIANTE; Romualdo BRUGHETTI; Américo CASTILLA; Alfredo CERNADAS QUESADA; Osiris CHIÉRICO; Alberto COLLAZO; CORDOVA ITURBURU; María D' ADAMO; Rosa FACCARO; Fernando FARINA; Laura FEINSILBER; Jorge FEINSILBER; Fermín FÉVRE; Luis FRANCO; Enrique GENÉ; J.A. GARCIA MARTÍNEZ, Raúl GONZÁLEZ TUÑÓN; Juan José HERNANDEZ ARREGUI; Ernesto LACLAU, Leónidas LAMBORGHINI; César MAGRINI; Daniel MOYANO; Luis Felipe NOÉ; Aldo PELLEGRINI; Carlos PENELAS; Cecilia ROZENBERG; Julio SAPOLLNIK; Rafael SQUIRRU; Victoria VERLICHAK; Mariano WOLFSON; Vicente ZITO LEMA LEMA (ARGENTINA); Miguel ROJAS MIX (CHILE); Adelaida DE JUAN (CUBA); Samuel MONTEALEGRE (COLOMBIA); Alfonso BARRERA VALVERDE y Eduardo KINGMAN (ECUADOR); Camilo CELA CONDE, Francesco GALLI; Fernando GUTIERREZ, Rafael SANTOS TORROELLA, y Manuel VICENT, (ESPAÑA); Peter FULLER (GRAN BRETAÑA); Giorgio DI GENOVA, Onofrio GALDIERI y Darío MICACCHI (ITALIA); Winston ORRILLO (PERÚ); Torsten BERGMARK y Arthur LUNDVQUIST (SUECIA) y Mario BENEDETTI (URUGUAY).

El autor parte del hecho histórico de la Revolución Cubana de 1959 como hecho decisivo que transforma la tradición latinoamericana y busca el rol que desempeñó la plástica ante este hecho histórico fundamental, toma a Carpani como ejemplo de artista comprometido con la realidad cubana. Lo cual nos parece desacertado como podremos comprobar en la presente tesis doctoral, el artista comprometido con la Revolución cubana fue Carlos Sessano como se demostrara más adelante.

- VINDEL GAMONAL, Jaime.: “De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de las transformaciones históricas de la relación entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta”. En *Anales de Historia del Arte*. 2013. p. 193-213. [en red] <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41329>

Es un artículo muy bien forjado subsidiario del de Longoni y Mestman (2000) en especial de las dos entrevistas con León Ferrari y Ricardo Carpani que vuelcan en *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Tiene la virtud de saber focalizar en dos personalidades las dos tendencias de arte político más significativas. La información acerca de Espartaco es breve pero rigurosa.

DIAZ, Valeria Cynthia.: *La producción del artista Ricardo Carpani y las prácticas en torno a la representación del movimiento obrero argentino (1955-1973). Perspectivas de una investigación en curso*. V Congreso Regional de Historia e Historiografía [en red] http://www.fhuc.unl.edu.ar/materiales_congresos/cd_historia/pdf/2-aportes/diaz.pdf

El texto de Valeria Díaz se antoja la investigación más completa acerca de Ricardo Carpani, aunque ciertas fechas y periodizaciones todavía deben ser tomadas con pinzas. De hecho, como señala el título es una investigación en curso.

4.2. De carácter divulgativo.

Textos que no se fundamentan en la investigación que cometen ciertas imprecisiones y que de algún modo determinan cara al gran público la narrativa acerca del Movimiento Espartaco.

- BALIARI, Eduardo.: “El Grupo Espartaco”. *Lyra*, 1971, vol. 28, n° 216-218.

El texto de Eduardo Baliari fue el primero en aparecer tras la disolución de Espartaco, es un texto breve pero riguroso. Baliari elogia a Espartaco y declara que es un hecho fundamental para explicar la pintura del periodo. Por otra parte, el resto de textos que van a aparecer durante los '80 son deudores del texto de Baliari.

- GIUDICI, Alberto: *Arte Social en Argentina*. [en red] <http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/docs/LINK%20Arte%20Social%20en%20Argentina.doc>

Si el de Baliari va determinar posteriores textos, el de Alberto Giudici por ser el curador de la muestra retrospectiva de Espartaco (2004) hasta ahora la más importante, dicho texto va a ser referente de otros textos divulgativos generados a partir de dicha muestra. Giudici comete omisiones y alguna imprecisión al señalar que todos los autores parten desde 1959, por lo demás, hay pocos aportes, sigue la tradición y vincula a Espartaco con experiencias pasadas como los llamados artistas del pueblo en la década del '30.

- UNTREF, “Espartaco Vuelve”, *Debate*, 15-10-2004. Este texto editado por la propia Universidad Tres de Febrero es la circular enviada a la prensa desde la que construyen la narración de la retrospectiva 2004. Es un texto tópico y de propaganda que sigue la línea de Giudici.

En consecuencia a tal exposición y a tal material escrito diversos medios considerable se hicieron eco de la noticia reproduciendo sus propios artículos en base a los textos anteriores, como por ejemplo:

- GAFFOGLIO, Loreley.: “Espartaco, un grupo aunado por posiciones combativas”. *La Nación*, 28-9-2004. p.9
- SARTELLI, Nancy: “Sobre la muestra retrospectiva del GRUPO ESPARTACO Obra pictórica 1959-1968”. *Aromo14*. Buenos Aires 2004 p. 5 [en red] <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/elaromo/secciones/Arte/Aromo14SeptiembreVolvereySereMillones.pdf>

Estos textos incluyen alguna valoración de propio cuño, pero por lo demás presentan debito respecto a Giudici.

5. Textos producidos por los artistas.

Es sin duda Carpani el autor que más ha escrito de cuantos pertenecieron a Espartaco, considerado líder teórico del grupo. Sin embargo, el primer texto que debemos tener en cuenta, es el texto que se ha dado como manifiesto de Espartaco y que ya hemos tocado brevemente en Rafael Cippolini (2003), texto que se editó dos veces en el año 1958, primero en una revista de ocasional llamada *Machete*⁷⁸ en la ciudad de Zárate, y una segunda vez -con breves variaciones sobre el texto original-, se publicó en la revista editada por Abelardo Ramos, *Política*.⁷⁹ A pesar de ser de autoría colectiva, Carpani se ha apuntado el tanto, o mejor expresado, le han adjudicado la autoría libremente. Analizaremos todo esto en el apartado correspondiente. De entrada y considerado por el

⁷⁸ *Machete* se llamó también la revista donde se publicó el “manifiesto” de los muralistas mexicanos lo cual se hace un guiño a tal referente. *Machete* se editó por un grupo de jóvenes pertenecientes a Praxis, entre los que se encontraba José Luis Goyena (fallecido en 2013).

⁷⁹ BUTE, E. CARPANI, R. DIZ, J.E. MOLLARI, M. SÁNCHEZ, J.M.: “Por un arte revolucionario”. *Política* n°2, Octubre, 1958. Buenos Aires. Anexo n° 10.

propio Carpani una ampliación de “Por un arte revolucionario” tenemos el primer texto considerable de Carpani. Veamos:

a) Carpani edita en 1961 su famoso texto⁸⁰ desde la editorial de J. J. Hernández Arregui, llamada Coyoacán, por ser este el barrio en el que se refugio León Trotsky en ciudad de México. Toda una soterrada declaración de principios.

<<El divorcio entre artista y sociedad, inherente a todo período histórico de transición y producto de la carencia de una base valorativa común, se ve agravado en nuestra época por el peculiar desarrollo del capitalismo. Éste, con su concepción individualista de los problemas del hombre y la exaltación de los valores de utilidad, ha tendido, desde su nacimiento mismo, a separar cada vez más al artista de la sociedad. La obra de arte dejó de ser un bien social para transformarse en mercancía. Perdió su carácter monumental y colectivo, dejando de estar en contacto directo con la comunidad, para pasar a ser el lujo de unos pocos>>.

b) Al final de la década y con una mirada crítica al panorama general del itinerario del '68, tenemos un texto de Esperilio Bute, titulado “La traición de los pintores”, editado en la revista *Artiempo* en 1969. También utilizaremos este texto más adelante, pero extrayendo unas líneas que nos ilustren desde un paralelo con las líneas anteriores de Carpani. Si comparamos los fragmentos los puntos en común son importantes:

<<Porque no existe en el arte ninguna aventura que no este ligada a la transformación total de lo que ya está aceptado y que tiene fines bien asignados. El famoso divorcio entre arte y sociedad, que hace de Van Gogh un paria y un loco, no será superado con declaraciones heroicas>>.⁸¹

6. Las investigaciones de Vanguardia, Arte y Política en los '60.

La cantidad de fuentes bibliográficas es ingente acerca de este trinomio entre vanguardia, arte, y política, en la década del '60 en Argentina. Si bien la mayoría de los estudios pertenecen o se han editado en la década que dejamos a tras, podemos decir que es un tema de moda y todavía en pleno auge, pues a partir de algunas obras madre: King, John (1985); Longoni, A. y Mestman, M. (2000); y Giunta, A. (2001); se han producido una gran cantidad de artículos de corte científico y divulgativos, por tanto, poco podemos aportar acerca de tal investigación abordada por tantos investigadores, muchos de ellos han adquirido gran peso a partir de sus estudios, por

⁸⁰ i.e.: CARPANI, Ricardo.: *Arte y Revolución en America Latina*. Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961. Otros textos que han sido reeditados recientemente son:
CARPANI, Ricardo.: *La política en el arte*. Peña lillo Ediciones Continente, Buenos Aires, 2011.
_____.: *Arte y militancia*, Buenos Aires, Peña lillo Ediciones Continente, 2010.

⁸¹ BUTE.: “La traición de los pintores:: realidad de trastienda en un movimiento”. *Artiempo*, nº4 Enero-febrero 1969. p. 18 [en red] <http://esperiliobute.blogspot.com/es/> [última consulta: 9/9/2013]

ejemplo, Ana Longoni y Andrea Giunta. Sin embargo, se encuentra un información directa e indirecta acerca de nuestro objeto de Estudio, tanto las menciones como las omisiones nos permiten conocer el rol que se le asigna a la experiencia Espartaco desde una lectura de conjunto de la década. En realidad, nos encontramos ante diferentes estrategias narrativas para con este segmento de historia, que si bien abarca toda la década del '60 tiene su punto álgido entre el 66 y el 73, es decir desde el onganiano a la vuelta del peronismo, hechos históricos que determinan el comportamiento político de la vanguardia artística, tanto de la bonaerense como de la rosarina. El principal problema que detectamos para nuestros intereses desde la historia del arte son la falta de parcelación de los géneros artísticos, pues en los mencionados estudios el denominador común de las artes es el cariz político que adquiere. Desde la historia del arte, nos debe preocupar el objeto artístico como principal hecho a estudiar, por tanto, acotar el estudio por géneros se antoja el método más preciso para el propio conocimiento de las artes. Sin embargo, no centran su estudio en ningún terreno específico de las artes, pretenden abarcarlas todas, tarea imposible que conduce a un reduccionismo de los ejemplos artísticos paradigmáticos a modo de representación de toda una década. En definitiva, no se realizan estudios de la producción artística de un modo específico. Se ha cientifizado lo general, es pues hora de abrir lo particular, aunque pueda surgir la antítesis. En este sentido, los estudios acerca del teatro que quedan insertos bajo el trinomio vanguardia, arte, y política en los '60 argentinos, son muy acertados aun partiendo de algunas de estas obras matrices citadas, principalmente la de John King, algunos de estos estudios son realmente iluminadores respecto a las conclusiones sobre lo general cuando se accede desde lo particular.

Nuestro objeto de estudio, el Movimiento Espartaco, pertenece al género de la pintura figurativa, y sus autores han nacido en la década del '30, bajo el módulo de Dromel que propone quince años para el paso de una generación a otra (1925-1940) de Elena Diz (1925) a Raúl Lara (1940), es por tanto, este aspecto el que nos interesa estudiar como un meandro del propio estudio del Movimiento Espartaco, es decir, el itinerario de la pintura figurativa producida por dicha generación inscrito dentro del proceso de politización del arte argentino y las propias tensiones de la vanguardia artística. Por otra parte, el carácter político consustancial al Movimiento Espartaco (1959-19689) y al manifiesto "Por un arte revolucionario" de 1958 deben situar a nuestro objeto de estudio dentro de esta narración general del trinomio vanguardia, arte y política durante los '60 argentinos, y si bien desde una lectura general Espartaco ocupa un lugar, ya sea más o menos reducido, necesitamos ver lo general desde un prisma que se posiciona desde nuestro objeto de estudio. El itinerario de arte y política que los miembros de Espartaco

realizaron en contacto con la vanguardia, y específicamente con aquellos coetáneos y contemporáneos que también realizaron una pintura figurativa y que respondieron conjuntamente en un itinerario muy concreto que si bien se conoce, nunca se ha sabido extraer de la misma la parte que le corresponde y pertenece a la historia de Espartaco y los “Espartacos”. Este relato en realidad lo contiene el estudio de Longoni y Mesteman (2000) y queda cifrado por Ricardo Roque Carpani en la entrevista de dicho estudio.

6.1. Catálogos.

El principal catálogo acerca de esta cuestión de Vanguardia, Arte, y Política es: GIUDICI, Alberto (coor.): *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

El catálogo resultante de la exposición *Arte y política en los '60* la cual podemos considerar un hito, es sin duda, una obra muy rica y aunque no puede reflejar toda la obra que se expuso presenta una buena parte. Para la investigación resulta un obra sustanciosa por cuantos documentos de época y testimonios nos aporta, así mismo presenta una amplia contextualización de la historia política que determina el comportamiento politizado de la vanguardia. Este hito expositivo y por ende su catálogo tiene la virtud de recuperar a una buena parte de los autores y sobretodo de las obras que son nuestro objeto de estudio, no obstante, el arte no se acota por su medio expresivo, sino por su presunta finalidad o por la evidencia del tema, entrando en un peligroso reduccionismo estético, y eludiendo el enfrentamiento con la obra de arte, de modo que los autores quedan tematizados en clave política, con el consabido riesgo que ello conlleva ante las idas y venidas de los gobiernos de turno.

6.2. Libros.

Como recursos fundamentales para abordar cualquier investigación acerca del periodo y temática que sometemos a estudio dentro de las artes tenemos la edición de tres importantísimas investigaciones. Procedemos por orden cronológico:

- KING, John.: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Gaglianone, Buenos Aires, 1985. Aparte de la inmensa fuente acerca del ecosistema del arte argentino, y de ser el gran precedente de una importante literatura artística que se va desarrollar sobre este tema. Es un estudio que se antoja difícil de superar no solo por pionero, sino por la transversalidad y corrección del mismo. Se arma un puzzle que no corresponde a Espartaco pero es el mejor estudio para comprender el fenómeno Di Tella, actor que va a desplazar la función social del arte en pos del arte por el arte, por tanto, actor que desplaza en un historia de las novedades a quien apuesta por la función social. Sin embargo, también nos trae aparejada la idea de colonización artística, y

aquí es donde reclamamos que Espartaco es el ideal antagonista desde las pintura, por oponerse en su manifiesto al coloniaje cultural y por intentar sostener tal pretensión con su praxis.

- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mario .: *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. El Cielo por asalto, Buenos Aires, 2000 (Reedición Eudeba, 2008).

Investigación colosal, muy completa en fuentes documentales, testimoniales y bibliográficas, un estudio tan inmenso que contiene la posibilidad de actuar como nodriza de otras historias más particulares. Obligado referente, para cualquier estudio en la materia. Su estudio desde lo general abarca y contiene nuestro objeto de estudio. Sin embargo, no quedamos satisfechos en lo concreto y específico acerca del mismo, encontramos que cae en la reducción de Espartaco y el grupo queda como una experiencia subsidiaria de Ricardo Carpani, sin la mayor trascendencia, sin embargo, y paradójicamente muchos de los autores de Espartaco son incluidos dentro del itinerario que construye la autora, pero desde la esfera de la SAAP, el que queden sin vinculación estos autores que eran de Espartaco, supone contradicción dentro de la estructura narrativa, ante la visión soslayada de Espartaco y su relación con la vanguardia. Abordaremos estas cuestiones en el último bloque del presente estudio.

- GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Edit. Paidós, Buenos Aires, 2001 (Reedición Edic. Siglo XXI, Bs. Aires., 2008).

Señala la autora que: <<El propósito de este libro es analizar las formas que asumieron los proyectos de internacionalización del arte argentino y de la vanguardia artística en los años sesenta>>. ⁸²

Estamos ante un estudio muy amplio, pero del que quedamos con nuestras dudas en cuanto a la narración construida a partir de determinados paradigmas que entendemos sobredimensionados, y la exclusión arbitraria de otros. Hecho comprensible desde lo particular pero que en un estudio con tales aspiraciones absolutas la equidad cede ante el auspicio. De hecho, la autora advierte que <<la intención no es, de ningún modo, hacer una historia de los movimientos artísticos o individuales (...) se trata, más exactamente, del análisis del conjunto de proyectos que tanto los artistas como las instituciones articularon durante este periodo>>. ⁸³ El problema para nuestro objeto de estudio surge cuando al igual que Longoni y Mestman, presenta a Ricardo Carpani como la figura "central" de Espartaco y solo entiende la existencia de Espartaco desde el muralismo y todo se justifica con los textos ya mencionados que produjo Ricardo Carpani. Nuestro objeto de estudio queda reducido a

⁸² GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Edit. Paidós, Buenos Aires, 2001 (Reedición Edic. Siglo XXI, Bs. Aires., 2008). p. 17.

⁸³ *ibíd.*, p. 20.

una experiencia marginal y fuera de todo proceso de internacionalización del arte argentino. Estamos relativamente de acuerdo en que Espartaco fue excluido del proceso internacionalizador, nuestras dudas se abren cuando se decide apartar a Espartaco como un actor de la vanguardia para situarlo, por tanto, como manifestación de retaguardia. Cabe preguntarse si algunos de los ejemplos principales de esta internacionalización del arte de Argentina que apuntala Giunta fueron durante los sesenta elementos más destacados que Espartaco, tanto a nivel nacional, como internacional, tal y como podemos contrastar cuando acudimos a los documentos de época.⁸⁴ En esta línea de razonamiento que planteo también ha sido vista por otros investigadores:

<<Buenos Aires fue y es demasiado burguesa para los Espartaco. Pero en USA, gracias a Simón Patrich Galleries trascendieron bien en los años 60. En mi opinión la Otra Figuración [es decir, el grupo de Noé] tampoco trascendió más que en el ámbito de Buenos Aires>>.⁸⁵

Fuera de estas grandes obras que se constituyen en términos absolutos, tenemos libros específicos del ciclón político del arte en los '60 argentinos y que tiene su vórtice⁸⁶ en “Tucumán Arde”, estas obras también incluyen a Espartaco, este es el caso del manual acerca de “Tucumán Arde”: AA.VV.: *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el s. XXI*. Carlota Beltrame, Rosario, 2011.

<<Grupo “Espartaco”: integrado por Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez, Mario Molinari [Mollari], Carlos Sessano, Espirilio Butte [Espirilio Bute], Juana Elena Diz y Pascual Di Blanco. Su ideología estética sintetizaba la propuesta inserta entre la vanguardia formal y los contenidos populares y latinoamericanos>>.

A diferencia, de Andrea Giunta sitúan a Espartaco entre la “vanguardia formal y los contenidos populares y latinoamericanos”, una etiqueta breve pero mucho más acertado que las que se centran en situar a Espartaco fuera de la vanguardia por “aplicar la función social del arte” frente “al arte por el arte”, en un contexto general que converge como dirá Veronika Miralles en un “Arte como herramienta para la lucha social”. Sin embargo, Giunta reconoce que <<proyectos y actores antagónicos fueron trazando redes de negociación a fin de aunar esfuerzos en función de un objeto

⁸⁴ Resulta que Luis Felipe Noé una de las figuras paradigma de Giunta se inició como crítico de arte, luego saltó a un informalismo prototípico, en 1961 probó con Otra Figuración que finalizaría en 1966 y para 1969 en Art tiempo lo señalan como Barman y teórico del arte, ya que se hizo empresario del Bar Barbaro. Véase: Art tiempo, n°5, Buenos Aires, Marzo, 1969. p. 15 <<Luis Felipe Noé (ex pintor). Estoy tratando de abrir un bar. Además escribo un libro, “el arte entre la tecnología y la rebelión”. Y otras cosas más que tienen que ver con mi idea de lo que es un artista: un provocador cultural (también alguien que sabe que dos más dos no suman cinco)>>.

⁸⁵ Pinto Guillaume, Ezequiel. [Entrevista n°5]. Anexo n°5.

⁸⁶ Véase LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Reedición Eudeba, Bs. As., 2008.

que, durante un tiempo relativamente extenso, logró diluir las diferencias>>.⁸⁷ Luego la propia Giunta genera la contradicción al decir de Espartaco que <<a pesar de que a comienzos de los sesenta el muralismo no podía ser un modelo para los sectores de vanguardia, el grupo Espartaco sostenía esta propuesta>>.⁸⁸

6.3. Tesis doctorales.

Decir primero, que los libros de Giunta, Longoni y Mestman surgen como publicaciones resultado de los procesos investigadores que tenemos en sus tesis doctorales, entre las mismas, cabe destacar el capítulo III “El legado del muralismo en disputa” de la tesis de Ana Longoni⁸⁹, “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los ’60-’70”.⁹⁰ Longoni hace un ejercicio completo acerca del muralismo argentino, y de gran corrección académica pues parte de lo general a lo particular, acudiendo a algunas fuentes inéditas hasta entonces, así mismo realiza un considerable empaque teórico muy útil para cualquier estudio acerca del muralismo americanista. Por razones obvias, presta una considerable atención a Espartaco, y aunque como viene siendo habitual en la tradición bibliográfica argentina se centra en Carpani dedicando, por ejemplo, el epígrafe: 2.2. *Ricardo Carpani y el muralismo “trotskista nacional”*, también abre los siguientes subpuntos: “El surgimiento de Espartaco”; y “Espartaco sin Carpani”, este último subpunto mucho más sesgado y arbitrario, constituye, sin duda, el principal precedente a la presente tesis doctoral.

Pero las preocupaciones por esta década y su arte politizado en Argentina a cruzado las fronteras y desde la Fraser University en Canada tenemos la tesis de Veronika Miralles que ya hemos citado, editada en el 2005, cuyo título es de gran “*Argentina Arde: Art as a tool for social struggle*”,⁹¹ que podemos traducir como el “*Arte como una herramienta para la lucha social*”; también se incluye a Espartaco como uno de los actores ineludibles para dicha construcción de la década.

⁸⁷ GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Edic. Siglo XXI, Bs. Aires., 2008. p. 20.

⁸⁸ *ibid.*, p. 267.

⁸⁹ El más sincero agradecimiento para Ana Longoni por cederme el presente capítulo de su tesis doctoral.

⁹⁰ Cit. Nota 33.

⁹¹ MIRALLES, Veronika.: *Argentina Arde: Art as a tool for social struggle*. 2005. Tesis Doctoral. Latin American Studies Program-Simon Fraser University. [en red] <http://summit.sfu.ca/item/8740> [última consulta: 9/9/2013]

<<Grupo Espartaco (*Spartacus Group*), founded in 1957 and officially disbanded in 1968. The participants wanted to contribute in the creation of a truly popular "Latin-american art" committed to representing the struggles of the working class masses>>. ⁹²

[Grupo Espartaco (*Spartacus Group*), fundado en 1957 y se disolvió oficialmente en 1968. Los participantes querían contribuir en la creación de una verdadero y popular "arte latinoamericano", comprometido a representar a las luchas de las masas de la clase obrera].

Además Miralles es capaz de detectar que otros muchos artistas siguieron la línea de pensamiento estético de Espartaco, apuntando así a uno de las premisas de la presente tesis, que entiende a Espartaco como un fenómeno generacional no aislado del resto de la vanguardia, al que por otra parte, inscribimos dentro de la renovación de la figuración producida por una serie de coetáneos a los miembros de Espartaco cuyos contactos fueron muy fuertes y ampliamente contrastados por las fuentes documentales, y testimoniales, más que por las bibliográficas.

<<Just as the members of the Grupo Espartaco looked for a Latin-americanist expression for their art, inspired by the struggles and the iconography of Latin America, many other Argentine artists also began to look inward around this time, in search of a truly national expression>>. ⁹³

[Al igual que los miembros del Grupo Espartaco buscaron una expresión latinoamericanista para su arte, inspirado en las luchas y la iconografía de América Latina, muchos otros artistas argentinos también comenzaron a mirar hacia adentro alrededor de este tiempo, en busca de una expresión verdaderamente nacional].

6.4. Artículos científicos.

Los artículos científicos acerca de la vanguardia, arte y política en los sesenta argentinos como hemos dicho son ingentes. En la bibliografía general incluimos una buena cantidad de los mismos, aquí destacamos algunos que, o por citar a Espartaco, a Carpani, o por preocuparse por alguna cuestión o hito del itinerario político del que participaron los componentes de Espartaco o el colectivo como tal.

Que los Espartaco sin ser catalogados como "vanguardia" artística por Giunta, es decir, que podemos entenderlos como retaguardia tardía del muralismo "latinoamericano", sin embargo, el protagonismo de Espartaco y sus autores dentro del itinerario de arte y política en los sesenta es

⁹² *ibíd.* p.41.

⁹³ *ibíd.* p.42.

ineludible, de modo que llegando a un hito fundamental como Tucumán Arde⁹⁴, no pueden desaparecer y la propia Andrea Giunta reconoce en artículos previos a la edición de su libro que la confluencia de diversas propuestas estéticas incluía a Espartaco:

<<Creo que prueba esta heterogeneidad el que participaran, por ejemplo, Marta Minujin junto al grupo *Espartaco*, aún cuando luego seguirían caminos distintos. En esta exposición también confluyeron grupos de artistas de Rosario y de Buenos Aires que hasta entonces habían marchado separados y que luego trabajarán juntos en la muestra *Tucumán Arde*>>. ⁹⁵

En esta misma línea tenemos a la autora Isabel Plante que escribe:

<<Allí se reunieron por primera vez los pintores de izquierda en función de sus ideas políticas y dejando a un lado las enconadas y tradicionales rivalidades: Castagnino estaba al lado de Marta Minujin, el Di Tella junto a los Espartaco>>. ⁹⁶

El texto de Plante es muy útil pues da un prisma de la exteriorización de lo acontecido en Argentina a través de los artistas residentes en París, mostrando una estrategia narrativa diferente a la de Giunta, ya la elocuencia del título lo expresa: “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación”.

Otro de los hitos expositivos dentro del itinerario de arte, vanguardia y política en los sesenta argentinos fue la visita de Nelson Rockefeller como “embajador” de EE.UU., en 1969 que generó dos importantes acciones artísticas convocadas por la SAAP. La bibliografía hasta ahora sólo ha recogido la primera acción, una exposición de afiches en la SAAP, sin embargo, aportamos ya en anteriores trabajos una segunda acción hasta ahora inédita.⁹⁷ Por otro lado, como artículo de carácter histórico que recoge todo el desarrollo y contexto de la visita de Nelson Rockefeller tenemos un breve artículo pero muy útil por la recopilación de noticias que vuelca Natalia Vega.⁹⁸

⁹⁴ “Tucumán Arde” por su atención por la bibliografía específica se torna como un paradigma del itinerario político del periodo 66-69, otros artículos v.gr.: Beatriz Balvé: *¿La fusión del arte y la política o su ruptura? El caso de Tucumán Arde: Argentina 1968, Investigaciones*, Razón y Revolución n° 7, verano de 2001, reedición electrónica.

<<En este texto Beatriz Balvé analiza un evento de naturaleza estético cultural como es Tucumán Arde, una puesta en escena de las luchas obreras contra el Operativo Tucumán que reunió a sindicatos, artistas e intelectuales. A partir del estudio del proceso histórico en el que se inserta este hecho, la autora polemiza con otras interpretaciones del mismo>>.

⁹⁵ GIUNTA, Andrea: “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia”, *Razón y Revolución*, n° 4, otoño de 1998, reedición electrónica, p. 12.

⁹⁶ PLANTE, Isabel.: “Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación”. *A Contracorriente*, 2013, vol. 10, n° 2, p. 58-84. [en red] <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/341> [última consulta: 9/9/2013]

⁹⁷ SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: “Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968)”. *Revista Laboratorio de Arte*, N° 24, Sevilla, 2012. pp. 654-665.

⁹⁸ VEGA, Natalia.: Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta de 1969. en *Rojo y Negro Revista del Centro de Documentación y Estudios Sociales*, N° 2, Santa Fe, 2011, pp. 1-11.

Como ya he señalado, Espartaco cede en la mayoría de la producción científica ante Carpani, es habitual contraponer en estos estudios, ya sean sobre el teatro, o sobre la pintura contraponer realismo *adversus* vanguardia. Sin embargo, los límites entre una y otra, como ya ocurriera entre Boedo y Florida quedan difusos a la hora de estudiar las formas precias de unos y otros:

<<El muralismo sindical de Ricardo Carpani, las obras de artistas emigrados como Julio Le Parc son otros ejemplos, en algunos casos más duraderos, de expresiones artístico-políticas con intenciones radicales>>. ⁹⁹

Esta oposición entre bloques queda certificada por los propios autores de las tendencias señaladas, entre “la función social del arte” y “el arte por el arte”, así lo recoge el interesante debate desarrollado en el contexto de la citada exposición comisariada o curada por Giudici, cinco años después el debate se publicó en la revista *Ramona* nº 34: “Los ‘60 casi a los Sopapos”. Confluencias y divergencias en el Arte Político de los 60: Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los ‘60 con: Moderador Alberto Giudici: Yuyo Noe, Horacio Zabala, Mario Mollari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, León Ferrari, Ana Longoni, Margarita Paksa. *Ramona*, Nº 34, 25-04-2006. pp. [en red] www.ramona.org.ar

7. Fuentes de Archivos.

La principal cantera de la presente tesis doctoral son las fuentes de archivo, tanto personales como oficiales. Hemos preparado en forma de anexos las fuentes principales que conforman el corpus principal de la presente investigación; de las fuentes compiladas como anexos he cuantificado más de 170 documentos acerca de nuestro objeto de estudio, dejando otras tanto en el tintero. Se han picado los textos más significativos, acompañados de su cita bibliográfica, se indica el archivo de procedencia, y un breve comentario crítico entre otros parámetros, esperamos así contribuir de manera fundamental no sólo a futuros y mejores estudios acerca de Espartaco, sino que además incluimos otras fuentes de carácter inéditas acerca del itinerario de arte, vanguardia y política. Así mismo hemos cotejado más de 300 documentos que podemos encontrar en la red a través del ICAA y que a su vez proceden en su mayoría de la Fundación Espigas que incluimos en la bibliografía. Los archivos que han servido de cantera para la presente investigación se pueden organizar en dos tipos, archivos personales, y archivos institucionales. De entre los archivos personales tenemos principalmente el de algunos de los miembros de Espartaco: Archivo personal de Esperilio Bute, Archivo personal Carlos Sessano, Archivo Di Bianco (a través del investigador Ezequiel M. Pinto-Guillaume), Archivo personal de Juan Manuel Sánchez el cual se encuentra

⁹⁹ FERNÁNDEZ VEGA, José.: *El fuego y las formas: una estética política para la neovanguardia de los sesenta*. [en red] <http://foroiberoidas.cervantesvirtual.com/resenias/data/41.pdf> [última consulta: 9/9/2013]

fragmentado en custodia de diferentes personas. De ellos el más completo es el Archivo de Carlos Sessano, con el que han elaborado apresuradamente la ya citada y referenciada exposición: “Espartaco: historia y gráfica”. De los archivos de gente cercana a Espartaco he podido tener acceso al Archivo de Alfredo Plank, y Amelia Ozaeta como mayor aporte.

De los Archivos Institucionales, tenemos como principal recurso para nuestra investigación a la Biblioteca Museo Arte Moderno de Buenos Aires, en segundo lugar la Fundación Espigas, y en tercer lugar la Biblioteca del Museo E. Sívori, no obstante, hay que señalar que los documentos acerca de Espartaco se repiten excepto algunos que se complementan como sustitutivos. En cualquier caso, el más nutrido es la Biblioteca de Museo de Arte Moderno.

Los tipos de documentos comprenden: fichas museográficas, catálogos u hojas de exposición tanto colectivos e individuales, tarjetas de invitaciones, artículos de crítica artística colectivos e individuales, notas de prensa colectivas e individuales, fotografías con valor probatorio e ilustrativas, correspondencia entre autores, críticos o estudiosos.

A través de esta amplitud de fuentes debemos recriminar que el estado de la cuestión previo a la presente tesis doctoral sea de tanta pobreza y que los investigadores hayan tomado unos de otros sin preocuparse en contrastar, y medir a los propios integrantes de Espartaco aceptando que Ricardo Roque Carpani sea la figura “central” de tal experiencia colectiva, es decir, la del grupo Movimiento Espartaco, que por su extensión y diversidad cuantitativa se antoja como experiencia única dentro del panorama de las artes de Argentina, todo sin valorar la cualidad de su arte, que los principales críticos del ecosistema artístico de los años sesenta en Argentina, con excepción de Romero Brest valoraron positivamente.

La mayoría de las fuentes las he volcado de forma íntegra, pues la interpretación y valoración de las mismas siempre se exponen a las dificultades propias de un ejercicio de hermenéutica, así pues, consciente de que en arte toda pretendida objetividad cede, por un lado, ante el bagaje interpretativo del autor, y por otro lado, se pliega ante el prisma metodológico aplicado, o estructuras básicas de comprensión. De modo que evitando el sesgo de las mismas, otros investigadores pueden superar el presente estudio, hecho que debemos considerar fundamental para el avance de cualquier tema o campo de investigación.

Fuentes desde el mercado del arte.

Como historiador del arte, entiendo que la principal fuente que cualquier investigador debe enfrentar para nuestro objeto de estudio es la propia obra de arte, sin embargo, la obra de arte como fuente en este caso nos presenta dificultades precisamente por su ausencia en los principales museos de Buenos Aires, ya que aunque en los fondos e inventarios de diferentes museos figuran obras de

los Espartaco (Museo de Arte Moderno de Bs. As. Museo Sívori, y Museo de Bellas Artes de Tres Arroyos) no se encuentran en exhibición. El acceso a dichos fondos no los he podido efectuar y tan solo he podido cotejar el inventario del Museo de de Arte Moderno a través de la fototeca de su biblioteca, en su mayoría fotos en blanco y negro.

Por todo ello el mercado del arte y en particular las subastas de Buenos Aires, -aunque también alguna de Los Ángeles- son el recurso fundamental para conocer el arte de Espartaco y con ello poder realizar la comprobación estética y cualquier estudio formal o iconográfico por encima de lo estipulado y determinado por la bibliografía anterior al presente estudio. La recopilación de una basta cantidad de obras por autor a lo largo de cinco años me permiten desarrollar tal estudio pasando por todas las fases y etapas de cada uno de los autores.

En este sentido las subastas del Banco Ciudad nos conceden una gran cantidad de obras, muchas que despues circulan por las diferentes galerías-subastas de Buenos Aires, mencionar las siguientes casas: Verbo, Azur, Minerva, Arroyo, Burlich Gaona, Quiroga Zárate, o Roldán por ese orden no de importancia sino de volumen de obras de los autores de Espartaco, de los cuales, excepto de Franco Venturi, siempre aparecen interesantes obras, hay que matizar que muchas de ellas son obras menores, de modo que los coleccionistas acceden a ellas por precios asequibles. Es difícil, que haya un mes en el que no aparezcan obras de Espartaco.

Vamos a señalar algunas de las subastas de Banco Ciudad (Banco Nación) que han generado catálogos en los que encontramos interesantes obras del periodo Espartaco, además también constituyen estos catálogos una fuente escrita más acerca de Espartaco o sus autores:

- “Subasta Súper Especial. Grandes Maestros de la Pintura y de la Escultura Argentina”. Jueves 5 de Agosto, 2010. Banco Nación, Bs. As.

- ALONSO, Cristina.: *En Primavera los 60 en el ciudad. Subasta extraordinaria*. Jueves 27 de Septiembre de 2012. Banco Nación, Buenos Aires.¹⁰⁰

Existen un par de páginas web que permite conocer los resultados de las subastas de todas las casas, aparte cada una de estas casas vuelca en sus páginas oficiales los lotes a subastar: <http://www.estimarte.com/> y <http://www.trastiendaplus.com/>

9. La oralidad como fuente.

Nuestro objeto de estudio por pertenecer al arte joven de los años '60, y al haber transcurrido tan sólo 50 años, nos permite acceder a muchas fuentes vivas, o próximas. Aun

¹⁰⁰ <<Mario Mollari integró el Grupo Espartaco junto con Ricardo Carpani, Juan Manuel Sanchez, Esperilio Bute, Pascual Di Bianco, Carlos Sessano y J. Elena Diz, cuyos fundamentos teóricos se basaron en la representación de los trabajadores en general en sus luchas cotidianas y sociales. Mostrándonos cada uno de ellos una propuesta estética diferente pero con la convicción de poder establecer un mensaje social>>.

imposible de plasmar la relación oral en un papel, hemos cerrado en forma de entrevista-cuestionario algunas de las fuentes vivas consultadas, y que aportamos como documentación anexa.

Hemos de lamentar que no se haya prestado más atención a Espartaco y a sus integrantes con anterioridad al fallecimiento de la mayoría de los mismos, con la salvedad de Ricardo Carpani. El presente estudio ha podido contar con dos fuentes vivas fundamentales de Espartaco, y que el resto de la bibliografía poco o nada se han preocupado en acudir a estos testimonios aunque sólo fuera para contrastar las palabras de Ricardo Roque Carpani, me refiero, por orden de aportación al presente estudio, a Carlos Sessano (1935), y a Juan Manuel Sánchez (1930). Voces que aun a veces contradictorias entre ellas, nos permiten valorar diferentes formas de entender la experiencia colectiva y sus trasuntos internos, así como la construcción artística colectiva e individual. Con anterioridad al presente estudio, aunque algunos documentos no han visto la luz, existen sobre Espartaco entrevistas, declaraciones, y grabaciones de video, sin embargo, no han sido abordadas de un modo crítico, quedando reducido al anecdotario interno del grupo.

La oralidad es el elemento definitivo que permite orientar la construcción del presente estudio. Surgen así relaciones invisibles desde la bibliografía y las fuentes documentales, sin embargo, hemos de conceder un valor relativo a dichas fuentes orales, pues tras todo individuo se esconde un interés particular, una cosmovisión propia. Cualquier estrategia narrativa esconde intereses personales, que tienden a dibujar relatos que siempre son mucho más simples que la compleja realidad. Ello se evidencia en algunas contradicciones entre Juan Manuel Sánchez y Carlos Sessano. Sánchez se declara como trotskista, como posición que se puede aplicar a Espartaco; Sessano rechaza tal filiación tanto personal como para el grupo. Sánchez incluye dentro de Espartaco al pintor Claudio Piedras, Sessano lo niega rotundamente, y los documentos parecen darle la razón a Sessano. Sánchez entiende que el grupo surge a partir del trío Carpani, Mollari, Sánchez. Sessano que el grupo se inicia con estos tres (Carpani, Mollari, Sánchez) más Bute, Lara y él mismo. En cualquier caso, resulta fundamental incorporar terceras voces, un testimonio importante es el del pintor Alfredo Plank (1937) amigo de ambos supervivientes del grupo y con los que sigue manteniendo contacto asiduo tanto con Sánchez como con Sessano, de hecho, Plank ha sido la fuente viva que me ha conducido a los dos “Espartacos” vivos, por tanto, la primera historia oral que recibo es la del pintor Alfredo Plank (1937). He podido compartir conversaciones con Plank y Sanchez, además de Plank y Sessano, y a su vez con Sessano, y Sánchez por separado.

Suficientes son las horas compartidas con Carlos Sessano, quien me brindó su casa en Valencia y pudimos desempolvar su archivo, las consecuencias son que podemos aportar algunos documentos inéditos que aportan la confirmación no sólo de algunos hechos de Espartaco, sino de

toda la vanguardia, como por ejemplo, el caso de la segunda exposición contra Rockefeller hasta ahora reducida al “Malvenido...”, una muestra en la SAAP marcada como hito por todos los investigadores del periodo y de la que habían obviado una segunda muestra, en la cual se amplió la lista de participantes, los carteles se sacaron a la calle siendo de mayor tamaño. La noticia recogida del *Time*, en realidad una fotografía con pie de foto, que ya fue publicada por el presente autor (2012) en la revista del *Laboratorio de Arte* del departamento de historia del Arte de la facultada de geografía e historia de la Universidad de Sevilla. Existe otra noticia igual con texto en italiano que también incorporamos para esta ocasión. En el 2012 se ha descubierto un cartel de Ricardo Carpani, que se ha restaurado y se ha expuesto; ha tenido amplia divulgación en la prensa y se ha vendido como un descubrimiento de una obra fallida de Carpani, se especuló con que ese cartelón era para el “Malvenido..”, pero que debido a su no correspondencia con el tamaño de la muestra de afiches, se enrolló y se guardó, y es sabido por todos que Carpani tendía a la monumentalidad, así que, concluyen que Carpani debió hacer un segundo afiche de gran tamaño como debería dictar su personalidad. En realidad y como revela la foto del diario que guardó Sessano, así como su propia oralidad, nos confirman que hubo una segunda muestra y que el segundo cartel que vemos a la derecha del cartel de Sessano es el cartel recientemente descubierto de Carpani. La oralidad resuelve cuestiones de forma inapelable, pero abre otros tantos problemas, por ejemplo cuando Sessano y Sánchez se contradicen en cuestiones fundamentales como la filiación política y el número de integrantes. Podemos entender que hay diferentes implicaciones en estas estrategias orales de los protagonistas, para cotejar su grado de veracidad tenemos los diferentes documentos que corroboran una u otra versión. Con lo cual podemos decir, que ninguno de los dos, ni Sánchez, ni Sessano, narran falsos relatos, de forma insalvable cada uno proyecta su propia personalidad y vivencia.

9.1. Entrevista-conversación.

A continuación el listado de entrevistas que he decidido incluir como anexos:

- Clemen, Carlos (1942).[Entrevista nº1]. Clemen es uno de los pintores que compartió desde la SAAP un itinerario colectivo con los “Espartacos”. Así mismo, sus declaraciones y opiniones acerca de Espartaco son muy cabales, amistad con Mario Mollari y la SAAP.
- Plank, Alfredo (1937). [Entrevista nº2]. Plank es otro de los pintores que compartió el itinerario colectivo desde la SAAP, muy realista en sus valoraciones, pero se reserva opiniones. Mantuvo una amistad con Bute, Sánchez, y Sessano, lo que lo hace conocedor de las vivencias de los mismos. Así mismo, fue un autor muy relacionado con todo el ecosistema artístico de los '60.

- Sánchez, J.M. (1930). [Entrevista nº 3]. Uno de los integrantes de Espartaco, por tanto, protagonista de nuestra historia. Si comparamos con otras entrevistas del autor, en la presente sigue una misma línea anecdótica, en esta oportunidad algo agravada.
- Sessano, Carlos (1935). [Entrevista nº4] fundamental para nuestro estudio, aunque contamos con otras entrevistas que complementan la presente. En cualquier caso, resulta fundamental para conocer algunos detalles, así como la propia mentalidad del autor.
- Pinto Guillaume, Ezequiel. [Entrevista nº5]. Investigador que ha realizado una biografía artística acerca de Pascual Di Bianco.
- Goyena, José Luis. [Entrevista nº6]. Responsable de la edición del primer manifiesto en 1958 en Zárate, desde un órgano que llamaron “Machete”. Su testimonio acerca de Espartaco, y principalmente sobre Bute, resulta fundamental.

Mediante correspondencia electrónica nos quedamos con la aportación de:

- Erlich, Mario. (1940). Correspondencia nº 1. Testimonio importante acerca de Venturi.
- Rocco, Daniel. Correspondencia nº 2. Testimonio importante acerca de Bute.

3. CUESTIONES METODOLÓGICAS.

En la presente tesis doctoral intercalamos diferentes modelos metodológicos para llegar a poder historiar con mediano éxito al Movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968). Como señala José Fernández Arenas, <<la historia del arte es una disciplina que posee un objeto propio de investigación (...) que concretamos en dos objetivos: la interpretación estética y la valoración histórica>>. ¹⁰¹ El primer método aplicado en esta investigación es la historia del arte como ciencia de las fuentes y los documentos. Controlar las fuentes, conocer su garantía de credibilidad y aplicarla a la biografía del objeto de estudio. Aproximadamente el 80 % de las fuentes literarias empleadas en el proceso de reconstrucción de la historia del grupo Movimiento Espartaco, han procedido del ámbito de la crítica, destinadas, a priori, a valorar y enjuiciar la obra de arte, pero de las que podemos extraer otro tipo de datos más concretos, tales como el itinerario del grupo, las altas y bajas de la formación, etc. Se han ordenado las fuentes escritas llamémoslas, directas, de forma cronológica para conformar el corpus principal del objeto de estudio. Dichas noticias han sido tratadas de un modo crítico y analítico.

Por otra parte, el carácter generacional y grupal de la experiencia colectiva, nos conduce al método generacional. El estudio de la generaciones sería, por tanto, equivalente a una biografía ampliada a un grupo que llamamos generación. Se podría entender el termino generación

¹⁰¹ FERNANDEZ ARENAS, José.: *Teoría y metodología de la historia del arte*. Anthropos, Barcelona, 1982. p. 47.

como un grupo de hombres que responden de una misma manera a un momento histórico determinado. Estos hombres formarían una generación, que es una comunidad de influencias y preocupaciones análogas. Es la generación “el sujeto verdadero del cambio histórico, la unidad vital del cambio”. Lo que nos permite tomar referencias y medir a unos y otros.

El método histórico de la generación es iniciado por Comte y lo continúa Stuart Mill. Este método logró una mayor sistematización con Ortega y Gasset (En torno a Galileo, Madrid, 1933); W. Pinder (*El problema de las generaciones en la historia del arte europeo*, Buenos Aires, 1946) es el primero en aplicar una historia de las generaciones a la historia del arte, paradójicamente, publicado en Buenos Aires. Pinder afina y alecciona al explicar que los “contemporáneos” son los de distintas edades que viven en el mismo tiempo y los “coetáneos” son los que tienen los mismos años, y aunque unos y otros compartan época, solo se forma generación con los coetáneos. Los artistas quedan condicionados por el tiempo, y lugar de su nacimiento, donde no pueden vivir aislados, sino formando generaciones, las cuales tienen ciclos más cortos que las épocas.

E. Lafuente Ferrari concede a la teoría de las generaciones un valor cronológico que él aplica al estudio sistemático de la historia del arte y de los artistas. Son las llamadas “generaciones decisivas”, por ejemplo la gran generación de 1590-1605 (Ribera, Zurbarán, Velázquez, y Alonso Cano). Presentar al artista en su época, señalando los elementos que le favorecen y los que se resisten, potenciando el estudio con análisis formales. El origen está en el carácter naturalista y biologista (H. Taine) y es un esbozo historicista de una sociología del arte donde juegan los acotes generacionales por encima de los ideológicos. Finalmente Dromel aporta un módulo de quince años que marca el paso de una generación a otra.¹⁰²

Finalmente para llegar a una valoración estética certera hemos contrastado el estudio de las fuentes literarias críticas respecto a un análisis formal e iconográfico de la obra de arte. Es decir, tanto el estudio de las formas, como la clasificación de sus temas. De este modo la comprobación estética puede situar en un lugar relativo las fuentes literarias críticas. Al mismo tiempo que, los factores generacionales participan de la conformación definitiva de la obra de arte. Que por supuesto queda enmarcada bajo las generalidades históricas que determinan las mentalidades generacionales y las posibilidades expresivas.

El estudio se ha trazado en tres bloques. La historia de Espartaco es el corpus principal organizado en el bloque central. En dicho bloque hacemos las principales aportaciones tanto en fuente inéditas como en los objetivos del presente estudio. Le sucede un bloque digamos a modo de gran epílogo, que nos narra el contexto en el que Espartaco existe, se diluye, y constituye una

¹⁰² *ibíd.*, p. 63

experiencia colectiva paralela en los últimos años de la década. Todo ello con una breve aproximación internacional que enmarca el fenómeno argentino de “vanguardia, arte y política”, y centrándonos en el campo de estudio de la figuración a la que pertenece Espartaco. Es decir, en el bloque central primero estudiamos, a Espartaco de un modo aislado, y luego en este bloque a modo de epílogo pasamos a ver el contexto en el que se inscribe Espartaco para poder crear una imagen completa de sus implicaciones y trascendencia. Este bloque construido, de un modo más ligero, y reducido, por puras razones metodológicas y para no terminar incurriendo en una desviación de los objetivos.

Estos dos bloques van precedidos por el presente e inicial bloque que a modo de primer escalón nos aproximación a las cuestiones que enmarcan, presentan y justifican el desarrollo posterior del Estudio. Con la dificultad añadida de hacer un estudio americanista que obliga al europeo a acudir a continuas referencias y aclaraciones que al oriundo del tema en cuestión puede entender innecesarios. En este esfuerzo aproximativo hemos querido ser sintéticos, en la tarea utilitaria de calzar en corpus principal y su epílogo.

4. BREVE APROXIMACIÓN AL ARTE IBEROAMERICANO DEL S. XX O LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD.

Podríamos hacer una aproximación específica del muralismo, sin embargo, pensamos que definitivamente no se puede tratar a Espartaco como un grupo muralista, sino como un grupo identitario del arte americanista y a la producción estudiada me remito, siendo el mural una de sus manifestaciones pero ni cualitativa, ni cuantitativamente es su expresión protagonista. Espartaco no puede encontrar un lugar justo en la historia de muralismo americanista, sino como una pieza que encuentra su sitio dentro de la demanda histórica de un arte identitario, si se quiere, como consecuencia del impacto muralista. Es decir, Espartaco se inscribe dentro de una secuencia histórico-artística que se inicia con José Sabogal y los textos de Mariategui, que tiene su punto álgido con el muralismo mexicano y que para la segunda mitad del s. XX, dicho proceso comienza a decaer en pos del desarrollo de un arte a imagen y semejanza del emitido por los centros internacionales del arte, París y Nueva York.

Siguiendo a Marta Traba situar el arte continental de Iberoamérica se enfrenta a la amplitud de una comunidad de más de veinte países con tradiciones, y culturas diferentes, que comparten el empeño por definir lo peculiar de su cultura. Estudiosos anteriores han sistematizado la bibliografía pertinente en cuatro tipos de aproximaciones:¹⁰³

1. Monografías-biografías “panegírico de tipo literario”.

¹⁰³ TRABA, Marta.: *Arte de América Latina 1900-1980*. Banco Interamericano de Desarrollo, N. Y. 1994. p. 1.

2. Historias del arte moderno de un país determinado que se desglosan en historias sistemáticas de las expresiones artísticas de un país, en recopilaciones de notas sobre un panorama artístico o en la concentración en un período específico.
3. Estudios por áreas culturales atendiendo tanto a la tradición prehispánica como a la apertura hacia influencias extranjeras.
4. Estudios por zonas o países.

Ante las características específicas del estudio del Movimiento Espartaco y los conceptos que del mismo derivan en el marco nacional argentino, tales como americanismo, latinoamericanismo, indigenismo, muralismo, búsqueda de la identidad cultural dentro de un contexto nacional, y oposición al coloniaje artístico. Procede acercarse a grandes rasgos a la historia continental para una correcta comprensión de los antecedentes que permiten la existencia y formación del Movimiento Espartaco, no como un movimiento nuevo, o inaugural sino como parte de un proceso y tradición continental. Vamos a proceder a esbozar el panorama continental a grandes rasgos, consciente de que en toda reducción se esconde una incapacidad, pero de algún modo, hay que ajustar el proceso contextualizador a las necesidades y particularidades del presente estudio. La complejidad radica desde su formulación de “continente” la imagen propia de una comunidad de más de veinte países con tradiciones, culturas y lenguas diferentes, que comparten el empeño por definir lo peculiar de su cultura.¹⁰⁴ En cualquier caso nos situamos entre América central y América del Sur o Sudamérica bajo el terreno que estuvo bajo el dominio ibérico (España y Portugal), y que denominaremos iberoamérica por el legado visual o iconosfera bajo la que se encuentra nuestro objeto de estudio.

Durante el s. XIX se inicia el impulso de independencia para los países iberoamericanos, la propia Revolución Francesa, la Constitución de los Estados Unidos y el debilitamiento de la metrópolis hispana debido a la invasión napoleónica de 1808 dieron rienda suelta al proceso de independencia entre 1810-1830.

<<El éxito del movimiento independentista de las colonias españolas de América engendró nuevas naciones, nuevos ordenes políticos y prolijos debates sobre la identidad nacional, pero de forma inmediata no creó un florecimiento de las artes>>.¹⁰⁵

Contrasta el optimismo de los criollos frente al pesimismo de los indios, pobres, y oprimidos, carentes de su cultura propia, destruida, o en el mejor de los casos sometida a sincretismo por la conquista, pero aun no asimiladas por las nuevas naciones. De modo que, mal convivían diferentes naciones en una sola, la criolla, la mestiza y el mosaico indígena, esto como

¹⁰⁴ *idem.*

¹⁰⁵ ADES, Dawn (coord.): *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. p.7.

denominador común en todas las naciones americanas, eran causas generadoras de las tensiones internas. Así mismo, la clase criolla comenzó a rechazar lo hispano, adoptando el modelo cultural francés y el económico inglés. En estos momentos iniciales, la conciencia y búsqueda de una identidad formal están aun aparcadas, aunque dicha necesidad ya existe y se manifiesta en la temática. Se dan dos tendencias artísticas en el S.XIX:

1. La Academia: Institución al modo europeo que quedan impregnadas por los estilos del Neoclasicismo y del Historicismo romántico, es decir, estilo exportados que no se pueden entender como identitarios. <<Las Academias se crearon, por lo general, como parte de un programa de reforma>>. Producen generalmente una pintura de historia en la que se narra el descubrimiento y la conquista como algo negativo, y presentaba los retratos de los nuevos héroes libertadores de un modo positivo. Las Academias reforzaron la dependencia de Europa de varias generaciones de artistas.
2. El paisaje y las costumbres: artistas viajeros (Humboldt). Expediciones que buscan la naturaleza y lo desconocido. Libros de viajes, crónicas, etc. Se practica el costumbrismo tipo bodegón como símbolo de lo autóctono, o un indigenismo historicista donde el protagonista no es el indio, sino la cultura prehispánica. Es una mirada europea sobre lo exótico del continente americano.

En definitiva la clase criolla como nueva clase dominante participa de un proceso sustitutivo respecto a las élites europeas e ibéricas, exportando o imitando la producción artística. <<Esta actitud imitativa de los modelos europeos fue consecuentemente asumida por las élites [que ahora prefieren llamarse latinoamericanas¹⁰⁶] que sin rubores copiaban sus modos de vida, pautas culturales y modelos artísticos, desconociendo y rechazando lo indígena o lo mestizo y su cultura>>. ¹⁰⁷

Sin embargo con la entrada del siglo XX, la cultura iberoamericana inicia un proceso de conciliación interna y de autodeterminación cultural. <<Los inicios del siglo muestran el desarrollo de múltiples inquietudes renovadoras. Surgió lo que podríamos denominar un nacionalismo de nuevo tipo, alejándose sus propuestas del concepto post-independentista de reafirmación nacional, para dar paso a un nacionalismo más amplio y abarcador, que buscaba involucrar tanto a la economía como a la organización política y socio-cultural. Procesos como la revolución mexicana,

¹⁰⁶ Como símbolo de independencia de las antiguas potencias ibéricas, termino acuñado por la bibliografía francesa y sajona principalmente.

¹⁰⁷ PINI, Ivonne. : "Aproximación a la idea de "Lo propio" en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX". *Historia crítica*, nº 13, 1996, p. 1.

el irigoyenismo en Argentina, el tenentismo en Brasil, el batllismo en Uruguay, estaban avalados por un espíritu nuevo que insistía en la búsqueda de lo propio. Pensar en textos como los de Rodó, Martí o Ugarte, es encontrarse con una toma de conciencia no sólo de un nuevo nacionalismo sino del ser latinoamericano>>. ¹⁰⁸ El rechazo a lo hispano y el guiño a esta independencia de la bibliografía franco-sajona son las causas que acuñaron el término Latinoamérica o América Latina. Lo cual, para un estudio rigurosamente cultural nos deja huérfanos de la tradición icónica y cosmovisión previa que pesa sobre estas nuevas naciones. Si bien el “latinoamericanismo” se puede entender desde una visión regional de autoafirmación y autodeterminación como continente que comparte una realidad cultural mayor que el marco dado por el Estado-nación resultante del proceso de independencia. <<Aclaremos que cuando hablamos de "lo regional" nos referimos, en este caso, a la macroregión Latinoamérica. Para García Canclini el "latinoamericanismo" sería otra forma, ampliada, de nacionalismo, que parte del reconocimiento de la existencia de una "nación latinoamericana". La postulación de la unidad de ésta se afianza en el siglo XIX, con las acciones libertadoras, pero responde históricamente a distintas denominaciones: Hispanoamérica, Iberoamérica, Latinoamérica>>. Aunque cada denominación tiene sus connotaciones y sus implicaciones.

La búsqueda de lo propio, de la identidad se antoja una meta, una finalidad que exige esa condición a la creación artística. <<La idea de lo propio se repite insistentemente: "Hacer un arte propio", "recuperar lo propio", fueron frases recurrentes>>. Podríamos abrir un interrogante ante este concepto abierto y ciertamente interpretable como es “lo propio” o “lo identitario” La respuesta la encontraron en una mirada al pasado prehispánico, de modo que durante el transcurso del siglo XX, el indianismo, el indigenismo y el neoindigenismo revelaron los avatares del proceso histórico.

<<El indigenismo contemporáneo comenzó a florecer en las ciencias sociales y las artes en México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia a partir de 1910, en circunstancias en que el anti-cientificismo rechazaba el racismo y el americanismo se intensificaba en las artes. Con el propósito de promover la justicia social, el movimiento se difundió rápidamente, estimulado, primero por la Revolución Mexicana (1910), y después por la Revolución Rusa (1917). Mientras unos se ocuparon exclusivamente del indio, otros lo ampliaron para incluir al mestizo étnico o cultural. En la literatura, el indigenismo se desarrolló con parecida intensidad al nativismo platense (orientado al gaucho) y al negrismo caribeño (dirigido a lo africano)>>. ¹⁰⁹ Estamos ante un proceso de

¹⁰⁸ *ibid.* p. 3.

¹⁰⁹ CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio.: “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”. *América sin nombre*, N° 13-14, 2009. p.103.

construcción y restauración nacionalista a través de la historia de América. La búsqueda de la identidad se erige en debate público sobre a dónde van las naciones iberoamericanas tras un siglo escaso de independencia. Como no podía ser de otra forma, primero surgen los textos que van a orientar las posiciones ideológicas de la praxis plástica. Aunque también hay textos que fueron inspirados por pinturas como es el caso del manifiesto antropófago.

<<La literatura tuvo también un importante proceso de cambio: la búsqueda de una modernidad propia en la que se involucraron figuras claves de la literatura finisecular. Modernismo fue la denominación que utilizaron los escritores latinoamericanos para las nuevas propuestas, eligiendo un término que no repetía las designaciones de las escuelas literarias europeas>>.¹¹⁰ Para la historiografía occidental el término “modernismo” nos conduce a la confusión de categorías, pues por modernismo entendemos un estilo que abarcó de las artes decorativas, a la arquitectura a las artes plásticas. Y utilizamos el término modernidad, para designar el proceso del arte último.

Así tenemos en Perú, para 1926 la revista *Amauta* desde la que escribe José Mariátegui y sus ideas sobre el indio quedan plasmadas por el pintor José Sabogal (1889-1956)¹¹¹. En México el muralismo es impulsado por José Vasconcelos desde la secretaría general de cultura desde 1922 promueve lo mexicano y escribe “La raza cósmica”¹¹² e “Indiología”. Y en 1928 tenemos en Brasil el “Manifiesto antropofagista” de Oswaldo de Andrade¹¹³ y su plasmación plástica por su esposa Tarsila Do Amaral.¹¹⁴ También tenemos en Cuba a la Revista de Avance Amelia Pelaez <<fue una de las que mejor comprendió el cubismo y que lo utilizó de forma más original>>. En Uruguay tenemos la figura aislada de Pedro Figari que tiene en el expresionismo y en los temas de las danzas de “Candombe” propias del negrismo. Se usaba un léxico propio de las vanguardias europeas,

¹¹⁰ PINI, Ivonne. : “Aproximación...”, *Op. Cit.* p.3.

¹¹¹ José Sabogal (1889-1956) había retornado al Perú en 1919 con la pintura indigenista que había desarrollado en Argentina y difundido en Lima. En 1922 se casó con María Wiese, futura biógrafa de Mariátegui. Su viaje de luna de miel a México lo reafirmó en el indigenismo pictórico cultivado también por los peruanos Julia Codesido, C. Sánchez Urteaga (Camilo Blas), Enrique Camino Brent, Jorge Vinatea Reynoso y otros artistas amigos de Mariátegui.

¹¹² VASCONCELOS, J.: *La raza cósmica*. Con prólogo y selección de G. Fernández MacGregor, México, Ediciones de la Secretaría de Educación, 1942.

¹¹³ 1928 se funda en Sao Paulo la revista *Antropofagia* uniendo vanguardia literaria y plástica. Mundo cultural. 1 de mayo de 1928 “Manifiesto Antropofagita” de Oswaldo de Andrade que se resume en la fórmula “Tupy o no Tupy, esta es la cuestión” Tupy son las raíces indias en una perspectiva caníbal de destrucción de los valores morales y estéticos europeos. Los artistas deben ingerir la información europea y transformarla en algo de interés para las culturas iberoamericanas.

¹¹⁴ TARSILA DO AMARAL (1886-1973), Hija de la elite rural Estudia el arte popular brasileño y el colonial portugués viajando por su país. En París había frecuentado a Leger que le influencia mucho aunque ella prefiere lo figurativo, lo cotidiano, con formas geométrica y figuras humanas inexpressivas que no son protagonistas sino elementos de la composición. 1926 expone en París. conoce a Oswaldo Andrade y se hacen novios uniendo lo literario con lo plástico. Geometría de Leger y color intenso. Cierta cubismo y arte ingenuo. Etapa Antropofagita 28-31. Asimila las cualidades del enemigo europeo y lo funde con lo nacional.

expresionismo, cubismo, etc. pero se sometían a una sintaxis que incorporaba un vocabulario regional.

<<Para los latinoamericanos, el contacto con las vanguardias europeas no significó simple imitación. Existió una actitud expresa de que esas apropiaciones respondieran a las particularidades propias de la realidad en que estaban inmersos>>. ¹¹⁵

Hasta aquí, toda esta historia en busca de la identidad es la tradición y demanda a la que se afilia Espartaco, pero ahora será en los años sesenta argentinos. De ahí sus futuros temas y su opción figurativa. Pero sin duda, son para nuestra historia los muralistas mexicanos el ejemplo más completo y la propuesta más acabada en ese camino en busca de la identidad. Lo que logró que el muralismo adquiriera esa dimensión que más tarde contagiaría a toda América, fue la concepción del arte mural en un espacio público, arte para todas las clases sociales, de carácter histórico, humanista y muchas veces contestatario.

<<El muralismo mexicano, en tanto obra pública, de gran envergadura, que interpela a un público masivo desde una intención didáctica o generadora de conciencia, se considera una experiencia fundacional del arte político en América Latina. Fundacional no por ser la primera, ya que podrían rastrearse experiencias anteriores, como la gráfica anarquista por ejemplo, sino porque su originalidad y sus repercusiones originaron una nueva tradición dentro del arte político, tanto en el nivel de las imágenes, de las técnicas, de las formas de organización del colectivo, de los enunciados teóricos, etc.>> ¹¹⁶

Fue esta la gran pretensión de los argentinos, una obra pública y monumental, sin embargo, no se gozó del amparo institucional que recibió por ejemplo en México, quizás porque entre otras razones argentina no mostraba esa necesidad cuya capital era testigo de una vida cultural a imagen y semejanza de lo europeo, así tampoco contaban con un pasado indigenista.

El muralismo a su vez miraba al indigenismo y a las culturas prehispánicas. En la América precolombina, especialmente en las culturas Mayas, Aztecas, la cultura Moche, la Inca (al sur) y a parte de las pinturas rupestres, hay claros testimonios de un muralismo que evolucionó al punto técnico del fresco y de otras técnicas cuyos métodos eran desconocidos en Europa. Luego de la conquista española, estas técnicas se han olvidado y muchos murales que existían en templos y palacios se han destruido o solo quedan pequeños fragmentos o algunas crónicas que nos describen lo que fueron. A la llegada de España en América, las obras murales posteriores tuvieron un carácter

¹¹⁵ PINI, Ivonne.: Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. Una mirada a textos de los años 20. Revista Ensayos, N°4, año IV, Universidad Nacional de Colombia. p. 101

¹¹⁶ Cit. Nota 33.

didáctico religioso con algunas fusiones de imaginería autóctona.

En un procedimiento muy conocido en la historia del arte, la contemporaneidad en la búsqueda de su identidad acudió aun arqueologismo cultural previo a lo español como fórmula de una reelaboración de una identidad cultural. Los tres grandes muralistas mexicanos, realizan su ejercicio de exploración y apuestan por una <<comprensión del admirable fondo humano del "arte negro" y del arte "primitivo" en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas pérdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto: acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas ("indianismo", "primitivismo", "americanismo") tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera>>.¹¹⁷

El más expresionista y cercano a la mayoría de las propuestas de los integrantes del Movimiento Espartaco, fue Orozco quien <<se oponía a lo que para él era una confusión entre pintura y arte folclórico en la pintura de sus compañeros. "La pintura en su forma más alta y la pintura como arte popular menor se diferencian esencialmente en esto: la primera tiene una tradición universal invariable de la que no puede separarse...La última tiene tradiciones puramente locales". Renegaba de "la pintura de sandalias y sucios pantalones de algodón indios, y naturalmente deseo con todo mi corazón que aquellos que los usan puedan dejar de usarlos y civilizarse". Rechazaba la idea de la pintura como propaganda: "Mi pintura no debe de ser un comentario sino la cosa misma; no un reflejo sino la propia luz; no una interpretación sino las cosas que ha de interpretarse">>.¹¹⁸ Orozco rechaza lo descriptivo y quiere acudir a la esencia de las cosas, mediante un acusado expresionismo, de modo que el procedimiento universaliza el tema regional.

A los mexicanos David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco hay que sumar las calacas de José Guadalupe Posada, recurso el de las calacas que los "Espartacos" usaran en diferentes procedimientos iconográficos. Así como el Taller de Gráfica Popular fundado en 1937 por Leopoldo Méndez, Luis Arenas, y Pablo O'Higgins, ya que la reproducción y el trabajo colectivo fue otra de las variantes de arte público tomada en la experiencia argentina. También hay

¹¹⁷ David. A. Siqueiros.: *3 llamamientos de orientación actual a Pintores y Escultores de la nueva generación Americana*. Revista Vida Americana. Barcelona, 1921. Véase PINI, Ivonne. : "Aproximación...", *Op. Cit.* p.6

¹¹⁸ ADES, Dawn (coord.): *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. p. 167

que tener el expresionismo colorista de Rufino Tamayo, quien tampoco fue ajeno a la superficie mural. Otras naciones iberoamericanas desarrollaron un movimiento muralista, Ecuador y las figura de Oswaldo Guayasamín y Juan O’Gorman desde la década del 30 y en Brasil Cándido Portinari. <<Mario Sartor al referirse al fenómeno del muralismo mexicano y cómo esta nueva sensibilidad social adquirió diferentes matices en el resto de los países de América (...)>>. ¹¹⁹

Esta polinización del muralismo tuvo su gran soporte en la buena acogida del mismo en la elite económica de Estados Unidos. Rivera, Siqueiros y Orozco habían realizado trabajos en el vecino del norte. Los artistas muralistas americanistas se valoraban y se pagaban a buen precio, anécdota es artistas como Jackson Pollock fue alumno de Siqueiros y se inicio en una figuración expresionista de tinte social. ¹²⁰ En 1930 Rivera acepta un viaje con todos los gastos pagados a Estados Unidos propuesto desde la embajada en México. Durante los cuatro años siguientes, en compañía de Frida, pinta murales con temática maquinista y social, en Detroit, San Francisco y Nueva York. La popularidad y el éxito de Rivera en Estados Unidos se entremezclan con las críticas desde ciertos sectores de la prensa y el gobierno por sus temática comunista. Famosa es la confrontación de Rivera con los Rockefeller a causa de no querer suprimir una figura de Lenin de un mural concertado para el Rockefeller Center mural que se derribó en 1934. Tal relación entre el Capital y las fuerzas revolucionarias de la pintura mural constituían una paradoja que parecía estar abocada al final que Rivera y su mural sufren en el Rockefeller Center. Sin embargo, familias como los Rockefeller ¹²¹ no parecían estar dispuestas a dejar de seguir ganando prestigio sociocultural con el tema social americanista y encuentran un filón en un joven Guayasamín que había sido mal recibido en su primera exposición en su país.

¹¹⁹ MARQUET, María Clara.: “La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)”. *HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, 2002. p. 77

SARTOR, Mario.: “El muralismo mexicano y su irradiación continental”, en Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón.: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX*. Cátedra, Madrid, 1997. p. 270

¹²⁰ Del 12 al 35 de marzo de 1934, en los Dephic Studios de Nueva York, que dirigía Alma Reed, Exhibition of Paintings and Photographs of Frescoes by Siqueiros. Se incluían los retratos de Gardner Hale, Beatrix Richard y Eve Myers. En 1936, exposición permanente en el Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Tecniques in Art, ubicado en un local de la calle 14 de Nueva York, donde tuvo como discípulos o ayudantes a Jackson Pollock, George Cox, Roberto Guardia Berdecio, Harold Lehman, Sande McCoy (hermano de Pollock), Clara Mahl, Axel Horr, Louis Ferstadt, Conrad Vasquez, Luis Arenal, José Gutiérrez y Antonio Pujol. Del 9 de enero al 3 de febrero de 1940, en la Pierre Matisse Gallery de Nueva York, mostró 17 ducos sobre madera, todos de 1939: El llanto, Los gigantes, Etnografía, Ejercicio plástico, Autorretrato, El caracol, El sueño, Las mujeres indígenas, Concentración, Los niños tarahumaras, La tormenta, La nube, El maguey, El incendio, El fuego, La descarga eléctrica, Retrato de Angélica

¹²¹ A casi 80 años del desencuentro por la destrucción de *El hombre en la encrucijada*, David Rockefeller Jr. respondió a MILENIO (seis de marzo de 2012): “Sí se dio una reconciliación; casi ocurrió inmediatamente, desde nuestro punto de vista, porque nuestra familia continuó ayudando hasta cuando se removió el mural del Rockefeller Center, y casi de inmediato, mi familia dio más apoyos para que Rivera hiciera más arte”.

<<En 1942 expone por primera vez a la edad de 23 años, Nelson Rockefeller, impresionado por la obra, compra varios cuadros y ayuda a Guayasamín en el futuro. Viaja seis meses a EE.UU. y, con el dinero ganado, a Mexico, donde conoce al maestro Orozco quien acepta a Guayasamín como asistente>>. ¹²²

Nelson Rockefeller aparece también en la historia de los Espartacos en 1969 con la exposición de afiches llamada “Malvenido Mr. Rockefeller”. Así mismo, los Espartacos terminaran colgados al igual que sus predecesores mexicanos en los salones de la burguesía norteamericana, como los Douglas, o los Kissinger.

A esta realidad de una pintura identitaria, que cobra trascendencia universal al ser puesta en valor por unos Estados Unidos en pleno crecimiento cultural que aun no ha arrebatado la capitalidad cultural a Europa, a París, busca en estos vanguardistas muralistas una expansión del campo de las artes avalando esta nueva propuesta. Era un arte que contaba con la garantía de contar con lo particular aunque bebía de lo universal. En este sentido hay que explicar la presencia y contacto con la vanguardia europea, producida tanto por los viajes de formación de los artistas a Europa como por los artistas europeos que viajaban no solo para conocer el prolífico continente, sino para quedarse en muchos casos.¹²³ Artistas como Diego Rivera habían viajado al París vanguardista afiliándose a la tendencia cubista, tendencia a la que renunció voluntariamente en pos de hacer un arte narrativo y adaptado para las masas populares. El propio Rivera comentó que: <<En mis primeros días en París fui primero discípulo de Picasso y luego su amigo. Más que todos los otros, Picasso es el pintor moderno que de manera más franca trabajó para hacer una pintura a base de puros elementos plásticos. Es también el único pintor moderno que creó un estilo totalmente nuevo. Casi ningún pintor posterior logró escapar a su influencia. Este punto de vista sin precedente, este nuevo estilo de Picasso, fue llamado Cubismo (...) Ahora, el cubismo me parece demasiado intelectual, más dedicado al virtuosismo, con rarezas técnicas, que con la fluidez natural del diseño apoyado por una ley definida sobre la estructura interna. Es por esto que los aspectos característicos del cubismo han ido desapareciendo de mi obra, aunque sigue teniendo el punto de vista original>>. ¹²⁴

¹²² VALERO MUÑOZ, ANTONIO.: *Principios de color y holopintura*. Editorial Club Universitario, 2011. p. 309.

¹²³ LASAR SEGALL (1891-1957) Lituano que se establece en Brasil en 1923 y se nacionaliza. Serie: los inmigrantes. En los años 30 usando el color terroso.

¹²⁴ RIVERA, Diego.: *De la libertad de apuntes de un pintor mexicano*. en PINI, Ivonne.: “Vanguardia latinoamericana...” *Op. Cit.* p. 104.

Rivera aun conociendo las novedades últimas de primera mano las rechazó y en 1920 viaja a Italia para estudiar a Giotto, Masaccio, Paolo Uccello y el gran arte mural del Renacimiento.¹²⁵ Rivera se inscribe junto sintonía con el "retorno al orden" preconizado por Jean Cocteau y seguido De Chirico, Carrá y otros post-cubistas.¹²⁶ Esto sirvió para pensar en un sistema narrativo donde la representación de las figuras y sus fondos históricos quedaban comprimidos y contrapuestos en grupos como resultado de estudiar a los renacentistas. Espartaco va a practicar un muralismo bastante opuesto a esta propuesta de raigambre naturalista y narrativa, es importante, percibir esta diferencia a la hora de limitar a nuestro objeto de estudio como imitadores del muralismo mexicano.

La influencia en México y Brasil de los centros internacionales será decisiva para instaurar una modernidad o vanguardia artística, términos que preferimos al de modernismo.

<<La mayoría de los artistas modernistas [artistas de vanguardia] brasileños de los años veinte que rompe con el academicismo, no se formó en una escuela académica, sino que viajó a Europa para iniciarse en el arte, o viajó después de una breve formación en Brasil. Se puede decir que tanto Brasil como México ingresan a la modernidad por la influencia de los centros hegemónicos de ese momento (París y luego EE. UU.) y, simultáneamente por un volverse a sí mismos e inspirarse en las propias culturas autóctonas>>.¹²⁷

También Tarsila Do Amaral había conocido el cubismo en París y en concreto la propuesta constructiva de Fernand Leger. Hacia 1922 comienza a verse en la pintura americana la influencia de las vanguardias, aparecen precursores que no participan de ningún movimiento, sino que se adscriben a muchos, son libres e independientes, se produce una reinterpretación de los movimientos europeos. A estos artistas, les interesó la luz de los impresionistas y postimpresionistas (Armando Reverón), la figuración deformante (Rafael Barradas, Emilio Di Cavalcanti), la estilización decorativa (Amelia Peláez), los temas locales, el costumbrismo y el indio (Sabogal,

¹²⁵ BARGELLINI, Clara.: Diego Rivera en Italia., en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Unam, México D.F. 1995. pp. 85-136.

¹²⁶ <<Retorno al orden, En 1926, Jean Cocteau publicó *Le Rappel à l'ordre* [La llamada al orden], un libro a partir del cual se creó el concepto de "vuelta al orden", también conocido como "retorno al oficio", en cuanto rechazo a las formas extremas de vanguardia que habían surgido en las primeras décadas del siglo XX. Después del trauma de la Primera Guerra Mundial, los artistas sintieron la necesidad de revisar las posturas transgresoras de las vanguardias y de recuperar un orden tanto en la expresión como en la composición y la claridad en la estructura de la obra. Volvieron entonces su mirada hacia el arte clásico y las formas más realistas, pero incorporando las conquistas de las vanguardias y rescatando sobre todo el arte de Cézanne. Se conformó así un estilo internacional, dado que artistas como Pablo Picasso, Diego Rivera y Emilio Pettoruti adhirieron a estas pautas>>. [en red] http://www.edusalta.gov.ar/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=1642&Itemid=125 [última consulta: 9/9/2013]

¹²⁷ MANDEL, Claudia.: "La descentralización vanguardista:modernismo brasileño y muralismo mexicano". *Escena*, N° 1, vol. 64, 2009. p. 9.

Fernando Leal), como protagonista pero desde una visión paternalista. Son todos independientes, no forman grupo entre ellos, solo les une las ansias de renovación.¹²⁸ En Argentina en 1924 llegaba de Europa Emilio Pettoruti que trae el cubismo a la Argentina, y que hacia 1952 en su taller se iniciaban dos de nuestros Espartacos.

<<Unas formas de representación que intentaban ser las iniciadoras de una nueva sensibilidad, centrada en el culto a lo moderno, espíritu que de ninguna manera se veía como opuesto a lo nacional. A pesar de las diversidades regionales y la variedad de propuestas, los unía la necesidad de ser diferentes a los anteriores. Lo "nuevo" le permitía armar utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto del arte como posible motor transformador de la sociedad, y ubicarse en un contexto de discusión ambiguo, con algunas similitudes pero a la vez diverso al de las vanguardias europeas>>. ¹²⁹

Para 1922 en Sao Paulo se instaló “La Semana de Arte Moderno”, que permitió una búsqueda de las identidades nacionales a través de las vanguardias. Organizada por poetas para fomentar el interés de la burguesía por la cultura y afirmar el nuevo nacionalismo cultural (coincidía con el centenario de la independencia de Brasil). Querían recodificar el arte de Brasil según las vanguardias europeas pero tamizadas por sus raíces.¹³⁰ Se recuperan los ritmos afro brasileños y sus danzas, el folclore. Un Estado que pretende proyectar una imagen de empaque, con un aparato cultural que justifique determinadas implicaciones nacionales, necesariamente ha de velar por la implantación de un sistema de las artes, así aconteció la <<consolidación del campo artístico subcontinental que se complejiza y se enriquece internamente gracias a la institución de Bienales, Salones nacionales e internacionales, Institutos de arte, la edición de revistas especializadas, etc.>>. ¹³¹

En definitiva, el despertar iberoamericano en las artes de vanguardia aconteció a partir de la década del '20 a la par que se inicio la exploración de lo identitario. <<La década del 20 debe ser analizada en su conjunto como un período clave en el replanteamiento del por qué, para qué y cómo de las artes latinoamericanas. Era el momento de los manifiestos, de las proclamas, orientados todos

¹²⁸ Los primeros precedentes el venezolano Armando Reveron (1889-1954) lo mexicanos José Guadalupe Posada (1852-1913), Saturnino Herrán (1887-1918) Gerardo Murillo, (Dr. Alt) o Jose María Velasco (1840-1912).

¹²⁹ PINI, Ivonne.: “Vanguardia latinoamericana...” *Op. Cit.* p. 100.

¹³⁰ VICENTE DO REGO MONTEIRO (1899-1970)_De familia de artistas burgueses estudia en París. Le interesa el barroco brasileño y la música popular. Expone en la semana de arte moderna. Sus cuadros tienen gran sentido plástico con un lenguaje de angularidades y figuras primitivas entrelazadas. Sus pinturas parecen una talla en relieve poco profundo, son casi monocromas. Hace guiños al cubismo y al art deco por su gusto por lo geométrico.

¹³¹ FLORES BALLESTEROS, Eisa.: “De la 'tradicción de lo nacional' a la tradición de lo latinoamericano”. en Rosa María RAVERA, Rosa María (Compiladora).: *Estética y Crítica. Los signos del Arte*. Eudeba, Bs. As., 1998. p. 182

ellos a cuestionar el pasado, proponiendo una ruptura con épocas anteriores, en aras de encontrar lenguajes propios>>. ¹³²

En un inicio México y Brasil son las principales naciones en presentar novedades sincréticas. <<En Brasil, como en México, a partir de los años veinte se constituía una forma artística original, en la que dominan dos tendencias estrechamente ligadas: la preocupación respecto a los nuevos lenguajes plásticos vigentes en Europa, y la necesidad de reflejar la tierra natal, es decir, la convivencia del internacionalismo con un nativismo>>. ¹³³

Durante la década del '30 y del '40 la Guerra Civil española realizara un nuevo aporte por trasvase de artistas y críticos vanguardistas que se completara con II Guerra Mundial.

<<En un orden más amplio, además, los creadores y los profesionales españoles del análisis y el comentario sobre arte arribados al país azteca fueron también pioneros del éxodo artístico europeo que acompañaría a la segunda gran conflagración mundial. Con todo, pese a las afinidades idiomáticas, culturales e incluso ideológicas, a estos españoles no les resultó fácil toparse con la vehemencia de un arte anfitrión que, por entonces, primordialmente buscaba encontrar su propia identidad estética; como tampoco lo fue procurar al mismo tiempo, por un lado, conectar con los avances sociales y creativos internacionales y, por otro, mantener la ligazón que les identificara con las principales señas y valores creativos rescatados del país de origen>> ¹³⁴.

En 1938 Bretón viaja a México, donde Diego Rivera hace de puente con León Trotsky, lo que no fue difícil pues Bretón admiraba a Trotsky. Este trío editó un texto y organizó una exposición que impulsó el surrealismo en su versión americanista. En ocasiones se ha vinculado el manifiesto de Espartaco con el texto del trío citado, no entendemos que esto sea así pues Espartaco nada tuvo que ver con el surrealismo, bien era una corriente que consideran europeizante. Definitivamente, el surrealismo a pesar del impulso de Breton-Rivera-Trotsky desembarcaba con los artistas llegados de Europa, quienes mantendrán de un modo más ortodoxo los principios surrealistas.

<<En América Latina las experiencias surrealistas fueron llevadas a cabo tanto por grupos locales como por refugiados procedentes de Europa, como Paalen, Alice Rahon, Péret, Remedios Varos y Leonora Carrington, muchos de los cuales recalaron en México en diversas épocas>>.

¹³² PINI, Ivonne.: “Vanguardia latinoamericana...” *Op. Cit.* p. 101

¹³³ MANDEL, Claudia.: “La descentralización vanguardista: modernismo brasileño y muralismo mexicano”. *Escena*, N° 1, vol. 64, 2009. p. 7

¹³⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel, et al.: *Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México*. 2010. p. 32 [en red] <http://digital.csic.es/bitstream/10261/37699/1/Cr%C3%ADticos%20Carlo3%20view.php.pdf> [última consulta: 9/9/2013]

Detectamos tres tipos de surrealistas en Iberoamérica: 1. Europeos emigrados, que podemos llamar surrealistas ortodoxos. 2. Americanos con relación directa con Europa, como Lam y Matta. 3. Un tercer grupo sincrético en el que tenemos a los americanos que participan de algunas ideas, como presentar un cierto contenido no racional y onírico: Frida Kahlo, pintan su realidad recurriendo a sus mitos además de elementos fantásticos y surrealista. No obstante, no se desprenden por completo de la realidad. Esta variante templada del surrealismo pero a la par exótica y regionalista se ha identificado como realismo mágico. <<El crítico alemán Franz Roh acuña la denominación “realismo mágico” para aquellas obras, particularmente las de los alemanes, en las que a pesar de recuperar el canon de la figuración clásica, la realidad aparece transpuesta, de manera inquietante y perturbadora como testimonio de un mundo que subyace tras las apariencias cotidianas>>.¹³⁵

Morst Rogniann señala causas sociales para el buen acogimiento del realismo mágico, así como cierto complejo ante lo europeo:

<<En el caso del realismo mágico, jugará un papel considerable el chauvinismo de la nueva clase media, cuyo sentimiento de inferioridad frente a lo que viene de Europa o Estados Unidos que recompensado con la imagen de un mundo singular que cree que es el suyo, aunque en verdad desprecie al indio y negro pobre con quien sentimental y abstractamente se identifica>>.¹³⁶

Con esta valoración y la necesidad histórica de reaccionar ante subdesarrollo material y tutela cultural, jóvenes como los “Espartacos” no muestran interés por esta estética, digamos pintoresquista. Sin embargo, hay razones de convergencia, tanto de americanos como de europeos que convienen una percepción intensa de la realidad americana que trasciende a lo fáctico, a lo inmediato:

<<Los escritores latinoamericanos que como Carpentier entraron en contacto con el surrealismo tuvieron la impresión de que los escritores del movimiento hablaban de algo que ellos ya conocían: su propia tierra. Lo maravilloso del surrealismo se encontraba a la vista en toda América, como lo confirmó Breton al ver los cuadros de Frida Kahlo. Carpentier en París y Breton en México compartían esa impresión. Carpentier no utilizaba el término “realismo mágico”, sino el de “lo real maravilloso”; pero tal vez tampoco a Carpentier le preocuparan mucho las definiciones o

¹³⁵ BABINO, Malena.: *El grupo de París*. 2007. [en red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

¹³⁶ ROGNIANN, Morst.: *«Realismo mágico» y «negritude» como construcciones ideológicas*. 1980

los términos exactos de las mismas>>. ¹³⁷

Pero tal visión, se vincula con cierta poética de la realidad, con una visión más lírica que alcanza cotas de lo onírico que con lo específicamente surreal.

<<En 1944 Juan Larrea publicó su ensayo “El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo” en el que -llevando su argumentación hacia el muy discutido tema de identidad- sostenía que en el Nuevo Mundo el sueño del Surrealismo sería comprendido bajo la forma de un realismo poético universal>>.

En definitiva los estilos de la modernidad europea, los estilos de vanguardia, con sus valores proscriptivos y prescriptivos fueron ampliados y reinterpretados prácticamente hasta la llegada en los sesenta de los movimientos norteamericanos que se interpretaron de un modo más fidedigno. Aunque esta segunda llegada de los estilos foráneos van a provocar una ruptura con los esfuerzos identitarios iniciados con anterioridad, dejando en la sombra a manifestaciones que, sin duda, merecen constituir parte de una historia general de las artes del continente, imponiéndose una historia de las novedades sobre una historia de los valores identitarios.

<<En este punto resulta oportuno precisar que la modalidad de autonomía que se fraguó desde mediados de los cuarenta hasta 1960 carece de cualquier relación refleja con el Modernismo [vanguardismo] más purista. Las narrativas maestras del arte moderno, de las que habla Arthur Danto cuyo paradigma en los terrenos del arte puede ubicarse en la abstracción que se produce en Estados Unidos hacia mediados del siglo XX, legitiman el discurso y enunciaciones visuales de una concepción purista, y confieren carácter de invisibilidad a otro tipo de formulaciones artísticas que existen en ese momento, pero que se ven relegadas a la sombra, porque los discursos dominantes las sitúan fuera del eneguedor foco de luz que emana de su mirada al arte y al mundo>>. ¹³⁸

Entre estos ejemplos olvidados, en detrimento de las novedades llegadas de Estados Unidos, tenemos al Movimiento Espartaco, silenciado en favor de las experiencias figurativas acontecidas bajo el Instituto Di Tella (Nueva Figuración y Pop). La autonomía del arte, su autoreferencialidad, el arte por el arte, se abre paso tras la IIGM en la mayoría de las historias del arte generales dejando el muralismo social americanista como un hito que no va a tener continuidad ni renovación estética. Quedando los demás ejemplos como menores y en suerte de amaneramiento de la ortodoxia mexicana (Siqueiros-Rivera-Orozco). Entre las personalidades que caminan hacia la autonomía del arte sacudiéndose el problema de representación de una realidad fáctica, acordando una síntesis

¹³⁷ KUSUMI, Mayu: Definiciones del realismo mágico. *Cuadernos Canela*, Barcelona, 2006. p. 130
<http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc19.pdf#page=125> [última consulta: 16/9/2013]

¹³⁸ JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María.: “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia”. *Revista Artes*, Nº 7, Volumen 4, Enero-Junio, 2004. p. 32.

entre elementos abstraizantes de Europa y de América, tenemos la figura fundamental del uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), <<compartía el internacionalismo de la generación constructivista de posguerra: Moholy-Nagy, Mondrian, Richter, Vordemberg-Gildebart, Schwitters; pero al mismo tiempo siempre hubo un profundo sentido del lugar en su obra. Dice de Montevideo: “Y tal carácter no está en el mate, ni en el poncho, ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad...”>>. Estando Torres García todavía en París ya hay huellas de su interés por el arte prehispánico, en concreto, de la cultura preincaica de Tihuanaco tanto para la iconografía como para la estructura y en las formas de las figuras y los colores de la cerámica Názca, al constructivismo le endosa elementos ideomórficos tanto prehistóricos europeos como precolombinos, su constructivismo ortogonal se torna Universalista acudiendo a lo primitivo. Nos deja un arte mural como “Monumento Cósmico” 1938, que a la par de ser arte público es identitario, sin dejar de ser autoreferencialista. Espartaco tiene un interés geométrico, aunque figurativo también constructivista en figuras como Sánchez, y también realizan algunos de ellos un ejercicio de interpretar lo prehispánico. Sessano hará una cantidad de murales abstraizantes geométricos de tendencia al ortógono.

El resto de movimientos que tendieron hacia la autoreferencialidad del arte intentaron de algún modo endosar este sabor oriundo como ya hiciera Torres García pero estimamos que sin su fortuna. Son para Espartaco parte de ese coloniaje cultural al que se oponen y que entienden rompen la tradición que ellos vienen a restaurar. Veamos.

El Arte Madí/Arte Concreto-Invención de los años 40 en Argentina, se inspiran en el “arte concreto” europeo que se había iniciado en 1930 con la revista *Art Concret*,¹³⁹ que fundó Theo Van Doesburg, pero además suman elementos creativos propios del Dadá y la influencia americanista de Torres García, quien colabora en el único ejemplar de la revista Arturo órgano impulsor de la experiencia concreta en Argentina. Una de las aportaciones de los argentinos es el marco recortado e irregular rompiendo con el tabú del marco pictórico, están más cerca de lo objetual que de la abstracción que por otra parte se entienden diferenciados.

En los años 50 tenemos el neoconcretismo de Brasil con artistas como Lygia Clark, Heilo Oiticica, Sergio Camargo, entre otros. En esos años Brasil vive una revolución económica, es el país más activo del momento. Miran a la vanguardia abstracta geométrica internacional y olvidan la búsqueda de las raíces. En los años 40 el Grupo Frente se vincula con el constructivismo y

¹³⁹ El manifiesto del Arte Concreto declara en la primera página de la revista citada: 1. El arte es universal. 2. La obra de arte debe estar completamente concebida y formada en la mente antes de su ejecución. No debe recibir nada de las formas naturales, de la sensualidad o del sentimentalismo. 3. La pintura debe construirse a partir de elementos puramente plásticos, esto es, planos y colores. La pintura no tiene otro significado que el de “sí misma”.

siembra la semilla para que germine el llamado arte neoconcreto cuya primera exposición es en 1956. Dos tendencias: 1. Sao Paulo: concreción en la pura visualidad de la forma, aboliendo el simbolismo. 2. Rio de Janeiro: rompen con la convención pictórica del plano buscando una visión afectiva de la obra de arte dentro de la abstracción geométrica, a estos se les conocerá como los neoconcretos surgidos en 1959.

En Colombia entre los 50 y los sesenta se desarrolla una escultura abstracta. En los años 50 la represión es total y los artistas se decantan por la abstracción, en los años 60 la política es más estable y se da el boom de una escultura que tiende a lo monumental. Destacan las figuras de Edgar Negret, y Eduardo Ramírez Villamizar.

<<En México, el panorama era bastante diferente al de Brasil, Venezuela o Argentina, ya que el país había experimentado una revolución cuyas fuerzas habían llegado a institucionalizarse. De ofrecer la imagen de esta revolución se había encargado el singularísimo movimiento muralista, por lo que el status nacional y oficial que había adquirido este tipo de arte hizo muy difícil la introducción de, por ejemplo, la abstracción en el país. Mathias Goeritz llegó de Alemania con nuevas ideas, una gran energía organizativa y una personalidad polémica. Descubrió que su presencia no era del agrado de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, entre otros, que en una carta abierta que enviaron al rector de la Universidad Nacional de México le describieron como “un impostor carente del más mínimo talento o preparación para ser el artista que declara ser”>>. ¹⁴⁰

Son en gran medida los diversos modos de contactos con la vanguardia europea lo que instala determinadas corrientes estéticas aperturistas y renovadoras <<Mira Schendel nació en Zurich, creció en Italia, y siendo adulta se fue a Sao Paulo. Lucio Fontana vio la luz en Rosario de San Fe, argentina, y aun en esta ciudad o en Buenos Aires pasa períodos importantes períodos de su vida en París, mientras que Helio Oiticica los ha vivido en Londres y Nueva York. Mathias Goeritz, que llegó a México en 1949 procedente de Alemania y España, a veces a sufrido la xenofobia mexicana>>. ¹⁴¹

En conclusión, Iberoamérica tras su independencia inicia un proceso cuyo primer escalón supone la dependencia cultural por parte de las nuevas elites criollas, en su proceso secularizador, con su paradigma en la revolución mexicana, avanza hacia la búsqueda de una identidad propia dándose este fenómeno en la década del '20 con el muralismo mexicano como forma más lograda; solución plástica que surge para contestar a la demanda histórica de un arte identitario, consecución

¹⁴⁰ BRETT, GUY.: “Un salto radical”. en ADES, Dawn (comisario).: *Arte en Iberoamérica*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. p. 277

¹⁴¹ *ibid.* p.253

obtenida mediante una interpretación no programática de las novedades europeas como el manifiesto antropófago, sin embargo, con el surrealismo la interpretación se construye de otro modo, ya que se parte de un estilo con valor normativo, al que se le agregan, o intensifican valores regionales. De este *modus operandi* penetra la abstracción objetiva y más tarde informalista o expresionista, es decir, que a los valores normativos de estilo del punto de origen, ahora aumentan las posibilidades de sintaxis a partir de una ampliación del vocabulario del programa americanista. Los grandes intentos de un arte propio pertenecen al periodo que sucede a la I GM y que abarca hasta la IIGM, tras esta fecha, ninguno de los intentos parece superar en la elaboración de una propuesta estética identitaria al fenómeno del muralismo americanista (Mexico, Ecuador, Brasil).

Abro la siguiente reflexión. Parece lógico, por tanto, que nuestro objeto de estudio, el grupo Movimiento Espartaco, como fenómeno de la pintura joven en los años '60 argentinos, decida partir del muralismo como único precedente posible para tratar de actualizar una propuesta identitaria para Argentina, nación que, por otra parte, desde la entrada del cubismo por Pettoruti en 1924, al arte Concreto (Tomas Maldonado) años 40; al Informalismo (Burri, Fontana, Greco) años 50; llegando al Instituto Di Tella en los prolíficos años 60, mostraba mayor carencia ante el programa americanista, ejemplos como Leonidas Gambartes los había pero hay que admitir este vacío.

En cuanto al desarrollo de otros medios de expresión como alternativa a la pintura figurativa ya sea mural o de caballete, el continente muestra ya tempranamente una incidencia en este terreno, arguyendo incluso razones de identidad y de coloniaje: <<En su crítica de la primera Bienal Latinoamericana, que se celebró en La Habana en 1948 y reunió 2200 obras de 835 artistas sudamericanos, Luis Camnitzer escribió: “Es posible que los medios utilizados habitualmente por el arte se muestren inadecuados para la creación de una nueva cultura, pues quizás el mero hecho de coger un pincel -independientemente del uso que se haga de él- condena al artista a producir un arte colonial”. Tras esta acusación aparentemente escandalosa se esconden varias realidades. La primera de ellas es que el arte de la pintura se ha visto tan dominado por el “Norte”, que los artistas de todo el mundo se sienten necesariamente controlados por sus estilos y sus instituciones. Un persistente temor al provincialismo puede obsesionar a cualquier artista alejado de los centros metropolitanos, que carece tanto de entorno artístico como de audiencia en su propio país. La segunda verdad es que la pintura al óleo sobre lienzo fue introducida en América por los colonizadores europeos, y hasta la independencia estuvo casi exclusivamente al servicio de su ideología. Por último, las artes populares y autóctonas de América Latina tradicionalmente han utilizado otros medios, lo que ha proporcionado una amplia gama de recursos a los artistas interesados en la creación de nuevos lenguajes artísticos, los cuales a menudo suponen un desafío a las habituales barreras entre arte

popular y arte culto. De hecho, muchos artistas latinoamericanos han reaccionado contra la utilización de la tradicional pintura al óleo>>. ¹⁴²

En este contexto se va a desarrollar el itinerario del Movimiento Espartaco, donde vamos a comprobar que la crítica aplaude una y otra vez su apuesta figurativa frente a un informalismo que parece predilección mayoritaria entre los jóvenes pintores. De modo que, este acto de afirmación y recuperación de la pintura figurativa en un momento que se antojaba agotada fue entonces motivo de celebración por la amplitud de la crítica.

5. APROXIMACIÓN AL ARTE ARGENTINO DEL S.XX.

Como hemos visto, enfrentarse al arte iberoamericano trae la necesidad de abordar críticamente la problemática de la identidad, y con el arte argentino quizás se intensifica esta demanda histórica por ser la nación más europeizada de las que conforman Iberoamérica o Latinoamérica. Siguiendo a Marcela Riva quien toma de Marta Traba ¹⁴³ sugieren tres etapas del arte argentino buscando una historia identitaria y no sobre las novedades, por tanto, su clasificación radica en evaluar las continuidades y rupturas acerca de determinadas pautas de identidad. Es decir, en cuanto a valores genuinos de una plástica nacional se refiere. Las etapas son tres, pero aquí sustituimos el equívoco término de modernismo, por modernidad, vanguardia y vanguardismo:

1. Ingreso a la modernidad y permanente búsqueda genuina dentro del academicismo heredado.
2. Vanguardismo acentuado coexistente con tendencias de vanguardismo moderado. (década del '20 hasta década del '60).
3. Agotamiento de la vanguardia y crisis del vanguardismo acentuado.

Serian ejemplos de vanguardismo acentuado: Pettoruti, o el Arte Concreto impulsado por la revista *Arturo*, es decir interpretes más o menos fidedignos de los modelos europeos. En cuanto a las tendencias de un vanguardismo moderado, Antonio Berni, Spilimbergo, Castagnino, Policastro, Urruchúa, o el grupo Movimiento Espartaco. Es decir, aquellos que aúnan determinada sensibilidad social con cierta renovación artística.

Esta clasificación, se justifica bajo la Teoría de la Dependencia, cuya dialéctica aplicó Marta Traba quien paradójicamente fue discípula de Jorge Romero Brest caracterizado precisamente por representar un coloniaje cultural desde su gestión en el Museo de Bellas Artes y después en el Instituto Di Tella.

¹⁴² ADES, Dawn (comisario).: *Arte en Iberoamérica*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. p. 285

¹⁴³ RIVA, Marcela.: *Búsqueda e identidad en el arte argentino*. pp. 57-69 en AA.VV.: *Rasgos de identidad en la Plástica Argentina*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires. 1994.

<<Estos planteos están en fuerte sintonía con la Teoría de la Dependencia, que en cuanto a las artes plásticas contó con los trabajos de Marta Traba, escritora y crítica de arte argentina radicada en Colombia, autora del libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, en el que considera que el rasgo sobresaliente del arte latinoamericano (a diferencia de su literatura) es su dependencia respecto de los que se produce afuera, y evalúa la experiencia del Instituto Di Tella como una expresión exacerbada de sometimiento al imperio>>. ¹⁴⁴

El artista argentino de origen húngaro Pedro Roth explica la tendencia imitativa de los centros periféricos. <<Cuando la revolución burguesa termina con el mecenazgo tradicional y los artistas son abandonados a su suerte estos tuvieron que salir a buscar sustento. Aparece el arte individual y contestatario. La historia del arte pega un salto para adelante y aparecen los ismos que cada vez más velozmente se consumen entre si. Las acciones y las reacciones se vuelven, tendencias, escuelas, vanguardias, que reaccionan las unas contra las otras. La periferia no participaba solo copiaba para estar a la moda y eso hacía perder vigor y autenticidad al arte del tercer mundo, transformando a los artistas en imitadores>>. ¹⁴⁵

Iniciando el breve recorrido que nos conduce hasta 1959 año del surgimiento de Espartaco, podemos iniciarnos como hemos hecho en el apartado continental en el despertar de un nacionalismo cultural que sacude a todo el continente. También a fines del siglo XIX llega a la Argentina la oleada del pensamiento nacional, sus figuras principales son Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Ricardo Rojas. <<Sus fuentes bibliográficas –no podía ser de otro modo– son europeas; su inspiración –como tampoco podía ser de otro modo– es profunda y sinceramente local; se expresan de distintos modos, son ellos voceros más o menos conscientes de diferentes sectores e intereses de una sociedad, en un acelerado proceso de estratificación y emergencia de nuevos actores y sujetos sociales. Aquel nacionalismo se basó en la categoría del “ser nacional”; una especie de esencia o sustancia inalterable, mítico organismo viviente; una especie de exhalación telúrica, base de la “conciencia colectiva del pueblo”>>. ¹⁴⁶

Como no podía ser de otra manera, en Argentina se dan las mismas circunstancias nacionalistas que en el resto del continente y se persigue con ello constituir una nación cultural, sin embargo, en el espíritu inicial de la historia del arte de argentina están las cuestiones sociales,

¹⁴⁴ LONGONI, Ana. El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP. *revista Lucha Armada en la Argentina*, 2005, vol. 1, Nº4, p. 14.

¹⁴⁵ ROTH, Pedro.: Para una Muestra de la Historia del Arte Argentino. *Revista Estrella del oriente*, Nº 2, febrero-2008. p. 28.

¹⁴⁶ PÉREZ, Dante.: Sobre la función ideológica en el Arte. El gaucho de chiripá de Cesáreo Bernaldo de Quirós. *AdVersus, Revista de Semiótica*, nº 5, 2006. p. 8 [en red] http://www.adversus.org/indice/nro5/articulos/articulo_perez.htm [última consulta: 19/9/2013]

aunque aquí la tematización no pasa por el indigenismo, sino por la ciudad, el inmigrante, la industria, el desempleo, el éxodo, hecho que diferencia la pintura figurativa de argentina respecto a otras naciones iberoamericanas.

<<En Buenos Aires los pintores incorporaban nuevos temas con intención social, por ejemplo *La sopa de los pobres* (1883) de Reinaldo Giudici¹⁴⁷ y el trabajo que Eduardo Sívori realizó en París: *El despertar de la sirvienta*. (1887). Gran escándalo provocó su exhibición en Buenos Aires, y pese a ser una de las tantas obras de desnudo femenino que por la época se mostraban, fue prohibida su exhibición pública. Una cosa era representar una Venus y otra una sirvienta como la imagen de una mujer sometida. Ese realismo social pone sobre el tapete una temática de acercamiento a los problemas locales, muy poco trabajados hasta el momento>>.¹⁴⁸

A las obras citadas habría que sumar "Sin pan y sin trabajo" (1892-1893), óleo de Ernesto de la Cárcova,¹⁴⁹ o las fábricas de Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945).¹⁵⁰ De la Cárcova, Schiaffino¹⁵¹ y Sívori viajaron a Europa entre 1885 y 1889 siendo influenciados por la corriente pictórica naturalista que prevalecía en las academias europeas, <<que fueron escenario de fuertes tensiones entre las viejas convenciones y los nuevos estilos en un marco de gran exigencia y rivalidad. En ese sentido, París estaba en el corazón de esa evolución. Cuadros inspirados en los problemas sociales mezclados a paisajes, desnudos, escenas de la vida íntima, etc>>.¹⁵² Siguiendo con un retraso de unos treinta años las pautas marcadas por París, primero con el realismo, digamos de raíz courbetiana, junto al camino del desnudo iniciado por Manet, le sucederá un posimpresionismo que acentuará el encuadre de la realidad circundante, ahora tratada desde la alegría de vivir.

¹⁴⁷ Reinaldo Giudici (1853-1921) fue un pintor italo-uruguayo-argentino, uno de los iniciadores de la pintura argentina y de los fundadores de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, nombre inicial de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina.

¹⁴⁸ PINI, Ivonne. : "Aproximación...", *Op. Cit.* p.2.

¹⁴⁹ Ernesto de la Cárcova (1866-1927) Fue un pintor argentino de estilo realista y el primer director de la Academia Superior de Bellas Artes de la Nación. A los 27 años de edad (1893) regresa a Buenos Aires, donde completa una de sus obras más reconocidas, "Sin pan y sin trabajo". Fue profesor de la U.B.A., donde e 1921 creó el diseño del sello mayor de esa casa de estudios.

¹⁵⁰ Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945) Pintor argentino de gran influencia que formó a varias generaciones de pintores. Gracias a él se creó en la Universidad de Buenos Aires la Cátedra de Grabado, de la que salieron los más importantes grabadores argentinos.

¹⁵¹ Eduardo Schiaffino (1858-1935). Fue un pintor, crítico e historiador argentino. Integrante de la llamada Generación del 80. En 1895 logró finalmente que el gobierno creara el Museo Nacional de Bellas Artes, proyecto por el que bregó largamente y del cual fue su primer director, desempeñándose hasta 1910, e impulsó el desarrollo de las artes plásticas en ese país.

¹⁵² [En red] http://www.asaec.com/uploads/216967743scher_ofelia_-_identidad_y_pintura.pdf [última consulta: 19/9/2013]

<<En 1902 hace su tardía irrupción entre nosotros el impresionismo con la primera exposición de Malharro,¹⁵³ recién llegado de Europa, en la galería Witcomb. Nuestra pintura, como se ve, se halla entonces, todavía, con referencia a la de Francia, en un retardo nada desdeñable. Se lo puede calcular en alrededor de treinta años>>.¹⁵⁴

Pertenecería Malharro junto a otros iniciadores¹⁵⁵ al primer periodo de Riva, es decir, al ingreso a la modernidad y permanente búsqueda genuina dentro del academicismo heredado. Cuando acudimos a las obras generales de la historia del arte de Argentina,¹⁵⁶ se torna imposible no encontrar desde las páginas iniciales de estas obras continuas referencias y explicaciones a la historia general del arte, ya que ésta, pauta el desarrollo de lo sucedido en Argentina, así como en tantas otras naciones incluida la española. Sin embargo este retraso no se detecta ante sus vecinos continentales que siguen un ritmo equivalente, y a mitad de la década del '20 Argentina, al igual que otros países como Brasil, México, o Cuba, realiza su filiación a las tendencias de Vanguardia.

A partir del gobierno del presidente Marcelo Torcuato de Alvear, en 1922, con un gobierno de prudente, a la par que aperturista, surge una gran libertad de prensa, los periódicos y publicaciones de la índole más diversa proliferan. Todo tipo de asociacionismo prospera. Se respetó la autonomía del los claustros universitarios, y la libertad intelectual, estética, científica y política. Bajo este clima se inicio la renovación plástica. Bajo un contexto, indudablemente propicio para el desarrollo de la cultura, irrumpen en los medios artísticos y literarios una juventud inquietante y disconforme. Tal situación permite a la Argentina repetir para las mismas fechas que Brasil, o Mexico la entrada definitiva a la modernidad pictórica.

Coincide toda la bibliografía en determinar 1924 como año que marca un antes y un despues en la historia del arte argentino. Se abre aquí la segunda etapa enunciada por Riva, aparece un vanguardismo acentuado, el Cubismo, el Surrealismo, y el Arte Concreto. La introducción del cubismo vendrá de la mano de Emilio Pettoruti (1892-1971), quien expone sus obras de clara

¹⁵³ Martín Malharro (1865-1911). Señala Fermín Fèvre que Malharro se constituía en vanguardia y hubo de sufrir las consecuencias de quienes desde la retaguardia naturalista y académica controlaban el destino de la pintura y los pintores.

¹⁵⁴ CORDOVA ITURBURU, Cayetano.: *80 Años de Pintura Argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Edic. Librería la Ciudad. Buenos Aires 1978. p. 27

¹⁵⁵ Algunos autores señalan a Faustino Brughetti (1877-1956) como otro introductor del impresionismo, aunque éste acusaba la influencia de los "macchiaioli" italianos que muestran puntos de contacto con los impresionistas franceses.

¹⁵⁶ e.g.: SAN MARTÍN, María Laura.: *Pintura Argentina contemporánea*. Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1961.

Cfr. PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Editorial Paidós. B. Aires 1967.

Cfr. CORDOVA ITURBURU, Cayetano.: *80 Años de Pintura Argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Edic. Librería la Ciudad. B. Aires 1978

Cfr. FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1975.

tendencia cubista (influenciado por el cubismo de Juan Gris) con algunos elementos futuristas (a causa de su estancia en Italia) y lo presenta en la importante galería Witcomb, un 13 de octubre. Esta presentación del lenguaje vanguardista por excelencia, de inicio, causara gran controversia en la crítica periodística y en las opiniones del gran público, no obstante, pronto será el gran maestro el que forme en la contemporaneidad a los jóvenes y futuros artistas. Por otra parte, el geometrismo de Pettoruti inicia un rasgo dentro del arte argentino.

<<Argentina desde su nacimiento como colonia fue parcelada por rectángulos, el lote, la cuadra, la manzana, los campos y sus alambradas rectangulares, las calles y las avenidas, las rutas, un país geométrico. Una consecuencia de esta realidad es el florecimiento de arte geométrico local, apenas llegó al país la idea de este arte Europeo con Petorutti, encontró cultores y muy poca resistencia. El Cubismo, el Madi, el Arte Concreto, los generativos, la geometría sensible, el perceptismo, los cinéticos y tantos otros movimientos geométricos fueron metabolizados por el arte argentino, quizás este movimiento fue el más reconocido en el extranjero>>.157

Hoy Pettoruti es considerado un punto de partida de no retorno hacia la contemporaneidad en Argentina. Por otro lado, ese año de 1924 se produce el regreso a la Argentina de Xul Solar (1887-1963).158 Pettoruti representa el desembarco de las tendencias de vanguardia europeas interpretadas de un modo fidedigno, Xul Solar, representa el intento de hibridación, de adaptación entre lo visto en Europa y la necesidad de un arte de sabor propio. También en 1924 se funda la revista *Martin Fierro* (1924-1927) en Buenos Aires, de corte literario pero relacionada con las artes plásticas. *Martin Fierro* sirvió para vehicular la apertura a las aportaciones de vanguardia del llamado Grupo de Florida. Dicho grupo fue, más bien, una agrupación informal de artistas de vanguardia durante la década de 1920 y de 1930. El Grupo Florida se caracterizó fundamentalmente por la búsqueda de innovaciones vanguardistas relacionadas con las formas, como el cuestionamiento a la métrica y la rima en la poesía. Apoyaron el surrealismo, el dadaísmo, el ultraísmo y en general todas las corrientes de vanguardia europeas de la época. Por otro lado, estaba el Grupo de Boedo, ambos eran más bien agrupaciones informales, y los límites entre una y

¹⁵⁷ ROTH, Pedro.: Para una Muestra de la Historia del Arte Argentino. *Revista Estrella del oriente. Op. Cit.* p. 25

¹⁵⁸ [En red] http://www.edusalta.gov.ar/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=1642&Itemid=125 [última consulta: 19/9/2013]

<<En la escena latinoamericana de los años 20 se perfiló la vanguardia neocriolla impulsada por Xul Solar como un proyecto americanista. En algunos de sus textos escritos antes de su regreso a Buenos Aires, en 1924, el artista ya hacía alusión a los términos vanguardia criolla, o cultura neocriolla. Con estos conceptos, Xul Solar proponía la conformación de una identidad latinoamericana como resultado de la mezcla de elementos culturales europeos y americanos. Además, reivindicaba la posibilidad de generar una vanguardia transformadora como un fenómeno propio que se alimentara tanto de componentes locales como extranjeros. Xul Solar consolidó su proyecto, sobre todo, con la invención de un nuevo lenguaje -el neocriollo-, creado a partir del portugués y el español, a los que sumó fonemas de otras lenguas como alemán, inglés, etc.>>

otra no eran tan rígidos como la historiografía tradicional ha patentado. Los de Boedo eran artistas plásticos y a escritores de corte social, no por ello ajenos a la vanguardia como sucedió con los hermanos González Tuñón. Entre los de Boedo, estaban los llamados “Artistas del Pueblo o la “Escuela de Barracas” (Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq). Exponían en sindicatos y ambientes sociales, una propuesta plástica que nos retrotrae a Daumier, pero en el caso argentino, pesó cierto exceso panfletario. La historiografía a fijado a Boedo por oposición al grupo de Florida, pero tienen un gran denominador común, la ciudad de Buenos Aires. Como hemos dicho, la atención a la realidad circundante, va en progresión en la plástica nacional, y la realidad concentrada en Buenos Aires como gran aglutinante de la vida. En ello convergen las diferentes tendencias, de modo que, comienza a fraguarse una tradición urbana en la pintura argentina.

<<La metrópoli está presente incluso en el dato menor –pero significativo– de su denominación grupal: unos son los “pintores de La Boca”, los de Martín Fierro son el “grupo de Florida”, por su parte, los Artistas del Pueblo primero son la “Escuela de Barracas” y luego aparecen asociados al “grupo de Boedo”. Esta fuerte referencia urbana los vincula entre sí y al mismo tiempo los aparta de quienes entonces encarnan la posición más académica, los pintores Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós,¹⁵⁹ que cultivan la temática rural con una impronta nacionalista>>. ¹⁶⁰

El 31 de diciembre de 1929, Víctor Pissarro, Alberto Morera, Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner, Horacio Butler, Juan Del Prete y otros, se encuentran en París. Por esa época también residen en la capital francesa, otros artistas argentinos que –favorecidos por becas o a su propio

¹⁵⁹ Fernando Fader (1882-1935). <<Su pintura -inspirada en temas, por lo general, de nuestras serranías cordobesas- incorporó, en la Argentina, una visión nueva, completamente distinta, de esos motivos. Sus características son, en términos generales, las mismas de su maestro Zugel: empastes pesados, preocupación de la luz, fusión en la retina de los tonos divididos en la tela, composición impuesta por la reproducción de motivo más que por un propósito deliberado de equilibrio y, dominándolo todo, una concepción naturalista. Desde el punto de vista del color no siempre Fader es afortunado. Con frecuencia su cromatismo adolece de cierta actitud y no son raros, en sus cuadros, los grises carentes de limpieza. Logra, a veces, hermosas transparencias atmosféricas. Su obra -con la de Malharro, principalmente- señala el fin de la etapa naturalista y academinizante de la pintura argentina y el advenimiento de la renovación impresionista>>. [en red] http://www.latinartmuseum.com/fernando_fader.htm [última consulta: 16/9/2013]

Cesáreo Bernaldo de Quirós (1881-1968) se centró en la vida del gaucho, realizó un conjunto de óleos, cuyo sentido autóctono no tiene precedentes en las artes figurativas de Argentina. un realismo que se acerca a la figura humana para comenzara a desarrollar los tipos populares, los rostros ideales pasan a rostros personalizado y minuciosamente descritos en los que, por fin, se huele la dureza de la vida en el campo. Las escenas generales y atmosféricas de Puyrredón pasan a figuras tipo con encuadres cuasi fotográficos, y un sistema de reducción en la representación que recuerda al austero barroco sevillano.

Véase, PÉREZ, Dante.: Sobre la función ideológica en el Arte. El gaucho de chiripá de Cesáreo Bernaldo de Quirós. *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 2006, nº 5, p. 4.

¹⁶⁰ MUÑOZ, Miguel Ángel.: *Los artistas del pueblo, 1920-1930*. p.6 [en red] [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf) [última consulta: 19/9/2013]

coste– han hecho el ya clásico “viaje de perfeccionamiento”¹⁶¹. Entre ellos conviene mencionar aquí a Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo. La actividad de estos jóvenes artistas no es desconocida en Buenos Aires. Actúan en nuestro medio “a distancia”: organizan exposiciones, efectúan envíos a los salones y, en general, se los conoce como “los muchachos de París”. Recorren los museos, asisten a las academias libres y también pasan por renombrados talleres de la época. En suma, viven la bohemia parisina de la segunda década del siglo XX. A su regreso al país, en la década del ‘30, integran al contexto del arte argentino influencias que provienen de las tendencias vigentes en el viejo mundo, contribuyendo a la renovación del ambiente artístico local, no sólo en cuanto al lenguaje plástico, sino también en lo concerniente a la enseñanza y a los mecanismos de exposición y difusión artística.

Ejemplo del ambiente renovador son los Cursos Libres de Arte Plástico que organizan Bigatti, Guttero, Domínguez Neira y Raquel Forner en Buenos Aires en 1932. Sin duda, aglutina a todos ellos un espíritu de época que se relaciona con el retorno a la figuración de gran parte de los artistas europeos producido durante el período de entre guerras.¹⁶²

Todo ello, determina un excelente estado de salud de la pintura, pero ciertamente europeizado, lo cual va a continuar con la constitución del grupo de los surrealistas. En 1939, el Grupo Orión (integrado por nueve pintores: Luis Barragán, Bruno Venier, Vicente Forte (fundadores), Leopoldo Presas, Ideal Sánchez, Orlando Pierri, Antonio Miceli, Alberto Altalef y Juan Fuentes; y por tres escritores: Ernesto B. Rodríguez, Juan F. Aschero y Rodolfo Alegre). El Grupo Orión inauguró por primera vez en Buenos Aires una exposición de pinturas vinculadas al movimiento surrealista, se celebró en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, en 1939 y en los Amigos del Arte en 1940, ambas exposiciones le dieron importancia al movimiento surrealista, que había sido prefigurado en Argentina, de algún modo, por Xul Solar. En 1934 el pintor Antonio Berni (1905-1981) regresa al país, y junto con el grupo integrado por Gambartes funda en Rosario la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. Este grupo sería cerrado durante la dictadura de Urriburu. De París, Berni trajo una gran carga política y vanguardista, influenciada, sin duda, por su intensa vinculación con los artistas e intelectuales surrealistas europeos.¹⁶³ Así primero, Berni militó brevemente en el surrealismo durante la década del ‘30; durante la década del ‘40 y el ‘50 fue adherente del

¹⁶¹ [En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

¹⁶² [En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php?menu_id=15602 [última consulta: 16/9/2013]

¹⁶³ Muestra de Antonio Berni en Santa Fe: El Mundo de Ramona Montiel. [En red] http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=7712 [última consulta: 16/9/2013]

llamado realismo crítico; y durante los '60 aparte de alcanzar el justo reconocimiento consiguiendo el Premio Internacional de Grabado y Dibujo de la Bienal de Venecia de 1962, inicia una renovación de la figuración a partir de collage con materiales de objetos en su famosa serie de Juanito Laguna. Más tarde retomaremos a la figura de Berni, pues es, sin duda, precedente obligatorio para el estudio del Movimiento Espartaco.

El crítico Aldo Pellegrini, definió como generación intermedia a todos aquellos artistas que tienen como característica común el constituir una especie de camino de enlace entre la primera vanguardia que se inician con el grupo de Paris y los movimientos abstractos puros que representan la segunda vanguardia y se inician con la abstracción concreta.

La publicación del único número de la revista "Arturo" en el verano de 1944, suele considerarse el acontecimiento inicial del arte concreto en la Argentina. El núcleo editor quedó integrado por los artistas: Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Lidy Prati y el poeta Edgard Bayley. De ahí surgirán dos grupos, el llamado Movimiento de Arte Madí impulsado por Gyula Kosice (1924), de origen húngaro; y la Asociación Arte Concreto-Invención, que en 1949 pasó a llamarse Grupo de Artistas Concretos, capitaneada por Tomás Maldonado (1922).¹⁶⁴ Adquirieron gran reconocimiento, tanto por su labor teórica del arte como por representar la corriente más internacional del arte en Argentina. En el camino hacia la autoreferencialidad del arte en el campo argentino, como se ha dicho en el apartado de aproximación al arte iberoamericano o latinoamericano, se da el paso definitivo con la experiencia del Arte Concreto, el materialismo dialéctico se impone en la estética. Sin embargo, paradójicamente, serán expulsados de Partido Comunista Argentino, y podrán finalmente, articularse como experiencia en tiempos del peronismo. Veremos en el próximo apartado las razones de cómo se produce tal relación.

Mientras en Buenos Aires, en 1944, surge y se desarrolla el Arte Concreto como expresión de vanguardismo acentuado, en el litoral argentino se genera un expresionismo templado de sabor que va a coexistir también con las posteriores tendencias del arte. En este contexto, merece la pena detenerse en Leónidas Gambartes (1909-1963). Gambartes en las etapas de su madurez, hace pensar en las graffías americanas precolombinas, -las de la alfarería y los tejidos- y, al mismo tiempo, en ciertas desnudeces expresivas de Campigli y de Picasso.¹⁶⁵ En 1950 integra el grupo

¹⁶⁴ Véase, ALCAIDE, Carmen.: El arte concreto en Argentina. Invencionismo, Madí, Perceptismo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1997, n° 9.

¹⁶⁵ Entre 1937 y 1942 compone la serie Cartones de Humorismo. Es en 1941 cuando realiza su primera exposición en Buenos Aires, sobre este trabajo. En 1945 comienza una serie temática, que seguirá a lo largo de su vida, referente a las "brujas", más tarde serán "hechiceras" y "conjurantes". En 1949 realiza una obra en cromo al yeso, denominada "Conjurero". Es con esta técnica que realizará la mayor parte de su producción artística en adelante.

Litoral,¹⁶⁶ del cual es creador, junto a Juan Grela, Hugo Ottmann, Carlos E. Uriarte, Francisco García Carrera y Oscar Herrero Miranda. Todos ellos practican un vanguardismo moderado, donde podemos detectar guiños a los lenguajes vanguardistas (expresionismo de Uriarte, *naif* de Grela, e incluso algunos rasgos cubistas de Ottman) pero son interpretados de un modo particular con muchas alusiones a lo americanista, en paisajes, bestiarios, atributos iconográficos específicos del continente, etc. En suma, un grupo de importantes pintores que buscaron lo identitario a la par que sus lenguajes partían de la vanguardia internacional. Sin embargo, como grupo no muestran una fuerte cohesión interna como si hará Espartaco, ya que el grupo Litoral muestra en cada uno de sus integrantes propuestas muy alejadas, así mismo sus temáticas las podemos considerar templadas. Ahora bien, aun siendo artistas ampliamente reconocidos a nivel nacional, no han gozado de promoción internacional, es más, se han soslayado como un grupo de provincia.

Sin embargo, ese año de 1950 Lucio Fontana es distinguido por su obra escultórica con el Premio Palanza, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes.

En 1952 el crítico Aldo Pellegrini funda el grupo de Artistas Modernos de la Argentina,¹⁶⁷ practican, por lo general, la abstracción geométrica pero algunos miembros sufren contaminaciones de la abstracción libre. Para 1955 Carmelo Arden Quin y Aldo Pellegrini crean la Asociación Arte Nuevo que reúne artistas abstractos independientes.¹⁶⁸ Es nombrado interventor del Museo Nacional de Bellas Artes el crítico Jorge Romero Brest, confirmado como director en 1958 desempeña el cargo hasta 1963. Para 1957 constituye el grupo Siete Pintores Abstractos¹⁶⁹ compuesto por Rómulo Macció, Clorindo Testa, Marta Peluffo, Víctor Chab, Josefina Robirosa, Kasuya Sakai y Osvaldo Borda. Muchos de ellos saltaran a la Nueva Figuración y al Pop-Art cuando saltan al Instituto Di Tella fundado el 22 de julio de 1958 por la Fundación Di Tella, financiado por la Fundación Ford y Rockefeller a demás de la industria Siam-Di Tella.

<<Lo que pasa que la política cultural, [consideró] sinónimo el éxito con ser reconocidos por los centros de poder mundial, entrando en la globalización a través de la imitación burda del arte globalizado; se logró así una pausterización del arte argentino. Los mismos intelectuales, para

¹⁶⁶ Constituye uno de los pocos casos en que una agrupación artística de origen provincial logra repercusión nacional exponiendo en Santa Fe, Córdoba, Tucumán, Resistencia y Buenos Aires.

¹⁶⁷ Integrado, entre otros, por Maldonado, Prati, Hlito, Iommi y Girola y artistas más jóvenes como Miguel Ocampo, José Fernández Muro y Sarah Grilo.

¹⁶⁸ Participan en la asociación Martha Boto, Martín Blaszkó, Noemí Gerstein, Juan Melé, Gregorio Vardánega, Aldo Paparella, Martha Peluffo, Carlos Silva, Luis Tomasello, Virgilio Villalba, Eduardo Mac Entyre y Miguel Angel Vidal, entre otros.

¹⁶⁹ En 1958 se adhieren al movimiento internacional Phases por medio de la revista Boa, dirigida por el poeta y crítico Julio Llinás.

justificar su actitud, decían que para ser "artistas argentinos" había que dibujar gauchos. El estado prácticamente lo que hizo fue recoger restos de instituciones y sostener una especie de tradición a través de los museos de los teatros de las orquestas sinfónicas, pagando sueldos para instituciones vaciadas de todo sentido, mientras que el emprendimiento privado llevaba adelante la historia del arte a su manera. En los sesenta con el Di Tella, en los setenta y los ochenta a través del CAYC, en los noventa con el ICI, el Rojas y Ruth Benzacar, y la presencia de Glusberg en el Museo Nacional de Bellas Artes y ahora con el Malba, Orly Benzacar, y las instituciones lideradas por Mauro Herlitzka, la fundación Espigas, Arte BA, y su contacto explícito con los Estados Unidos. Estas instituciones dominantes, que a veces tienen sus reflejos en alguna entidad oficial como el Centro Cultural Recoleta, el MAMBA, son los que envían los artistas designados por ellos a las bienales, exposiciones, ferias, son los que deciden el destino de lo que es el arte argentino; el estado observa impotente>>. ¹⁷⁰

Como vemos una historia netamente europeizante aun teniendo, sin duda, sus sabores propios; es contra tal devenir del arte argentino contra el que se alza el grupo Movimiento Espartaco. Para 1959, las cronologías artísticas de la historia del arte de Argentina¹⁷¹ contraponen dos movimientos, por un lado, El Movimiento Informalista,¹⁷² que representa "el arte por el arte" y por otro, el Movimiento Espartaco, que apuesta por la "función social del arte".¹⁷³ De algún modo, seguía existiendo la vieja contraposición entre Boedo y Florida.

<<la generación del 60 comienza en el 59, año en el que se hacen las exposiciones de los Informalistas y del grupo Espartaco. Aunque con diferentes intenciones se enuncian los fenómenos grupales. Al poco tiempo, (...) aparece la llamada Nueva Figuración o mejor dicho Otra Figuración>>. ¹⁷⁴

Hemos empezado este somero repaso al arte argentino advirtiendo un retraso de treinta años respecto al realismo o al impresionismo francés, sin embargo, para la década del '60 las novedades

¹⁷⁰ ROTH, Pedro.: Para una Muestra de la Historia del Arte Argentino. *Op. Cit.* pp. 26-27.

¹⁷¹ LAURIA, Adriana; LLAMBÍAS, Enrique.: *Un panorama del siglo XX*. Bs. As. 2003. [en red] http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/01sigloxx/00brevsxx.php?menu_id=32594 [última consulta: 8/7/2013]

¹⁷² Integrado por Kemble, Greco, Barilari, Olga López, Fernando Maza, Pucciarelli, Towas y Wells, expone en Van Riel y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAM). El fotógrafo Jorge Roiger se incorpora en esta última.

¹⁷³ Compuesto por unos jóvenes pintores hasta ahora prácticamente desconocidos, estos son Bute, E. Carpani, R. Lara, R. Mollari, M. Sánchez, J.M. y Sessano, C.

¹⁷⁴ BEDOYA, Fernando; ROMERO, Juan Carlos; LO PINTO, Marcelo.: *Arte, política y pensamiento crítico*. Ediciones del Centro Cultural de La Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, 2006. p 14.

llegan al instante, y la plástica nacional comenzó a mostrar cierta proyección internacional. Aldo Pellegrini señaló al respecto:

<<Nuestros artistas se destacan en el exterior, y cada vez con mayor frecuencia reciben recompensas en los certámenes internacionales. Indudablemente, estamos al minuto de lo que pasa en el mundo, y contamos con artistas realmente originales (no demasiados), y no tan sólo meros epígonos como era la regla en el pasado. Pero todavía no hemos completado el ciclo; todavía no exportamos principios rectores, como países pequeños de Europa lo han hecho (por ejemplo Holanda con el grupo Estilo y con el grupo Reflex-Cobra>>. ¹⁷⁵

En definitiva, el arte argentino fue ganando inmediatez frente a las novedades internacionales, llegando incluso a un proceso de proyección internacional durante los años sesenta. Sin embargo, la deuda histórica ante un arte identitario no brilló con la fuerza que aconteció en otros países iberoamericanos, a menudo se ha entendido el avanzado arte argentino como una mera copia de lo acontecido en los centros internacionales del arte, primero París, después Nueva York.

<<Toda copia es a la larga una falsificación donde la creatividad se diluye, por eso el arte imitativo del tercer mundo no responde a ninguna realidad propia. Solo unos pocos lograron sustraerse. Los críticos por miedo al ridículo prefieren ignorar a los creadores locales. Para ser reconocido hay que copiar y así el arte se aleja cada vez más de la realidad local>>. ¹⁷⁶

Es precisamente, en términos de Espartaco, que dicho movimiento o grupo, se alza contra la copia indiscriminada y el coloniaje cultural, buscando desde la figuración una renovación del programa iberoamericano, es decir, de la tradición figurativa, que se inicia como herederos de una cosmogonía de la imagen fundamentada en la contrarreforma y que pronto se sometió a un sincretismo oriundo. Con el valor que cobra cuando esta empresa del Movimiento Espartaco queda inscrita dentro de la generación joven nacida entre 1925 y 1940, con 1930 como fecha aglutinante. Generación ampliamente seducida por el “boom” que sucedió en las artes ante la competencia entre París y Nueva York bajo el contexto de la guerra fría cultural.

¹⁷⁵ PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Editorial Paidós. B. Aires 1967. p. 10

¹⁷⁶ ROTH, Pedro.: Para una Muestra de la Historia del Arte Argentino. *Op. Cit.* p. 28

6. APROXIMACIÓN CONTEXTO SOCIO-HISTORICO EN EL QUE SE INSCRIBE EL ESTUDIO Y SU INFLUENCIA SOBRE LAS ARTES.

El estudio de las artes en la década del '60 y en concreto la especificidad de nuestro objeto de Estudio, -Espartaco-, implican cuanto menos una aproximación a los hitos y fenómenos políticos que van a tener consecuencia sobre el campo de las artes. Sirva también esta aproximación como notas a pie de pagina de la narración general, quiero decir, como referencias a las que van a remitirse una y otra vez los diferentes capítulos de nuestro estudio, desviándonos así de lo específico artístico particular para acudir a lo general. Como experiencia colectiva de arte político Espartaco no puede abstraerse del contexto político y su influencia sobre las artes.

Pretendemos un ejercicio dirigido por la particularidad de nuestro estudio, sin dejar de transmitir lo que entendemos como esencial para una justa comprensión de nuestros intereses académicos. Hay que adelantar que el desarrollo político de Iberoamérica, y en este caso de Argentina, queda determinado por el llamado “pretorianismo” que <<implica la aceptación de la participación de los militares en la esfera política del país. Así, el sistema político argentino, entre 1930 y 1983, funcionó en la realidad histórica a través de una articulación que combinó en su estructura los gobiernos militares con los gobiernos civiles>>. ¹⁷⁷

El mundo de la década del 40 será tan conflictivo que una nueva Gran Guerra sellará sus días. Lejos de los escenarios bélicos, en el continente Americano, la tensión y el conflicto sacudirá su geografía. En Costa Rica se produjo una guerra civil. En Panamá se instaló una dictadura. En Venezuela se derrocó al presidente Rómulo Gallegos y surgió la dictadura de Laureano Gómez. En Bogotá hubo una insurrección popular por el asesinato del dirigente liberal izquierdista Jorge Gaitán. Argentina no queda al margen de este tipo de acontecimientos, ya que se produjo en 1943 el golpe militar, con la consecuente destitución del presidente Ramón Castillo.

El 17 de Octubre de 1945, el jefe de la Policía Federal, el coronel Juan Filomeno Velazco, facilitó el paso de los trabajadores para que <<cruzarán el Riachuelo para reclamar la libertad de Perón, cuando este era prisionero de los militares. Ese día, la propia policía gritaba “¡Viva Perón! al paso de los manifestantes>>. ¹⁷⁸ Se había iniciado la euforia popular pro Juan Domingo Perón.

Nuestro objeto de estudio -Espartaco- pertenecen a una generación determinada por dos grandes acontecimientos históricos de la nación Argentina, la llegada al poder de Juan Domingo

¹⁷⁷ QUIROGA, Hugo, *El tiempo del 'Proceso'. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares. 1976-1983*, Rosario, Homo Sapiens-Fundación Ross, 2004, pp. 35-39.

¹⁷⁸ LARRAQUY, Marcelo.: *De Perón a Montoneros. Historia de la violencia política en la Argentina. Marcados a fuego II (1945-1973)*. Aguilar-Alfaguara, Buenos Aires, 2010. p. 17

Perón¹⁷⁹ en 1946, y la llamada Revolución Libertadora, o derrocamiento militar de Perón en 1955. Ambos hechos van a determinar el convulso desarrollo de los años '60 y '70 así como los correspondientes golpes militares del '66 (Onganía) y '76 (Videla) y el regreso del peronismo al poder (73-76). Todo ello aconteció bajo un clima de violencia que alcanzó a todas las clases sociales. La base de tal clima de represión de un Estado-policial ya se gestó desde el momento inicial que Perón llegó al poder.

<<Perón concibió la policía como un cuerpo político. En sus dos primeras presidencias, la policía vigiló, encarceló y torturó a dirigentes políticos, gremiales y estudiantiles de la oposición; también fue un obstáculo para las conspiraciones internas de los militares contra el gobierno>>. ¹⁸⁰

Pronto Perón concedió a la policía mejores retribuciones y un código propio que los equiparaba a los militares y los diferenciaba de los civiles. No es de extrañar, la dimensión que alcanzara la policía como cuerpo de la represión cultural durante los '60.

<<La “vieja guardia” de la Sección Especial de la Policía Federal del gobierno de Perón había hecho sus experiencia (...) durante la dictadura del general José Félix Uriburu. En el sótano de la cárcel de la Penitenciaría, donde prestaban sus servicios, habían torturado a radicales, anarquistas, comunistas, estudiantes, militares y gremialistas entre otras víctimas>>. ¹⁸¹

Bajo tal contexto queda sumergida la política de Argentina, la represión es pues un sistema de conducta previo y posterior a Perón con el peligro que conlleva la normalización de la violencia que finalmente será asumida con naturalidad por amplias capas de las clases medias y obreras.

<<Persecución, tortura, prisión o exilio fueron destinos comunes de la oposición, bajo las primeras presidencias de Perón y también en el régimen militar que lo derrocó y los que lo siguieron, con la legitimidad cuestionada por la proscripción del peronismo y de su líder, el “tirano prófugo”. Entretanto, las luchas gremiales, reprimidas con dureza, incorporaban tácticas novedosas, y detrás de cada una de ellas asomaba el reclamo por el regreso de Perón>>. ¹⁸²

Respecto a la incidencia del peronismo sobre las artes y la cultura, el autoritarismo también se dejó notar. Durante el primer gobierno de Perón, el Ministerio de Educación es ocupado por el doctor Oscar Ivanissevich, quien sostiene una política cultural autoritaria.

¹⁷⁹ Presidente de la Nación Argentina en tres ocasiones; la primera, en las elecciones del 24 de febrero de 1946, para el periodo 1946–1952; la segunda, en las del 11 de noviembre de 1951 para el período 1952–1958, que no alcanzó a completar debido al golpe militar que lo derrocó el 16 de septiembre de 1955 y la tercera el 23 de septiembre de 1973, tras 18 años de exilio para el periodo 1973-1977, que no pudo completar a causa de su fallecimiento.

¹⁸⁰ *Cit.* Nota 178.

¹⁸¹ *idem.*

¹⁸² *idem.*

<<Entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas, abstractos, surrealistas.

Peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza con todos sus sentidos>>. ¹⁸³

Es precisamente en tiempos de estas consignas cuando se desarrolla una abstracción de tendencia positivista, es decir, objetiva, la Asociación Arte Concreto-Invención liderada por Tomás Maldonado y el grupo Madí encabezado por Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin.

Esta abstracción, concreta u objetiva, es precisamente emitida por artistas de tendencia marxista. Arte que se expone a la crítica “facilona” del antiintelectualismo propio de los autoritarismos, pero también elude males mayores ante el peronismo como pudiera suceder con un arte figurativo y reivindicativo. De ahí, por no ser realistas socialistas, como marcaban los preceptos del Partido Comunista argentino, en lo que demuestra la ortodoxia mal entendida, o fidelidad al estalinismo, se apartará a estos artistas y se les descalificará públicamente, por el contrario, paradójicamente, el peronismo a través de la figura de Ignacio Pirovano supo capitalizar el arte concreto y supeditarlos a sus intereses propagandísticos.

<<Ignacio Pirovano, abogado y artista plástico nacido en una familia perteneciente a la oligarquía que ejerció entre 1937 y 1955 la Dirección del *Museo Nacional de Arte Decorativo* y se desempeñó como presidente de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952 y 1953. Pirovano mantenía estrechos vínculos con los artistas concretos, sobre todo con Maldonado, (...) Pirovano estaba al tanto de estas conceptualizaciones estéticas modernizantes y consideraba fundamental incorporar y difundir los avances del concretismo para posicionar al país en el rumbo del progreso que iría de la mano del prometido desarrollo industrial. Por eso en septiembre de 1951 ingresó a la Comisión Nacional de Cultura un proyecto titulado: *La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual* con el cual se proponía mostrar a los productores y consumidores argentinos las ventajas del producto diseñado, convencido de que la verdadera revolución industrial solo sería posible con el acompañamiento de la cultura de la forma industrial>>. ¹⁸⁴

Aunque el Estado peronista divulgó una iconografía de tipo propagandística, complaciente con los valores del peronismo respecto a los roles sociales que debía desempeñar el trabajador, la familia, o la mujer, en lo que sería la representación completa de “*Un mundo feliz*”. ¹⁸⁵ Precisamente, ello denota que se entendió el uso de las artes como recurso subsidiario, desde lo

¹⁸³ COLLAZO, Alberto H.: “Carlos Alonso”, en: *Pintores argentinos del siglo XX*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.

¹⁸⁴ LUCENA, Daniela.: El Gobierno peronista y las artes visuales. *Question*, 2011, vol. 1, no 21. [en red] <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/719/622> [última consulta: 8/7/2013]

¹⁸⁵ Véase GENÉ, Marcela.: Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955). [en red] <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gene/Marcela%20Gene%20-%20Un%20Mundo%20Feliz.pdf> [última consulta: 8/7/2013]

pragmático y lo utilitario, para servir a los fines del propio poder, es decir, para su perdurabilidad. Lo cual siempre implica conductas oscilantes y contradictorias. Por ello, el propio peronismo prefirió dejar un vacío ante el posicionamiento de las artes, de modo que no quedaran embargados por sus propias normas y pudieran utilizar las artes según conveniencia.

<<Si bien el gobierno peronista elaboró estrategias y reglamentaciones precisas para regular la producción y la circulación de las imágenes como un soporte fundamental de la legitimidad gubernamental y privilegió las artes gráficas para visualizar su repertorio iconográfico, puede afirmarse que esa regulación no estuvo presente en el campo de las artes plásticas, donde no existió una normativa estética precisa durante aquellos años>>. ¹⁸⁶

Señala Andrea Giunta que el Salón Nacional es el mejor ámbito desde el que estudiar las relaciones entre el peronismo y el ecosistema de las artes de aquel momento. ¹⁸⁷

<<Entre las voces de la oposición al gobierno peronista fue central la figura de Jorge Romero Brest, quien había sido expulsado de la vida académica y destituido de sus cátedras de la Universidad de La Plata en marzo de 1947. Durante los años del gobierno peronista Romero Brest llevó adelante una fuerte resistencia que fue encarada desde diversos frentes, entre los cuales se destaca su labor en la revista *Ver y Estimar*, publicación que editó junto a un grupo de discípulos a partir de 1948. *Ver y Estimar* se propuso desde un comienzo la creación de una crítica de arte, la formación de un coleccionismo y el establecimiento de directivas estéticas para los artistas. En torno a esta publicación se articularon actividades e instituciones que se prolongaron aún después de la desaparición de la revista. De acuerdo con *Ver y Estimar* el Salón se había convertido en un mito cultural argentino que ignoraba las corrientes del arte moderno y que era necesario denunciar y combatir para salvar la libertad del arte. Por este motivo, por el escaso valor de la mayor parte de las obras allí presentadas y por carecer de interés para la crítica Romero Brest anunciaba en 1948 que el Salón iba a dejar de tener un lugar en las páginas de la revista, situación que se mantuvo hasta el momento del cierre definitivo de la publicación en 1955>>. ¹⁸⁸

Una década le valió al aparato peronista para implantar un imaginario colectivo que nunca más podría superarse, iniciándose las tensiones entre el anti-peronismo y el pro-peronismo, siendo el anti-peronismo una fuerza más reaccionaria y autoritaria, si cabe, que el propio peronismo. Paradoja que llevó a reforzar el imaginario peronista de aquel “mundo feliz”.

¹⁸⁶ *Cit.* Nota 184.

¹⁸⁷ Véase, Giunta, A.: “Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo”, en Penhos, M. y Wechsler, D. (coord.): *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Ed. del Jilguero, Buenos Aires, 1999.

¹⁸⁸ *Cit.* Nota 184.

<<Luego de diez años en la presidencia de la Nación (dos períodos consecutivos entre 1945 y 1955) Juan. D. Perón es derrocado por el Golpe de estado militar de 1955 (*Revolución Libertadora*). La década del 60 tendrá dos gobiernos constitucionales (Arturo Frondizi, 1958-1962 y Arturo Illia, 1963-1966) signados por la proscripción del peronismo, acusaciones de *traición* (en el primer caso) e *incompetencia* (en el segundo) y por la permanente vigilancia de las Fuerzas Armadas, terminando con el Golpe de estado militar de 1966 (*Revolución Argentina*)>>. ¹⁸⁹

El 23 de Septiembre de 1955 el general Eduardo Lonardi asumió la presidencia de Argentina de forma provisional tras el derrocamiento de Perón. Entonces los mejores aliados de Perón fueron los sindicatos, la CGT anunció a la clase obrera <<la necesidad de mantener la más absoluta calma y de continuar en sus tareas recibiendo únicamente directivas de la central obrera>>. ¹⁹⁰

En agosto de 1957 el gobierno convocó a un Congreso integrado por los representantes de los gremios del cual deberían surgir las nuevas autoridades de la CGT. El Congreso se realizó entre el 26 de agosto y el 5 de septiembre. Los sindicatos se escindieron en dos sectores: los no peronistas que se reunían en el Sindicato de Empleados de Comercio y que pasan a denominarse “Las 32 Organizaciones” y los peronistas más los comunistas que lo hacían en la Asociación de Trabajadores de la Sanidad Argentina formaron “Las 62 Organizaciones”. Más adelante los sindicatos comunistas se retiraron y crearon una entidad que pasa a denominarse “Los 19”. Las 62 y Los 19 formaron a su vez el MOU (Movimiento Obrero Unificado) donde convivían comunistas y peronistas, pero al retirarse estos últimos pasó a denominarse MUCS (Movimiento de Unidad y Coordinación Sindical, que tiempo después desapareció. Por su parte las 62 Organizaciones continuaron desde entonces como herramienta político-sindical del peronismo. ¹⁹¹

Al amparo de la amplia masa del obrerismo peronista, acontece un campo de cultivo donde sembrar el materialismo dialéctico, un marxismo no interpretado por el Partido Comunista, sino por políticos-pensadores de signo nacional, así surge la corriente de la “izquierda nacional”, entre sus figuras más representativas se encuentran tres autores, con los que el Movimiento Espartaco en el periodo 1959-1961 gozó de gran atención, estos son de J. J. Hernández Arregui (1929-1974), Jorge Abelardo Ramos (1921-1994), y Jorge Enea Spilimbergo; otras personalidades

¹⁸⁹ PINTA, María Fernanda.: Interdisciplinariedad y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta. *Archivo virtual Artes escénicas*, p. 3 [en red] http://artesesencinas.uclm.es/archivos_subidos/textos/51/Instituto%20Di%20Tella.pdf [última consulta:8/7/2013]

¹⁹⁰ MELÉNDEZ, Raquel y MONTENEGRO, Néstor: *Historia del movimiento obrero*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1971. p. 89.

¹⁹¹ LERMAN, Gabriel D.: “El nacimiento de las 62 Organizaciones”. *Página 12*, 17-12-2007. [en red] <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-96289-2007-12-17.html> [última consulta: 16-9-2013].

fundamentales en la confección de la izquierda nacional fueron (Rodolfo Walsh 1927-1976), John William Cooke (1920-1968), Rodolfo Puiggrós (1906-1980), entre otros.

<<En el nacionalismo de izquierdas argentino confluyeron intelectuales y grupos de diversa procedencia, que se situaron dentro o “al lado” del movimiento peronista. Por su parte, varios exponentes del pensamiento nacional y popular compartieron importantes aspectos del mismo programa sin comulgar con su base u horizonte marxista>>. ¹⁹²

El Movimiento Espartaco precisamente surgió durante el gobierno de Arturo Frondizi un líder del radicalismo, ¹⁹³ oscilante respecto a su relación con el peronismo y que pretendió una “apertura” política, y una desnacionalización o liberalización de los bienes de producción. Parece lógico, entonces que estos jóvenes pintores reclamen la nacionalización económica y cultural. Pero tal posición ¿Quiere decir ser peronista? A lo largo del bloque específico acerca de Espartaco veremos la respuesta, de momento, la tradición bibliográfica señala una patente filiación de Espartaco con la corriente “izquierda nacional”.

<<Otros trabajos señalables en esta corriente son los ensayos de Enrique Rivera y Esteban Rey, los estudios historiográficos de Norberto D’Atri, Alfredo Terzaga, Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde, las aproximaciones político-estéticas de Ricardo Carpani y el grupo Espartaco, ¹⁹⁴ las reflexiones de cuadros sindicales como el exanarquista Alberto Belloni y el exsocialista Ángel Perelman, textos de intelectuales de origen católico como Emilio Fermín Mignone y Conrado Eggers Lan>>. ¹⁹⁵

El gobierno de Frondizi se caracterizó por una política económica marcada por el llamado “desarrollismo”, entendido como una apertura de la industria nacional a las compañías privadas del capital internacional (multinacionales). Frondizi, se acercó a la administración Kennedy, y en las artes, bajo su mandato, se inició un proceso internacionalizador que mostraba un pretendido aperturismo cultural. Buen ejemplo de esa Argentina aperturista y afín al liberalismo lo representaba uno de los herederos de la industria Siam-Di Tella, el joven industrial de 27 años Guido Di Tella

¹⁹² BIAGINI, Hugo E.: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-19609)*. Biblos, Buenos Aires, 2006. p. 80.

¹⁹³ La Unión Cívica Radical se dividió en dos, según la postura que cada sector asumía frente al peronismo, rechazando (radicales intransigentes) o aceptando (radicales del pueblo) su proscripción.

¹⁹⁴ Es importante esta división Ricardo Carpani y el grupo Espartaco, pues en este sentido Carpani tomó un grado de implicación militante con Hernández Arregui y Abelardo Ramos que el resto del grupo no siguió.

¹⁹⁵ BIAGINI, Hugo E.: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-19609)*. Op. Cit. p. 82.

apostó por el patrocinio de las artes en <<un intento heterodoxo y provocador para impulsar a la Argentina hacia lo que él entendía como el progreso>>. ¹⁹⁶

<<1958, cuando arrancó el Di Tella, fue un buen año para la burguesía porteña. Arturo Frondizi había ganado las elecciones y el peronismo que tanto los aterraba parecía en retirada. Aquellos fueron los años en que la revista Primera Plana renovó el periodismo argentino, la editorial Eudeba publicó textos clásicos a precios accesibles, los televisores dejaron de ser un artículo de lujo y la Universidad de Buenos Aires se renovó incorporando carreras nuevas, como psicología y sociología>>. ¹⁹⁷

Una juventud perteneciente a la clase media alta, o a la clase alta, con amplia formación intelectual, pero que reflejaba la tesis de Carlos Granés, ¹⁹⁸ es decir, una juventud con excedente de formación pero carente de un lugar en la articulación de la vida política y económica, pero ahora lo trasladamos a la Argentina donde esta juventud asumió la pose de la explosión de la cultura juvenil estadounidense y europea. <<La moda era un campo donde la juventud de los años sesenta procuraba expresar su diferencia y el Di Tella se convirtió en uno de los lugares de encuentro de la llamada "gente linda". Como tal, era extremadamente visitable y atraía la nada sutil atención de la Policía. No se ha realizado ningún análisis serio de la cultura juvenil apolítica en la Argentina, pues la mayoría de los observadores se han interesado en explicar el crecimiento del movimiento juvenil peronista o de los grupos guerrilleros de fines de la década de 1960. En esa época, muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias dejándose crecer el pelo o usando ropas novedosas. En el análisis moralista del gobierno, ambas formas de actividad eran igualmente sospechosas y peligrosas. El análisis del gobierno temía el crecimiento de una contracultura en la Argentina. Se formó una imagen de la juventud acuciada por estilos de vida alternativos, el amor libre, las drogas y una sugestiva música rock. La palabra hippie evocaba drogas, religiones exóticas, políticas contestatarias, pacifismo, un deseo de volver a la naturaleza y psicodelia. Pero la cultura juvenil apolítica era bastante conservadora en Buenos Aires. Los hippies eran esencialmente un fenómeno estadounidense, y la contracultura en la Argentina estaba limitada principalmente a la moda, el pelo largo, el rock nacional, y otras mesuradas manifestaciones de diferencias dentro de un sistema cerrado. La moda fue identificada con las cuerdas que rodeaban al Di Tella y la zona se

¹⁹⁶ El Di Tella y la insolencia creativa", *La Nación*, 17-5-2008 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1012159-el-di-tella-y-la-insolencia-creativa> [última consulta: 19-9-2013]

¹⁹⁷ *idem*.

¹⁹⁸ GRANÉS, Carlos.: *El puño invisible*. Taurus, Madrid, 2012.

llego a conocer como "la manzana loca" a causa de sus boutiques, bares y el Instituto mismo, un lugar donde se exhibían las últimas tendencias>>. ¹⁹⁹

Guido Di Tella tenía en Romero Brest el mejor interprete de su idea dinamizadora e introductora de novedades. Romero Brest apremiaba la novedad constante y rechazaba todo lo que oliera a política como el propio León Ferrari prefiguró para con el resto de *ditellistas*. La situación fue cambiando a medida que la represión y el autoritarismo golpeó a los jóvenes *ditellistas*, si estos jóvenes habían mostrado una irreverencia intelectual con su posición estética, la represión sobre su expresión los iba a posicionar a partir de la dictadura de Onganía como una juventud contestataria, y Romero Brest fue el primero en saberlo. <<El Di Tella fue un claro exponente de los años sesenta y su impronta de apertura e insolencia creativa ya no tuvo lugar en la década siguiente, cuando la política viró hacia la revolución y la violencia (...) La incorporación de Romero Brest al Instituto como director de la sección de arte coincidió con la apertura de un local en la calle Florida, a metros de la Plaza San Martín, diseñado por Clorindo Testa. La sede del Instituto se incorporó al circuito de la vanguardia artística que iba de la calle Viamonte a Charcas, con Florida como eje. El Di Tella cobijó primero a los neofigurativos y luego a quienes serían los máximos exponentes de su espíritu: los pop. Marta Minujín y el resto de los pop reinaron en el Di Tella hasta finales de los años sesenta, cuando la violencia ya no dejó espacio para su frivolidad inteligente. El quiebre de la vanguardia con el Di Tella, y el fin de una era en la Argentina cultural y política, se dio en mayo de 1968>>. ²⁰⁰

El gobierno de Frondizi se frustró tras legalizar en 1961 al peronismo, y se inicia un ciclo con tragedia final, la tutela militar de la política, el "pretorianismo" asestaba el primero de varios golpes de Estado. El 29 de marzo de 1962, el poder lo asumió José María Guido (1962-63), un abogado que sirvió como nuevo "títere" de los militares. José María Guido anuló las elecciones, volvió a proscribir al peronismo, disolvió el Congreso y convocó nuevas elecciones limitadas y controladas por los militares. En ese momento y con el peronismo proscrito se convocaron las elecciones del 7 de julio de 1963 en las que resultó electo Arturo Umberto Illia con muy bajo respaldo electoral.²⁰¹ Illia llevó, a priori, una política económica totalmente opuesta a Frondizi; se anularon los contratos petroleros firmados por Frondizi con el capital internacional, "se impulsó la explotación del petróleo y los recursos estratégicos por parte del Estado, se fomentó la industria

¹⁹⁹ [En red] <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/hippies-di-tella-censura-04.htm> [última consulta: 12/6/2013]

²⁰⁰ "El Di Tella y la insolencia creativa", *La Nación*, 17-5-2008 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1012159-el-di-tella-y-la-insolencia-creativa> [última consulta: 12/6/2013]

²⁰¹ Illia, pertenecía a los llamados "radicales intransigentes" al igual que su antecesor Frondizi.

nacional, se destinó el 23% del presupuesto nacional a la educación (la mayor cifra en la historia del país), el PBI y el Producto Externo Industrial crecieron (el último a un vertiginoso 19% en 1964), bajó la desocupación, se disminuyó la deuda externa, se llevó adelante un plan de alfabetización y se sancionaron las leyes de Salario Mínimo, Vital y Móvil y la llamada Ley de medicamentos”.

Si Frondizi iniciaba el proceso de desnacionalización a cambio legalizaba el peronismo, si Illia debía gobernar con el peronismo nuevamente proscripto, devolvía las políticas de nacionalización. Todo ello, unido al “pretorianismo” no hacía más que avivar la llama del imaginario del “mundo feliz” peronista. Todavía con Illia en la presidencia, en 1965 se levantaron las restricciones electorales, se levantó la prohibición del Partido Comunista, y del peronismo. El 28 de Junio de 1966 un nuevo golpe de Estado conocido como el “onganiato” derrocaba al radical Arturo Illia, pero ahora el “pretorianismo” no pretendía ser provisional sino establecer un sistema dictatorial llamado Estado Burocrático Autoritario, bajo un proceso que los militares osaron a llamar “Revolución Argentina”, tal sistema introdujo una fuerte represión a todos los niveles, tanto política, sindical, como cultural, por otra parte, los militares gozaron de sus propias tensiones internas con luchas intestinas por el poder. Los siguientes militares se sucedieron: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

Tan sólo un mes después del onганиato, el 29 de julio, se intervienen las universidades nacionales. En la Universidad de Buenos Aires, la policía ataca a profesores y estudiantes, hecho conocido como la Noche de los bastones largos.

<<El desarrollo científico y tecnológico de Argentina siguió un proceso signado por numerosas rupturas, estrechamente relacionadas con los vaivenes del contexto político e institucional del país. Existe consenso en señalar que el avasallamiento de la Universidad de Buenos Aires en 1966, conocido como «la noche de los bastones largos» significó, de hecho, la ruptura de buena parte de las tradiciones científicas. Como consecuencia de aquellos episodios se produjo la disgregación y migración de muchos grupos consolidados, lo cual dejó a una generación de jóvenes investigadores sin un conjunto de científicos que debían haber sido sus referentes>>.²⁰² Estallaba la violencia, como consecuencia en todos los ámbitos el capital humano de una nación se veía gravemente reducido. Muchos artistas se encuentran ya en París, o en Estados Unidos. Por sentido común, el artista que pretende continuar con su actividad creativa se aísla y evita la violencia del sistema, sin embargo, llegados a este punto fue inevitable. La vanguardia de uno y otro signo se

²⁰² ALBORNOZ, Mario.: Política científica y tecnológica en Argentina. *OEI-CTS, Globalización, Ciencia y Tecnología. Temas de Iberoamérica*, 2005, p. 83-84.

enfrentaron abiertamente a la violencia institucional.

<<A fines de los años sesenta y primeros setenta, la radicalización política que recorre la sociedad argentina impacta sobre un número extendido de artistas -como sobre otros intelectuales-, sus producciones, sus modos de intervención>>. ²⁰³

Sin embargo, irónicamente, y dentro de las pautas de gran confusionismo de la política Argentina, una gran parte de los cuadros dirigentes del sindicalismo simpatizó con el nuevo gobierno militar y varios de ellos estuvieron presentes en el acto del juramento y asunción del cargo de Onganía. Uno de estos líderes sindicales fue Augusto Timoteo Vandor (1923-1969) líder de los metalúrgicos, secretario general de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) que capitaneó la corriente conocida como “vadorismo” dentro del peronismo una facción participacionista, dispuesta a pactar con el gobierno de facto y proponía un "Peronismo sin Perón". La contrafigura era José Alonso (1917-1970) del sindicato del Vestido, y secretario general de la CGT, quien llegó a presidir las “62 Organizaciones de Pie junto a Perón” y simbolizaba en extremo la “lealtad” al líder”. La dictadura intervino los gremios más importantes (UOM, textiles, ferroviarios, etc.), encarceló dirigentes sindicales, suprimió el derecho de huelga estableciendo el arbitraje obligatorio y desarrolló políticas de fragmentación sindical.

<<En mayo de 1968, mientras miles de obreros y estudiantes se apoderaban de las calles de París, se reunía en Buenos Aires el Congreso Normalizador de la CGT, llamado Amado Olmos en homenaje al dirigente gremial fallecido en febrero de ese año en un accidente de tránsito. El congreso concluyó abruptamente con la fractura de la CGT, que se dividió en la CGT Azopardo, liderada por Vandor, y la CGT de los Argentinos, liderada por el dirigente de los gráficos, Raimundo Ongaro>>. ²⁰⁴ Ricardo Carpani pasa a militar activamente en la CGT-Argentinos, y forma parte de la comitiva que <<en noviembre de 1971, viajó a visitar a Perón a Europa como delegado de Raimundo Ongaro>>. ²⁰⁵

Los artistas e intelectuales, tendrán en la recién escindida CGTA, un nuevo ámbito desde el

²⁰³ LONGONI, Ana.: El FATRAC... *Op. Cit.* p. 20.

²⁰⁴ Raimundo Ongaro (1924-) es un dirigente sindical argentino, secretario general del gremio de los trabajadores gráficos. Aunque algunos sectores del peronismo, en particular Rucci, acusaron repetidamente a Ongaro de trotskismo, su acción en la CGTA fue representativa del ala revolucionaria del peronismo, en la línea inaugurada por John William Cooke; estuvo ligado a dirigentes sindicales peronistas, como Ricardo De Luca y Lorenzo Pepe, al igual que a periodistas y escritores como Rodolfo Walsh, Horacio Verbitsky y Rogelio García Lupo y a artistas gráficos como Ricardo Carpani, Fernando Pino Solanas y el vanguardista Grupo Cine Liberación. Con Walsh había colaborado en varios textos, y artículos conjuntos habían visto la luz en la revista Cristianismo y Revolución. Ongaro dio apoyo al alzamiento del Cordobazo, entre el 28 y el 30 de mayo de 1969. El 30 de junio del mismo año, pocas horas después de la muerte de Vandor, fue encarcelado por el gobierno militar al igual que Agustín Tosco y Elpidio Torres, las principales figuras del Cordobazo. Estaría preso varios años, y a su salida organizaría el movimiento llamado Peronismo de Base.

²⁰⁵ LONGONI, y MESTMAN.: Entrevista a Ricardo Carpani en *Op. Cit.* p. 257.

que expresar políticamente, adhiriéndose a un discurso de unidad nacional que queda configurado en el discurso de la CGTA para el 1º de Mayo de 1968 donde se reclamó la “unidad nacional” ante el desmantelamiento del Estado-nación.

<< (...) Nos pidieron que aguantáramos un invierno; hemos aguantado diez. Nos exigen que racionalicemos: así vamos perdiendo conquistas que obtuvieron nuestros abuelos... La clase obrera vive su hora más amarga. Convenios suprimidos, derecho de huelga anulado, gremios intervenidos, conquistas pisoteadas, personerías suspendidas, salarios congelados. El aplastamiento de la clase obrera va acompañado de la liquidación de la industria nacional, la entrega de todos los recursos, la sumisión a los organismos financieros internacionales (...) La CGT de los Argentinos no se considera única actora en el proceso que vive el país, no puede abstenerse de recoger las aspiraciones legítimas de los otros sectores de la comunidad, ni de convocarlos a una gran empresa común". Por eso llama a "la unidad nacional" con los "empresarios nacionales", los "pequeños comerciantes e industriales", "los universitarios", "los artistas, intelectuales y estudiantes", "los militares" y "los religiosos de todas las creencias", "para combatir de frente al imperialismo, los monopolios y el hambre>>.

El mensaje se destaca porque introduce un nuevo discurso en el movimiento sindical argentino, señalando la necesidad de impulsar un proceso de "unidad nacional", y reconociendo la existencia y la legitimidad de otros actores sociales. El movimiento obrero se percibe entonces como desencadenante de un proceso mucho más amplio, mediante la incorporación de otros sectores sociales. Los artistas e intelectuales se adhirieron al mensaje reconciliador de la CGTA, ejemplo de ello es la muestra “Solidaridad por la soberanía” realizada entre los días 9 y 23 de Diciembre de 1968, que se celebró en la Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva de la Nación, adherida a la C.G.T de los Argentinos, los participantes fueron: Alonso, Bute, Carpani, Castagnino, Centurión, Clemen, Colombes, Deira, Demirjian, Duarte, Erlich, Espinosa, Lesca, Molteni, Noé, Nuñez, Obelar, Pereyra, Sánchez, Sessano, Silva, Sobich, y Venturi. Es decir, desde los artistas de la Nueva Figuración a los artistas de Espartaco, hecho que explica la confluencia entre sectores de la vanguardia ante las circunstancias socio-políticas que los envuelven.

Entre 1968 y 1971 tenemos el surgimiento del <<Fatrac (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura) fue el nucleamiento de artistas e intelectuales, generado -aunque por una cuestión táctica ese vínculo nunca se explicitó abiertamente- desde el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) (...) El FATRAC centró su trabajo de intervención política sobre las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones

ridiculizadas en esos ámbitos, de por sí bastantes agitados. Los grupos de vanguardia artística en Buenos Aires y Rosario estuvieron sus objetivos privilegiados, y al menos tres de sus integrantes más destacados, Ricardo Carreira y Eduardo ruano (en Buenos Aires) y Eduardo Favario (en Rosario) ingresaron a sus filas>>.206

<<Hacia el final de los sesenta, se manifestó un cambio de paradigma residente en un complejo desarrollo del plano socio-político que provocó notorias modificaciones en los campos intelectual y artístico. La proscripción del partido peronista –que se mantuvo a lo largo de toda la década, aun durante los gobiernos democráticos–, el incremento de las tensiones sociales y políticas, la consecuente aparición de la guerrilla y el surgimiento del movimiento obrero-estudiantil denominado Cordobazo,²⁰⁷ son algunos de los hechos que condujeron en este período, comprendido entre 1968 y el regreso de Perón al país, hacia la politización de la cultura>>.208

La autodenominada Revolución Argentina, en realidad, un proceso contrarrevolucionario no supo ganarse a ningún sector social de forma integra, <<el empresariado desconfiaba del gobierno, mientras que los sindicalistas se mostraban cada vez más inflexibles. Desde distintos sectores se buscaba el mejor camino para la negociación de la salida política>>.209

Desde el <<plano económico, la apuesta de gobierno de la Revolución Argentina (similar en algunos puntos a la propuesta del “desarrollismo”) se centró en la aplicación de un plan de desarrollo industrial con base en la inversión extranjera. Concomitante a este objetivo, implementó una serie de ajustes que favorecía al capital extranjero y perjudicaba en cambio a las industrias locales y al sector obrero. En este sentido, los despidos masivos en la administración pública advertían y ponían en alerta a los gremios de los trabajadores>>.210

La situación de descontento se desbordó en 1969 con las protestas y disturbios del Cordobazo, al que le siguieron los rosariozo, tucumanazo, mendozazo, viborazo, en Cipolletti, en Corrientes, etc. Pero la situación de malestar no se contentó con los “azos” hubo otras respuestas

²⁰⁶ LONGONI, Ana.: El FATRAC... *Op. Cit.* pp. 21-22.

²⁰⁷ El Cordobazo arranca el 29 de mayo en la ciudad de Córdoba como un “paro activo” del sindicato de los mecánicos (SMATA), al que se suman los estudiantes universitarios, jóvenes de los barrios y sectores de clase media. La manifestación se transforma en ocupación de la ciudad, que queda sin luz por la acción del Sindicato de Luz y Fuerza. El ejército entra a la ciudad, sofocando el levantamiento al anochecer. Al día siguiente el Cordobazo se fortalece, por la huelga general que declaran las dos CGT, y que tiene una adhesión total.

²⁰⁸ VERZERO, Lorena; LEONARDI, Yanina.: Entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973). *Iberoamericana*, VI, Nº 23, 2006. p. 56.

²⁰⁹ *idem.*

²¹⁰ VERÓN, Alejandro Víctor.: La crisis azucarera de los años '60 en argentina y su impacto en la estructura productiva cañera. Ponencia presentada al VIII Congreso Latinoamericano de Sociología Rural, Porto de Galinhas, 2010 [en red] <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/geografiadetucuman/Crisis%20azucarera%20decada%2060.pdf> [última consulta: 12/6/2013]

espontáneas y masivas, el 29 de Junio de 1969, Nelson Rockefeller visitaba Argentina provocando importantes disturbios.²¹¹ Otro foco de crisis del sistema se encuentra en la provincia de Tucumán, dependiente de una industria azucarera sometida a un proceso de feroz “reconversión”.

<<Igual que las provincias de Córdoba y Santa Fe, Tucumán nos ofrece, al menos primera vista, un escenario donde la ofensiva capitalista modernizadora que se implementó desde el estado autoritario a partir de 1966 desató un ciclo de protestas que incluyó importantes episodios de “lucha de calles” con altísimos contenidos de “violencia” y en los que confluyeron obreros, estudiantes, vecinos, sacerdotes radicalizados y activistas revolucionarios>>.²¹²

Todo ello tuvo su trascendental reflejo en el mundo de las artes. Entre la vanguardia figurativa que se agrupa en torno a la SAAP en la que se incluye a los integrantes del grupo Espartaco, estos hechos represivos van a motivar la creación de una iconografía donde la policía montada encarna a los jinetes del Apocalipsis, entre otras variantes y diferentes acciones de repulsa. Fundamental resultado el icono del “Che” cuya muerte en el 67 le valió dos homenajes en el 67 y 68 desde la SAAP. El “Che”, tanto sirvió, para manifestar una rebeldía frente a la dictadura, como posicionarse de un modo revolucionario ante la situación del continente e internacional (Vietnam) siempre con Estados Unidos como tirano antagonista. En los primeros años de la muerte del Che prevaleció una imagen de un Che vivo, para 1969-70 el pintor Carlos Alonso (1929) comenzó una representación de un Che muerto, parecía que la depresión siguió a la euforia. Frente al problema de Tucumán surgieron dos actuaciones artísticas, una llamada “Tucumán Arde” protagonizada por la vanguardia experimental que había roto con el Di Tella y organizado en espacios de la CGT rosarina, y un intento frustrado en Buenos Aires; otra acción fue la llamada “Villa Quinteros también es América” organizada por la vanguardia figurativa organizada en torno a la SAAP que incluye a una mayoría de integrantes del Movimiento Espartaco. A la llegada de Nelsón Rockefeller reaccionaron ambas vanguardias artísticas. Estas entre otras actuaciones marcaron la politización de una vanguardia que buscó en la función social del arte una razón para existir como vanguardia y como arte.

²¹¹ VEGA, Natalia.: Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta de 1969. en *Rojo y Negro Revista del Centro de Documentación y Estudios Sociales*, Nº 2, Santa Fe, 2011, pp. 4-11, [en red] <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, Septiembre de 2012. [última consulta: 12/6/2013]

<<llegaba a Buenos Aires en misión oficial, Nelson Rockefeller. Su visita era parte de una gira por los países miembros de la Organización de Estados Americanos que tenía por objetivo recoger información y documentación que permitiera realizar un diagnóstico de la situación de la región, por ello venía acompañado de una nutrida delegación de expertos de toda índole>>.

²¹² RAMÍREZ, Ana Julia.: *La protesta en la provincia de Tucumán, 1965-1969*. [en red] http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/2j_ramirez.pdf [última consulta: 12/6/2013]

<<El Cordobazo impulsó fuertemente una cultura contestataria en Argentina. Un aspecto de esa cultura, aunque teóricamente muy rudimentaria, dio prioridad a lo que se denominó la "democracia en las calles", mediante la lucha directa, no electoral sino de tipo insurreccional. La consigna "ni golpe ni elección, insurrección", expresaba aquella visión. Surge y se desarrolla una fuerte corriente de clase, que tiene su expresión avanzada en Córdoba (René Salamanca en SMATA, los sindicatos autónomos SITRAC-SITRAM, Agustín Tosco en Luz y Fuerza), con impacto en las ciudades industriales ubicadas sobre el Río Paraná (Villa Constitución, San Nicolás de los Arroyos, Zárate y Campana)>>.213 Durante el periodo que <<transcurre aproximadamente entre 1969 y 1976, en que el uso de la violencia política se tornó normal y en cierto modo aceptado por buena parte de la sociedad>>.214 No solo había violencia entre bandos, sino que las aun más graves luchas intestinas dentro del sindicalismo, y las bases peronistas llegaron a crear un clima de máxima paranoia donde la violencia crecía a sus anchas, ante el supuesto amparo pro Perón de unos y otros. En 1966, desde Madrid, <<Perón puso al sindicalismo en estado de crisis. Pero se reservaría para sí el uso de su arma más letal. Era una carta que dirigió a Alonso para que la difundiera>>.215 Donde atacaba duramente a Vandor. <<Isabel intimó a las 62 Organizaciones a que se subordinaran a las instrucciones de Madrid, pero Vandor desoyó los consejos>>.216 Vandor aferraba su liderazgo manteniendo una actitud colaboracionista para con los militares que precisamente prohibían el peronismo. Una traición imperdonable.

Finalmente llegaron los asesinatos del secretario general de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM), Augusto Timoteo Vandor (1969),217 y también del secretario general de la CGT José Alonso (1970). Ambos asesinatos no quedan completamente esclarecidos, si bien Vandor no solo

213 *Cronología en Córdoba* [en red] <http://www.lmcordoba.com.ar/nota.php?ni=90497> [última consulta: 12/6/2013]

214 ROMERO, Luis Alberto.: *La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión*. [en red] http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Argentina%3A+el+tiempo+largo+de+la+violencia+pol%EDtica&titulo=La+violencia+en+la+historia+argentina+reciente%3A+un+estado+de+la+cuesti%F3n [última consulta: 12/6/2013]

215 LARRAQUY, Marcelo.: *De Perón a Montoneros. Op. Cit.*

216 *idem.*

217 GILLESPIE, Richard.: *Soldiers of Perón: Argentina's Montoneros*. Clarendon Press, 1982. p.108.

Cfr. CABO, Dardo.: *Revista El Descamisado* N° 41. 1974. p.28.

<<Si bien no fueron los Montoneros quienes mataron en 1969 a Augusto Timoteo Vandor, sino que el hecho fue obra de un grupo guerrillero que se autodenominó en un "parte de guerra" como "Ejército Nacional Revolucionario", Gillespie sostiene que varios de sus integrantes pasarían tres años después a Montoneros: Carlos Caride, Rodolfo Walsh, Horacio "el Lauchón" Mendizábal y Dardo Cabo entre los más notorios. Este grupo fue germen inicial de una organización político militar denominada "Descamisados", conducida por Caride, Mendizábal, De Gregorio, Norberto Habegger, entre otros, que en 1972 se disolvió y se integró a Montoneros. José Amorín sostiene que la entonces embrionaria organización Montoneros carecía de la capacidad operativa suficiente para un atentado de esa magnitud, y que los autores fueron un grupo de militantes sindicales ligados a la CGT de los Argentinos, postura que coincide con las declaraciones posteriores de Dardo Cabo quien en la revista *El Descamisado*, de la que era director, narra esa operación>>.

por contrariar al supremo líder, sino por haber negociado con los militares, y por haber concedido perdidas de derechos en pos de supuestas mejoras salariales, se había ganado el odio y la antipatía de numerosos militantes del peronismo y del sindicalismo. El Comando Montonero Emilio Maza del Ejército Nacional Revolucionario, se adjudicó la muerte de Vandor y también la de José Alonso. En cualquier caso, los Montoneros habían prometido liberar a los sindicatos de la corruptela de las cúpulas sindicales. En 1970 se reunifica la CGT, resultando elegido secretario general José Rucci, a quien tres años después asesinará la organización Montoneros.²¹⁸

<<Los jóvenes guerrilleros se proponían liberar al movimiento obrero organizado de la onerosa tutela que según ellos era ejercida por la burocracia sindical sobre las masas de los trabajadores, y en el camino se ofrecían modestamente para convertirse en sus líderes. Al autoritarismo represivo del gobierno de Onganía –continuado y perfeccionado por sus sucesores castrenses– se fue oponiendo, como si se tratara de espejos simétricos, el elitismo de dirigentes armados que se consideraban revolucionarios y socialistas (en sus versiones internacional y nacional), la inhumana disciplina de los cuadros, y un cierto desdén por las poblaciones civiles. La politización de los militares los condujo al Estado terrorista; la militarización de los guerrilleros los llevó a la frustración y a la derrota: estos dos procesos se concretaron pocos años después de 1970>>.²¹⁹

Cómo reaccionan los artistas ante esta militarización de la sociedad, Longoni señala varias actitudes: <<Las alternativas en el vínculo de los artistas con las organizaciones políticas armadas fueron varias: hubo quienes se sumaron a las nascentes organizaciones político-militares (a costa de abandonar su actividad artística); quienes participaron en actividades "político-culturales" que apuntalaban a las diversas organizaciones; y quienes demostraron públicamente su empatía o afinidad con las posiciones y las acciones de estas organizaciones, sin que ello implicase necesariamente algún grado de organicidad con las mismas>>.²²⁰ Bajo este último contexto de violencia extrema cabe considerar la reflexión de Longoni: <<Si la escena artística experimental había estado atravesada durante la década anterior por afanes cada vez más radicales de violentar el arte y sus límites, ahora podría pensarse que se trata de "artistificar" la violencia (política) (...) La apropiación de los procedimientos de la "violencia revolucionaria" se instala en la calle y aparece

²¹⁸ <<Montoneros fue una organización guerrillera argentina que se identificaba con la izquierda peronista que desarrolló la lucha armada entre 1970 y 1979, aunque su período de máximo poder se extendió hasta 1976. Sus objetivos iniciales fueron la desestabilización del gobierno de facto autodenominado "Revolución Argentina" (Onganía, Levingston, Lanusse / 1966 - 1973) y el retorno al poder del general Juan Domingo Perón>>.

²¹⁹ CIRIA, Alberto.: *Treinta años de política y cultura: recuerdos y ensayos*. Edic. de la Flor. Bs. As., 1990. p. 173

²²⁰ LONGONI, Ana.: *El FATRAC... Op. Cit.* p. 20

encarnada por sujetos políticos concretos>>. ²²¹

Se inician dos tendencias entre los artistas: 1. El abandono de su actividad artística tradicional y 2. El autoexilio. Y por lo general, podemos encontrar una combinación de las dos actitudes, abandonar la pintura e irse del país. Este exilio, o más bien éxodo de los artistas argentinos estuvo acompañado del derrumbamiento de toda la estructura del ecosistema artístico que entra en clara decadencia frente a un periodo prolífico que ya nunca más volverá a repetirse.

La dictadura militar tampoco aguantó la resistencia civil que se abrió en todos los frentes, <<acosada por una insurrección popular creciente y generalizada, la dictadura organizó una salida electoral con participación del peronismo (aunque impidiendo la candidatura de Juan Domingo Perón), en 1973, en la que triunfó precisamente el candidato peronista Héctor J. Cámpora, con el 49,53% de los votos, quien a su vez renunció para permitir nuevas elecciones libres, en las que triunfaría Perón con el 62% de los votos>>. ²²²

Bajo todo este contexto y clima político, las artes no podían prosperar indiferentes a las circunstancias socio-políticas que las envolvían, tanto nacionales como internacionales, a menudo hay crítica velada a lo nacional desde situaciones internacionales, a partir precisamente del ongiato en 1966 con la exposición celebrada en Homenaje a Viet-Nam con más de doscientos participantes explota un vendaval donde una mayoría de la vanguardia comienza a manifestares políticamente. El fenómeno, como el grupo Movimiento Espartaco, es completamente consustancial a una bulliciosa y tensa vida política. Espartaco surge precisamente en 1959 año del triunfo revolucionario de Cuba, y la experiencia se clausura en 1968 el gran año revolucionario, integrándose a una vanguardia mayor que ha realizado -por fin- una toma de conciencia política. Si Espartaco nace como una agrupación joven, para finales de la década son ya maduros pintores y relativamente consagrados.²²³ Espartaco se alza como grupo que anuncia la “función social del arte”, y reclama una expresión “nacional” posición que se generalizara a finales de la década por el resto de la vanguardia. Tal politización del arte, tiene gran respuesta en los acontecimientos políticos que hemos esbozado.

²²¹ *ibid.* p. 20

²²² Cronología: Línea de tiempo de la historia Argentina -con síntesis-. [en red] <http://www.monografias.com/trabajos87/linea-tiempo-sintesis-historia-argentina/linea-tiempo-sintesis-historia-argentina2.shtml> [última consulta: 17-9-2013]

²²³ Con excepción de Franco Venturi (1937-1976 detenido-desaparecido) que ingresó en 1965 y su carrera artística tiene en la cinco participaciones con Espartaco su nota más trascendente.

Así mismo, los integrantes de Espartaco, son reflejo de las tensiones políticas del país, tenemos a integrantes que van a seguir los pasos de esa clase media peronista dispuesta a tomar las armas para el triunfo y defensa de su causa, como por ejemplo, Franco Venturi, tenemos actores como Ricardo Carpani, que va a seguir las oscilaciones propias del mundo sindical, saltando de la CGT a la CGTA, y mostrándose suspicaz con la revolución cubana en 1959 y apoyándola en 1968, al ritmo de las oscilaciones de esa ecléctica corriente llamada “izquierda nacional”.²²⁴ Aunque la mayoría de los integrantes de Espartaco tenían su posición más natural, en aquella que apoyó la Revolución Cubana, que se consideraba latinoamericano por encima de argentino, aun entendiendo como primer paso la nacionalización de los bienes de producción, y en consecuencia proclamaron un movimiento artístico a imagen y semejanza como forma de expresar su identidad, la identidad de un pueblo, es decir, que los puntos de contacto con el imaginario peronista son inevitables, aun declarándose como marxistas algunos de ellos tales como Sessano y Sánchez. Otros reflejaban las modas propias de la juventud de los sesenta como fueron las filosofías orientales y el anarquismo romántico, de modo que Bute se consideraba ácrata y Mollari era budista-zen, pero a todos los integrantes de Espartaco les unía este deseo de expresar una identidad artística como modo de ser “hombres de su tiempo”, actuando en consecuencia, y encarando las exigencias del juego político que embargaba a la Argentina. El propio Movimiento Espartaco como conjunción de estos disímiles posicionamientos individuales consigue sumar la suficiente cohesión y mostrar en su vida el reflejo de las tensiones políticas entre el binomio libertad y represión. Surge Espartaco con cinco exposiciones por año bajo la libertad de Frondizi, y para 1965, 67, y 68 sólo una exposición oficial por año, a un ritmo inversamente proporcional a la represión política y social de los militares. Sin embargo, su participación fuera de Espartaco pero en bloque junto al “resto” de la vanguardia artística politizada, integrando parte de el “Homenaje Viet- Nam” llegando al “Mal venido Mr. Rockefeller” y de forma más afín junto a otros jóvenes figurativos en un número más concreto, participan de los denominados “Homenajes a Latinoamérica desde la SAAP”. Toda esta actividad aumenta proporcionalmente al descenso de la actividad específica de Espartaco. Durante el segmento 66-68 y con total exclusividad durante el 69, el llamado Movimiento Espartaco diluye su identidad como Grupo, para comprender la existencia de un movimiento mayor, ahora no ya premeditado sino espontáneo del que por obligación revolucionaria debían participar.

Desde que surgen hasta que se diluyen en la masa revolucionaria, Espartaco muestra un comportamiento vanguardista, es decir, adelantándose a la tendencia que después será mayoritaria

²²⁴ Sujetos que aplican un análisis del materialismo dialéctico, en una variante entristas de corte trotskista que aspiran a guiar a las bases peronistas hasta la revolución social.

dentro del mundo de las artes y que tan sólo acompañaba la inercia social de la coyuntura política, interpretando el momento político y actuando sin retraso. Comportándose así, como punta de lanza ante la realidad que entienden que los oprime, ya no como artistas, sino como individuos, pero en ello vemos una autoafirmación del artista. Espartaco no representó el “mundo feliz” del peronismo, de hecho, aunque se criaron bajo este programa cultural, los integrantes de Espartaco acudieron a la historia del arte con soberana pasión, negando, por tanto, el antiintelectualismo peronista que hemos ilustrado al inicio del presente epígrafe y se posicionan: “Pensamos que el error cometido por los intelectuales durante el Peronismo no puede volver a repetirse”. Si Espartaco hubo de converger en materia con la masa social del peronismo no lo hizo con el autoritarismo cultural al que nunca pertenecieron. Marcado a fuego queda el grupo Movimiento Espartaco por su vinculación al peronismo lo que le ha valido el desinterés de la mayoría de los historiadores del arte e investigadores en la materia, pero antes de entrar a estudiar a Espartaco con especificidad, vale la pena recapitular que el peronismo es un fenómeno difícil de eludir en Argentina por sus características transversales.

<<(…) con el peronismo apareció en la escena política argentina una alternativa ideológica completamente nueva. (...) Se trata de un nacionalismo autoritario a la vez que democrático, antiliberal y antiimperialista, cuyo principio articulador está dado por un proyecto clasista burgués de desarrollo de un capitalismo nacional industrialista, y que logra interpelar a la clase obrera y a los sectores populares>>. ²²⁵

²²⁵ FERNÁNDEZ, Estela; YARZA, Claudia.: “El sindicalismo en la Argentina. Una mirada histórica desde los '90”, en Arturo Roig (compilador): *Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*. UNAM, México, 1993. p. 141.

7. PRECEDENTES E INFLUENCIAS PARA EL ESTUDIO DEL MOVIMIENTO ESPARTACO.

El muralista mexicano, José Clemente Orozco, declaró acerca de la pintura mural como producto secularizado que “la forma más alta de la pintura, más lógica, más pura y más fuerte, es la mural. Es también la forma más desinteresada ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos”. Bien representan estas palabras llenas de entusiasmo el sentir de unos jóvenes argentinos que pretendieron dar un golpe de timón a la pintura argentina, la cual entendían ampliamente europeizada. Así apareció el Movimiento Espartaco en 1959 y su batalla por la función social del arte <<con pocos antecedentes -o nulos- en el periodo colonial o en los primeros tramos de nuestra vida republicana, el nuestro ha sido un país sin tradición mural>>. ²²⁶

Señala Longoni que a pesar de la trascendencia del muralismo mexicano para el arte del continente no se pudo repetir tal gesta. <<A pesar del impacto de su propuesta estética, política y organizativa, no emergió en el continente un movimiento mural que alcanzase similar impacto. Hubo, claro está, numerosos artistas que individual o colectivamente produjeron murales, pero la posición que el muralismo ocupa en el campo artístico argentino en la época aquí estudiada es, en términos de la sociología cultural de Raymond Williams, un lugar residual>>. ²²⁷

Por tanto, pocos precedentes inmediatos existieron en Argentina, sin embargo, como no podía ser de otra forma, y como determina la máxima presocrática de que “nada surge de la nada”, siempre hay algún precedente, por otra parte, el grupo Movimiento Espartaco, partió de ciertas influencias, tanto oriundas, iberoamericanas, como internacionales. Por ello, organizamos dicho apartado en precedentes e influencias.

7.1. LOS PRECEDENTES EN ARGENTINA.

El sentido de las palabras de Orozco no se reproducen en la primera experiencia de mural en Argentina, exportada precisamente por el mexicano David Alfaro Siqueiros, que después de su paso por la Guerra Civil Española se conocerá como el “coronelito” o “coronelazo”, ²²⁸ antes de esta experiencia en España, pisó la Argentina dejando el primer precedente para con nuestro objeto de estudio. ²²⁹ Siqueiros llegó a la Argentina en 1933, <<logró realizar un trabajo mural bautizado *Ejercicio Plástico*, en un sótano de la quinta de Natalio Botana, el dueño del diario *Crítica*. No era

²²⁶ GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002. p. 15

²²⁷ Cit. Nota 33.

²²⁸ SIQUEIROS, D.: *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, Grijalbo, México, 1977.

²²⁹ Al respecto de la estancia de Siqueiros en Argentina véase, PERALTA HERNÁNDEZ, A. R. Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 2009, n° 35. pp.109-144.

el lugar más apropiado, pero Siqueiros se las arregló para armar un notable equipo de trabajo con Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lazaro, con quienes experimentó nuevos procedimientos pictóricos y técnicos. Esta obra, hoy desmontada y peligrosamente confinada en *containers*²³⁰ en un galpón de Buenos Aires, marcó un hito: inauguraba el muralismo en la Argentina>>.²³¹ Ahora bien, un muralismo que no era social, era privado, y su temática consecuentemente tampoco era social.

<<El personaje central del mural es una mujer desnuda hincada, que según el muralista simbolizaba la víctima proletaria. Sin embargo, esta atribución parecería ser una innecesaria justificación a la aparente contradicción entre los principios ético-estéticos defendidos con ardor por Siqueiros, y la muy válida oportunidad de realizar una obra esencialmente pictórica y experimental, cargada de erotismo, aunque fuera para el gozo del selecto grupo que tenía acceso a la cava del magnate argentino>>.²³²

Las circunstancias socio-políticas que auspiciaron el muralismo mexicano no existió nunca en Argentina, por ello el argentino <<Berni polemizaba vehementemente con Siqueiros sobre la técnica y los objetos del arte mural. Él entendía que el “nuevo género” no debía emplearse sólo para difundir ideas políticas: “creer que sólo es posible hacer pintura de contenido revolucionario en lo mural y público nos lleva al oportunismo o a la inactividad. Porque los muros que pertenecen a los capitalistas nunca serán entregados para atacar en ellos con imágenes su sistema”, argumenta Berni>>.²³³

Doce años más tarde, en 1945, algunos de los colaboradores de Siqueiros que participaron del mural en la quinta (Don Torcuato) de Botana, conformaron el llamado Taller de Arte Mural, los pintores Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Lino Eneas Spilimbergo y el español Manuel Colmeiro. Realizaron los murales de la Galería Pacifico, de la Sociedad Hebraica, del Teatro IFT, <<y no más>>. Las características del Taller Arte Mural, se debe ajustar a los gustos y encargos de los comitentes, pues mencionados artistas no gozan de la situación revolucionaria del México de la década del '20. Aunque es pintura mural con su clásica adaptación al marco edilicio, no es pintura revolucionaria, más bien siguen la línea de un <<realismo simbolista (...) Hay hombres de los que brotan hojas o rayos, extrañas figuras que flotan, y se escorzan en el cielo,

²³⁰ La obra mural de Siqueiros de la quinta Botana ha sido recuperada y restaurada recientemente bajo la administración Kischner y luego le ha seguido la propaganda correspondiente con *film* incluido.

²³¹ Cit. en nota 226.

²³² PERALTA HERNÁNDEZ, A. R.: Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 2009, n° 35. p. 137.

²³³ Cit. en nota 226.

mujeres enigmáticas. Berni representa a los campesinos como si fueran héroes clásicos, Spilimbergo deforma las figuras y faceta los planos, y Urruchúa simboliza la fraternidad partiendo de un marcado dramatismo>>.²³⁴ Y aunque los comitentes impusieran cierta temática, las obras no representaban la filiación marxista de estos autores, el propio Urruchúa manifestó tiempo después que <<Estábamos pasando un momento político crucial. Es historia casi reciente todo lo ocurrido entonces. El país cayó postrado en una oprobiosa dictadura>>.²³⁵ La experiencia realizada bajo el autoritarismo y dictatorial primer gobierno peronista estaba tildada de riesgo si decidían tomarse alguna prebenda formal y temática, ya que estos pintores eran para el peronismo peligrosos comunistas.

<<Perón sostiene en reiteradas oportunidades, que el Pueblo quiere una Patria respetuosa de Dios y del hogar: afirma que la Universidad está plagada de marxistas que en definitiva creen que el pueblo es un pléyade de ignorantes (...) Nadie puede negar el clima de inseguridad y de opresión que llegó a vivirse durante los últimos años del régimen, en los cuales el derecho a opinar era privado de los valientes y los temerarios>>.²³⁶

En definitiva, los precedentes de un arte mural americanista y de tinte revolucionario, no existen en Buenos Aires, en la capital, a pesar de que los autores que realizaron una tentativa del mismo contaban con los mimbres técnicos e ideológicos para haber podido desarrollar tal proyecto. Omitida incluso en la bibliografía general de la historia del arte de Argentina, tenemos entre 1952 y 1961, en Mendoza, una experiencia que llega a coexistir en el tiempo con la existencia del grupo Movimiento Espartaco, hablo del Club de Grabados y el Taller de Murales, creados por el maestro local Luis Quesada, tema que han sido estudiado por María Clara Marquet, sin embargo, a pesar de las coincidencias teóricas ante la concepción de la función social del arte, hay que admitir que la experiencia de Mendoza fue completamente desconocida para los integrantes de Espartaco. Así mismo, estéticamente las diferencias son considerables, al presentar la experiencia de Mendoza una filiación directa con la ortodoxia del Partido Comunista y, por tanto, con el realismo socialista, filiación que a pesar de la heroicidad de los obreros de Ricardo Carpani, el Movimiento Espartaco y el propio Ricardo Carpani rechazaban abiertamente. Sin embargo, el grupo de Mendoza y Espartaco coinciden al vertebrar una propuesta mural y gráfica sobre la piedra angular de la ideología.

²³⁴ En PRUZAN, Adriana.: *Taller de arte mural: Obra realizada en Buenos Aires, Objetivos y logros*. p. 269 [en red] <http://www.caia.org.ar/docs/28-Pruzan.pdf> [última consulta: 25-7-2013] a su vez tomado de FREIJO.: *Lecciones de nuestra historia reciente*. Edic. Sudamericana, Bs. As., 1977

²³⁵ *idem*.

²³⁶ *idem*.

<<Según nos relata su creador, el maestro Luis Quesada: "El Taller de Arte Popular Realista tenía un *fuerte* carácter ideológico que partía del supuesto de que el realismo socialista era la manera de resolver las artes plásticas, tomando como punto de partida la realidad, con la creencia de que en pintura lo que se reproducía debía tener un contenido ideológico para ser verdadero arte">>. ²³⁷

Con lo que Espartaco coincide al proclamar en su manifiesto de 1958 que <<el arte, no puede ni debe estar desligado de la acción política>>. Es lugar común de los investigadores manifestar como hace Mario Sartor como “discreta” a la producción mural argentina, si bien entiende el “papel que tuvo desde el punto de vista ideológico”.

Hay otros vínculos más directos aparte de la vinculación con lo mexicano, se trata de la figura de Juan Carlos Castagnino, maestro del Espartaco Pascual Di Bianco, y con quien el grupo realizara desde la SAAP alguna acción compartida con otros pintores como fue el “Homenaje a Latinoamérica” de 1968. La presencia de Castagnino en Mendoza no pudo actuar de puente entre una y otra experiencia mural.

<<A través de las vinculaciones políticas del grupo, llegó a Mendoza Juan Carlos Castagnino, invitado para dictar un curso sobre la técnica del fresco. Bajo su dirección, un pequeño grupo de jóvenes artistas, José Bermúdez, Noemí Barchilón, Basilio Rosas y Luis Quesada como coordinador, realizaron un mural en la Clínica Godoy Cruz de nuestra provincia [Mendoza]. Aquí Castagnino plasmará su característica orientación humanista, resolviendo las imágenes con un marcado naturalismo que se evidencia tanto en el tratamiento de las figuras como en la presencia del paisaje típico>>. ²³⁸

La experiencia de Mendoza la podemos considerar menor y marginal, y el mismo aliento político que la impulso la llevó a cesar en su empeño. <<Hacia el año 1959, Quesada, con otros proyectos en elaboración, entre ellos el Taller de Murales, decide concluir con la actividad del Club de Grabados y quema los tacos de madera y linóleo (más de 110). Esta decisión tuvo que ver también con la pérdida de entusiasmo que había producido en el grupo "el descubrimiento de una serie de crímenes ocurridos en el seno del Partido Comunista liderado por Stalin. El conocimiento de estos hechos produjo un descorazonamiento muy grande en el grupo y provocó la ruptura.

²³⁷ MARQUET, María Clara.: “La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)”. *HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, 2002. p. 70

²³⁸ *ibíd.* p. 73

Quesada señala al respecto: "Nos mantuvimos unos pocos, pero ya tomando como punto de partida cosas que no respondían a las decisiones de la totalidad del grupo">>.239

Desde la llegada de Siqueiros, a salto de doce años, se van desarrollando las tentativas murales de Argentina, ya que hemos de Esperar a 1958 que surja el manifiesto "Por un arte revolucionario", que proclama la "muerte del caballete" y esta es sin duda, la gran trascendencia del futuro Movimiento Espartaco cuyos integrantes suscriben dicho manifiesto. Sin embargo, el arte mural sólo será un mínimo porcentaje de la experiencia colectiva del grupo Movimiento Espartaco, y más del 80% de su obra será en caballete, más de un 10% será obra de reproducción técnica y el resto se consagra a la aventura mural de sus integrantes. No obstante, Espartaco, queda determinado por esta idea muralista, es decir, de monumentalidad, obras de grandes dimensiones, en ocasiones auténticos murales transportables. Pero como hemos dicho, la mayoría de la obra de Espartaco fue sobre caballete y se mostró en algunas de las principales galerías de Buenos Aires, Van Riel, Velázquez, o Witcomb. Esto le confiere un carácter dentro del ecosistema del arte, y no al margen del mismo como sucedió con la experiencia muralista de Mendoza. En ocasiones se ha podido criticar a Espartaco el por qué de participar en los circuitos burgueses del arte si pretende una tarea social, pública y secularizadora del arte, la respuesta la tenemos en parte a la nula posibilidad de desarrollar una actividad mural al amparo de las instituciones o el Estado, ya hemos visto como Berni lo expresaba con eso de "los muros que pertenecen a los capitalistas nunca serán entregados...". Sessano aclara perfectamente el lugar del Movimiento Espartaco:

<<Estábamos en contra del realismo socialista, no nos gustaba la iconografía populista del realismo socialista, quizás Sánchez siguió una temática más obrerista pero aun así pintó más desnudos que obreros y Mario digamos racial, americanista; Bute como Venturi y yo con más libertad y Elena, si, mujeres casi en exclusividad, pero no éramos pintores temáticos como tampoco muralistas, si en el concepto pero habremos pintado un 90% sobre tela frente a 10% de murales, o menos, si mantuvimos la concepción, pero quedo en una pretensión>>.240

Por ello, los "Espartacos" tienen más influencias de otras tendencias figurativas de caballete que de las experiencias murales a lo largo del continente, algunas de carácter social se desarrollan con anterioridad a Espartaco, así mismo, algunos de los maestros de Espartaco, como Emilio Pettoruti -introdutor del cubismo en la Argentina- fue profesor de pintura de Carpani y Bute.

²³⁹ *idem*.

²⁴⁰ Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

<<Entre mis alumnos figuran Ricardo Saroka, Esperilio Bute, Rodolfo Melé, Mina Gundler, Ricardo Carpani, Lilia Canevaro, Abraham Furer, (...)>>. ²⁴¹

La esquematización directa sin pasar por el naturalismo es el gran concepto que subyace a la configuración estética que estos pintores articulan, y que los diferencia de la generación anterior que parten del naturalismo para llegar a la síntesis. Los referentes colectivos existen en los grandes muralistas americanistas, pero cada uno de los autores parte de un bagaje y una formación propia y son estas filiaciones, por tanto, los auténticos precedentes y prefiguradores formales del grupo Movimiento Espartaco.

Por consiguiente, mirando a casa, a la Argentina, por un lado tenemos, los movimientos figurativos de cariz social, y por otra parte las influencias formales que cada autor carga para la construcción de su propuesta figurativa. Veamos:

En los años '30 tenemos a los llamados “artistas del pueblo”²⁴² (Guillermo Facio Hebequer, José Arato, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq).²⁴³ Grupo tradicionalmente reducido en la bibliografía a mero ejemplo de lo social pero que en los últimos tiempos ha crecido su interés ampliamente dejando rigurosos estudios.²⁴⁴ Los artistas del pueblo, cercanos a los sindicatos anarquistas y marxistas, realizaban ilustraciones que luego reproducían y repartían en octavillas y volantes por los barrios obreros, en especial en la Boca. Algunas obras nos pueden traer a recuerdo los obreros de Daumier, entre el realismo y los recursos expresivos de rápidos boceteados, también nos recuerdan

²⁴¹ NESSI, Angel Osvaldo: *El Atelier Pettoruti: Un Taller de Dibujo, Pintura Y Composición Abstracta en Buenos Aires, 1947-1952*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Bs. As., 1963. p. 69

²⁴² Los Artistas del Pueblo primero son la “Escuela de Barracas” y luego aparecen asociados al “grupo de Boedo.

²⁴³ La bibliografía sobre los Artistas del Pueblo no es muy extensa pero en los últimos años ha conocido interesantes aportes. En primer lugar cabe destacar el muy documentado trabajo de Patrick Frank. *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917 – 1935*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006. Esta referencia bibliográfica se completa con los siguientes títulos: Corti, Francisco. *Vida y obra de Adolfo Bellocq*. Florida, Pcia. de Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977. Collazo, Alberto. *Facio Hebequer*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. Muñoz, Miguel Ángel. “Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista”, en *Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Buenos Aires, CAIA/Contrapunto*, 1990. Muñoz, Miguel Ángel. “Los Artistas del Pueblo. La vanguardia política de principios de siglo en Buenos Aires”, en *Artes Plásticas de América Latina Contemporánea*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1994. Muñoz, Miguel Ángel. “Los Artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas”, en *Causas y azares*, año IV, núm. 5, otoño de 1997. Muñoz, Miguel Ángel y Wechsler, Diana: “La ciudad moderna en la serie «Buenos Aires» de Guillermo Facio Hebequer”, en *Demócrito*, año 1, Nº 2, 1990. Muñoz, Miguel Ángel y Wechsler, Diana: *Los Artistas del Pueblo*. (catálogo) Buenos Aires, Galería Forma, SAAP, 1989. Pacheco, Marcelo: *Reflexiones sobre la obra grabada de Adolfo Bellocq 1899 - 1972. Una aproximación a la acción del grupo de Barracas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1988. Wechsler, Diana y Muñoz, Miguel Ángel: “Los Artistas del Pueblo: vanguardia ideológica dentro del campo artístico de Buenos Aires entre 1914 y 1935”, en *Demócrito*, Año 1, Nº 1, 1990.

²⁴⁴ El mismo Raúl González Tuñón, señalaba esta confusión de la crítica cuando recordaba que a él «y a mi hermano Enrique» (Enrique González Tuñón) los incluían sistemáticamente en Boedo -seguramente movidos por el tono social de su literatura-, cuando en realidad participaban y se sentían integrantes del grupo de Florida.

al estilo de los grabados del Taller de Gráfica Popular de los mexicanos a base de claroscuros lineales. Lo interesante para nuestro estudio es el precedente que supone la divulgación de la obra de arte de fuerte contenido social mediante la reproducibilidad técnica,²⁴⁵ en esos años Benjamin escribía su famoso trabajo al respecto en Ibiza.

Previos a estos “artistas del pueblo”, a inicios del siglo XX (1900-1910) con una estética posimpresionista surgieron los pintores de la Boca, cuyo máximo representante fue Benito Quinquela Martín, el cual declara: <<No “íbamos al pueblo”, como se usa decir ahora, pertenecíamos al pueblo: tampoco hacíamos folklore, pintábamos el ambiente en que vivíamos>>.²⁴⁶

También durante los años 30 pero con mayor arraigo en la década del '40 surge el clasificado por los historiadores como “realismo crítico”, aunque Ricardo Carpani, criticó acertadamente en un artículo titulado <<Arte de miseria, miseria del arte “social”>>, pues los artistas clasificados en este compartimento estanco, por lo general, realizaban una iconografía que reflejaba el padecimiento del pueblo, la “miseria”, tal iconografía resulta relativamente complaciente con los poderes imperantes, pues el pueblo representado no se erige como un pueblo que enarbola la bandera de la emancipación, como haría el realismo socialista. Sin embargo, hay temas y formas que anuncian los tomados por el grupo Movimiento Espartaco. Así mismo, los puntos de contacto entre Espartaco y estos pintores trascendió de lo meramente formal, <<los pintores del realismo crítico apoyaron, empujaron y alentaron a los jóvenes espartaquistas. Siendo maestros de algunos de ellos, apremiando desde jurados e incluso encargando trabajos murales financiados por cooperativas de crédito pertenecientes al P. C. argentino>>.²⁴⁷ El historiador Fermín Fèvre señala entre estos autores a: <<Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Enrique Policastro y Raquel Forner>>, sin embargo, hemos de considerar Spilimbergo, a Forner y a Gómez Cornet dentro de una pintura humanista que se ha clasificado como “Neohumanismo”, donde los temas de maternidad, o el retrato de una mujer más o menos dignificada serán retomados por Espartaco, de hecho, la crítica de la época del sesenta aludirá continuamente a este humanismo de

²⁴⁵ Cit. Nota 48.

<<el afán del ex miembro del Grupo Espartaco por redefinir las vías de circulación del arte social y militante podía asociarse al “legado simbólico” de Facio Hebequer y su ideario acerca de la difusión visual del mensaje político por fuera de los carriles habituales del circuito artístico convencional, ligando su nombre a organizaciones obreras y políticas y atacando al “movimiento vanguardista”>>.

²⁴⁶ Benito Quinquela Martín en CIEMENTI, Hebe.: “*De la Boca ... un pueblo*”, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, p. 57.

²⁴⁷ SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: Apuntes, Fuentes, y Reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2012, n° 24, p. 643 [en red] http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf [última consulta: 12/10/2012]

los Espartaco. En lo que no caerá Espartaco es en la alegoría que instrumentaliza a la mujer, recurso de poso clasicista que Raquel Forner empleó en su serie “El drama” con obras como “Liberación” que celebra la liberación nazi de París en la II G.M., o la obra “Exodo” enmarcadas en las consecuencias de la Gran Guerra. Elena Diz, enfrenta el tema de género casi con exclusividad, no aplica una iconografía que exalte los valores femeninos, no utiliza recursos narrativos o simbolistas que instrumentalicen a la mujer, prefiere acudir a un expresionismo deformante y acentuación de los rasgos indígenas, labios, ojos, color, etc.

De entre los artistas señalados del realismo crítico repasamos los que más evidencias formales e ideológicas presentan como el grupo Movimiento Espartaco:

Demetrio Urruchúa (1902-1978). también se centró en temas universales: La Guerra Civil Española, el Ghetto de Varsovia, Argelia Mártir, La Divina Comedia, el Infierno del Dante, el Juicio de Burgos. Urruchúa, sienta con su serie de la Guerra Civil Española el gran precedente formal de ciertas características del grupo Movimiento Espartaco, el gigantismo de manos y pies, el esquematismo de las figuras, el expresionismo y la temática de combate que no será condición perenne en Espartaco pero de la que existen ejemplos.

Es Antonio Berni (1905-1981), la figura más importante del arte social argentino, y quizás incluso de toda la pintura figurativa argentina.²⁴⁸ Supo adaptarse a las tendencias renovadoras de cada década, del surrealismo, al realismo crítico, al collage matérico de corte neofigurativo, a la recuperación de la pintura de sus últimas obras durante los '70. Tras volver de Europa donde tuvo fuertes contactos con la vanguardia, especialmente con el surrealismo y la metafísica (amigo de Giorgio de Chirico, Max Jacob o Aragón entre otros), pronto agotó esta fase onírica, y empezó a preocuparse y ocuparse de la problemática humana que embarga a Iberoamérica. En una línea muy parecida a la oposición contra el coloniaje cultural que Espartaco proclama, Berni sentencia que el gran problema <<es el drama de los pueblos hundidos en el coloniaje, con su cadena de miseria y de incultura. Una interesada y dirigida propaganda cultural pretende apartar al intelectual latinoamericano de esta realidad en la que vive preocupado, para conducirlo y distraerlo, como a un niño estúpido, en un mundo imaginario abstracto y ornamental, sin noción de tiempo y espacios concretos. Pero, pretender alejar a nuestros artistas de la verdad esencial para dirigirlo hacia otras

²⁴⁸ Premio Adquisición Salón Nacional (1925), Primer Premio Salón Nexus de Rosario (1926), Segundo Premio Municipal Salón Nacional (1936), Segundo Premio Salón Municipal de Córdoba (1944), Primer Premio Panel Decorativo Salón de Artes Decorativas (1937), Primer Premio Composición Salón Nacional (1937), Primer Premio Salón River Plate (1939), Primer Premio Salón Nacional (1940), Primer Premio Salón de Santa Fe (1941), Gran Premio Adquisición Salón Nacional (1943), Premio Internacional de Grabado y Dibujo de la Bienal de Venecia (1962) y en Lujbiana (1965), Cracovia (1966) y Berlín (1967). Formó parte en diferentes exhibiciones de grupos o sociedades artísticas, siendo invitado a concurrir a numerosas exposiciones nacionales e internacionales, entre otras: Uruguay, Chile, San Francisco, París, Nueva York, Madrid y en distintas ciudades de Estados Unidos.

verdades secundarias que equivale a sustraerlo de toda posibilidad de realizar el gran arte a que aspira todo hombre progresista>>,²⁴⁹ y añade que <<Esto que se llama nuevo realismo, en el cual me han enrolado los franceses, es algo que, al fin de cuentas, ha existido siempre: porque únicamente tiene valor lo que de alguna manera se refiere al hombre>>.²⁵⁰

Con su serie de “Desocupados”²⁵¹ sienta el gran precedente de la serie del mismo nombre de Ricardo Carpani, ambas crean una suerte de punto de fuga situando a las figuras en un plano decreciente, acompañadas por una arquitectura relativamente somera que recuerda a las arquitecturas metafísicas. En la comparativa entre la obra de Carpani y Berni, podemos descubrir que Carpani no parte del naturalismo de la figura para llegar a la exageración de lo real, sino que Carpani construye directamente desde el esquematismo geométrico para llegar a la exageración física. A pesar de la sinonimia compositiva entre los “Desocupados” de uno y otro, Carpani pertenece a una generación mucho más joven y completamente alejada de las técnicas naturalistas del dibujo. Las consecuencias de esta diferente construcción figurativa se traduce en un mensaje diferente. Frente a los rasgos cuarteados y decadentes de los rostros famélicos y agotados de Berni, tenemos a unos obreros heroicos y sobrehumanos de Carpani. Berni nos desalienta pero traduce la realidad de una clase obrera alienada; Carpani otorga una visión positiva, de esperanza, de un héroe obrero que se torna duro como la roca. Por tanto, aun no queriendo, Carpani converge con el realismo socialista en su visión heroica de la clase obrera.

Juan Carlos Castagnino (1908-1972).²⁵² Los contacto con la generación que sometemos a estudio son numerosos. Fue maestro del Espartaco Pascual Di Bianco. A partir del 67 Participa en diferentes *Homenajes a Latinoamérica* convocados por la SAAP donde se encuentran la mayoría de los Espartacos. Defendió públicamente la serie que dedica Carlos Alonso a Spilimbergo y que fue duramente criticada por algunos sectores de la prensa. Junto con Berni, supo entender los nuevos tiempos y muestra una serie de obras que prefiguran la cita posmoderna y el interés por la mirada a

²⁴⁹ FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia. Op. Cit.* pp. 30-31

²⁵⁰ SCHOO, Ernesto; DALLE, I. S. Victorio.: Antonio Berni, *Primera Plana* N° 127, 13-4-1965.

²⁵¹ Desocupados, refleja la crisis que asoló al país en la década de 1930, tras el golpe de Estado que derrocó al presidente radical Hipólito Yrigoyen. Fue justamente este compromiso lo que lo que incomodó a la sociedad de su tiempo. A mediados de la década, el óleo Desocupados, donde refleja su fuerte preocupación social, fue rechazado por el XXV Salón Nacional.

²⁵² Juan Carlos Castagnino (1908-1972). <<Cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes, para luego concurrir a los talleres de Lino Enea Spilimbergo, -a quien considerará siempre su maestro- y de Ramón Gómez Cornet. A fines de la década del '20 ingresa al Partido Comunista de la Argentina. En 1933 integra el grupo que fundará el primer sindicato argentino de artistas plásticos. Ese mismo año expone en el Salón Nacional de Bellas Artes. Junto a Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y el mexicano Siqueiros, realiza los murales en la Quinta de Natalio Botana, en Don Torcuato. En 1939 viaja a París, ciudad donde asiste al taller de André Lhote, y recorre Europa perfeccionando su arte junto a Braque, Léger y Picasso, entre otros>>.

la historia del arte como lugar desde el que avanzar. Evidentemente parte de otro punto que los jóvenes figurativos pero sabe avanzar sin complejos hasta ese punto de renovación, muere en 1972 pero hasta el 69 Castagnino esta de plena vigencia y respetado por toda la generación de figurativos del '30.

7.2. INFLUENCIAS FORMALES EN LA ICONOSFERA DE ESPARTACO.

Todas estas preocupaciones son loables y de gran nobleza social, pero a su vez son Universalistas, o incluso europeistas, el americanismo padece quedar relegado, sin embargo, los Espartaco anuncia su intención por una arte americanista. En argentina, mostraron contactos con el más importante referente en este sentido americanista, tanto personales como formales, me refiero a Leonidas Gambartes.²⁵³ De superficie texturada como Espartaco con fondos planos, abstractos, o someros, al igual que Espartaco, Gambartes presenta figuras generalmente frontales que representan los arquetipos propios del indigenismo y sus temas circundantes. Espartaco también tomó para elaborar su figuración de las influencias precolombinos, de la cultura Quimbaya, de sus máscaras y figuras tomó Sessano; del esquematismo y linealidad de la decoración de la cerámica Nazca, Sánchez se inspiró para su propuesta geométrica.

Mirando a lo oriundo, la crítica de los '60 señaló parecidos formales entre Alfredo Guttero²⁵⁴ y Ricardo Carpani, por un lado coinciden como artistas de las texturas, en ocasiones trabajó la temática industrial, con construcciones ortogonales, lineales y frías, con fuertes obreros al modo del primer Portinari. Aunque muy alejado, Guttero ha sido citado como precedente oriundo de Carpani.²⁵⁵

²⁵³ Véase GONZÁLEZ, Oscar.: Juan M. Sánchez en Homenaje a Gambartes. Anexo 149. Leonidas Gambartes (1909-1963). Nacido en Rosario, en la provincia de San Fé. Su estrella es especial. Un brillo en el cielo de la pintura argentina que se nutrió de lo telúrico, de las antiguas figuras paganas, indígenas. Así, Gambartes le confirió dignidad estética a personajes populares, como las lavanderas, brujas, o los indios en un momento de ofrenda. Y también plasmó estilizadas imágenes del Dios del Maíz, o la figura del mate o del payé, un amuleto mágico con el que nativo curaba sus enfermedades o creaba un encantamiento de amor o desataba una fuerza demoníaca sobre sus enemigos. <<Yo sólo trataba de escuchar la voz de las cosas circundantes y muchas veces pensé que algo más fuerte que yo me obligaba a trabajar infatigablemente para expresar todas esas voces anónimas; tal vez por eso he llegado a creer que un artista, antes que nada es un revelador de verdades esenciales, solidarizado con las gentes a quienes de alguna manera representa>>. <http://www.temakel.com/pintgambartes.htm> [última consulta: 11/6/2012]

²⁵⁴ CORDOVA ITURBURU, Cayetano.: *80 Años de Pintura Argentina. Op. Cit.* pp. 30, 51, 56, 89, 212
Alfredo Guttero, (Buenos Aires 1882- ibidem 1932). Pertenece a la generación que absorbió las novedades en Europa y las trajo a la Argentina en 1927. Organizó —con Raquel Forner, Alfredo Bigatti y Domínguez Neira— un atelier libre en el pasaje Barolo.

²⁵⁵ “Espartaco”, *Noticias Gráficas*, Bs. As., 22-8-1959. Anexo n° 21.

Figuras femeninas, en ocres, con los ojos huecos, y de trazo esquemático realizadas por una artista femenina, antes que Elena Diz, tenemos a Norah Borges (1901-1998).²⁵⁶ No obstante, bien se diferencian ambas, pues la obra de Norah animada por un espíritu *naif* y temas pequeño-burgueses, frente a la rotundidad, y temática generalmente comprometida de Elena Diz. Con estas características de figuras rotundas, y de preocupación social, tenemos a la importante Raquel Forner (1902-1988), buen ejemplo es la obra “Destino” donde el gigantismo de las manos, como la temática social anticipan la obra de Diz. Entre ambas, entre Norah Borges y Raquel Forner podemos situar la obra de Elena Diz (1925-¿?), es decir, a las figuras en ocres, y de ojos huecos y de tendencia esquemática, sumamos la rotundidad y la temática social, siempre con la mujer como protagonista pero entendida desde la especificidad del género.

Los precedentes que hemos visto en Argentina de un arte social, parten del realismo, y de un dibujo naturalista, sin embargo, Espartaco esta lleno de tintes expresionistas, o si se prefiere expresivistas. De los expresionistas argentinos, los “Espartacos” y otros nuevos figurativos nacidos en la década del '30 muestran considerables contactos con Leopoldo Presas²⁵⁷ y Santiago Cogorno,²⁵⁸ contacto que muchos estudiosos en la materia podrían contrariar ya que las características formales e iconográficas tipificadas para Espartaco ni mucho menos parecen acercarse a la expresionismo lírico de Presas²⁵⁹ y Cogorno, sin embargo, descubriendo un expresionismo americanista que la crítica de la época aplica en ocasiones para Espartaco, esta llena de sentido, una renovación del arte figurativo, y comprobando modelos iconográficos de desnudos

²⁵⁶ Norah Borges, seudónimo de Leonor Fanny Borges Acevedo (Ciudad de Buenos Aires, 4 de marzo de 1901 - 20 de julio de 1998), artista plástica y crítica de arte argentina, hermana del escritor Jorge Luis Borges, perteneciente al Grupo de Florida.

²⁵⁷ VIÑALS, José.: Presas 1975. Palabras e Imagen. Imagen Galería de Arte. Buenos aires, 1975.

Leopoldo Presas (1915-2009). Uno de los importantes maestros argentinos. Transitó por diversos caminos estéticos a lo largo de su trayectoria. Tuvo formación académica y se inició dentro del arte figurativo más naturalista, girando luego hacia el expresionismo. Experimentó con materiales como el óleo, témpera, temple, carbonilla y lápiz, utilizando también diversos medios como la tela, papel, cartón y papel de diario. En cuanto a los temas de su obra, también han sido variados, teniendo a la figura femenina como principal atracción, pero habiéndose dedicado también a naturalezas muertas, puertos, eróticos y series expresionistas y de gran controversia como “Los Cerdos”, “Los Reyes de la Podredumbre” y “Los Cristos”. En 1967 realiza una muestra retrospectiva con 108 obras en The Gallery of Modern Art y Huntington Hartford Collection en Nueva York. Fue Presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1979, en el contexto de la dictadura militar en la Argentina, viaja a París y se radica allí al igual que varios colegas artistas. Permanece en esa ciudad casi ocho años.

²⁵⁸ Santiago Cogorno (1915-2001). En 1923 se radica en Italia con sus padres. En 1925 se inicia en la pintura con Raúl Soldi. Comienza a estudiar con el maestro Atilio Bernasconi. En 1931 regresó a la Argentina por un año. Entre 1932/35 estudió en la Academia Brera de Milán, bajo la dirección de Aldo Carpi. En 1939 abandona Italia al declararse la Segunda Guerra Mundial y reside en la Argentina hasta 1946, con la llegada de Perón, Cogorno regresa a la ciudad de Milán. La figura femenina, generalmente recostada es una de sus imágenes más repetidas. Un expresionista de trazo y gesto muy libre y temperamental.

²⁵⁹ Otro punto de contacto, Leopoldo Presas en 1965 fundó junto a Pablo Obelar (1931-1995) el “Taller de la Orilla”, en el que se especializan en técnicas litográficas, serigráficas y otras técnicas de grabado artístico. El arte grabado será otro de los puntos de contacto con Espartaco, así mismo algunos de los integrantes formaran con Obelar candidatura para equipo de gobierno de la SAAP, la llamada Lista Blanca.

femeninos tenemos en Carpani, Bute, Diz, Sánchez y Sessano ejemplos numerosos durante la década del '60 cultivando este género ampliamente, así como el paisaje, floreros y bodegones, de una modo expresionista y no naturalista, es decir, aun dando diferentes sintaxis, muchos de los “Espartacos” comparten léxico con estos maestros. Se diferencian, sin duda, en el carácter específico de unos y otros, por una cuestión, quizás, puramente generacional. En sus mayores se aprecia más la huella del oficio, de un estilo definido y mucho más cercano en tiempo a los ecos de las primeras vanguardias europeas y alejadas de los fenómenos americanistas de vanguardia que pretende incorporar Espartaco para su intento de expresión figurativa con una pintura renovadora, más por sintaxis que por léxico.

Mención aparte, por su todavía más estrecha relación merece Ignacio Colombres (1917-96)²⁶⁰ entre lo social y la renovación figurativa de tintes expresionistas, llegando incluso a exponer como sexto integrante en la exposición que Espartaco ya sin esta nomenclatura realizó en 1976 en Málaga-España. Así mismo, cuando algunos de los Espartacos conforman el equipo de gobierno de la SAAP en 1968, Colombres es su presidente. Colombres es un contemporáneo a la generación del 30, pero llega a posiciones muy avanzadas.



[Fotografía 00. Ante una obra de Ricardo Carpani “Los amantes”. De izquierda a derecha. Leopoldo Presas, Luis Seoane, Santiago Cogorno, Carlos Alonso, Pedro Pont Verges, Juan Grela y Ricardo Carpani.]

²⁶⁰ Ignacio Colombres nació en Buenos Aires en el año 1917. Realizó estudios de dibujo y pintura en el taller del maestro Vicente Puig. Ha sido vicepresidente (68-69) y luego presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Ha concurrido invitado a diversos congresos internacionales: en 1967, como delegado de los artistas plásticos, a la Conferencia Hemisférica para poner fin a la guerra de Vietnam, congreso realizado en Montreal y auspiciado por el gobierno de la República de Canadá, en 1972 es invitado por el Instituto de Arte Latinoamericano, concurre al Encuentro de Plástica del cono sur, en Santiago de Chile, en 1973 invitado por Casa de las Américas, al segundo encuentro de plástica latinoamericana, en la Habana, República de Cuba, en 1979 participa en el congreso de intelectuales latinoamericanos en el exilio, invitado por el Partido Socialista Obrero Español y la Fundación Pablo Iglesias. Tomamos estos datos del catálogo editado en 1987 por la Fundación Banco Patricios, Buenos Aires. Sus principales exposiciones durante la década del 60 fueron entre el 61-62 en la galería Van Riel, del 65-67 en la galería Lascaux, expone en Málaga en 1976 junto a Diz, Mollari, Sánchez y Sessano. Anteriormente, en 1975, expone en Madrid en la galería de arte Zodiaco a partir del 7 de Octubre, el texto del catálogo firmado por Enrique Azcoaga señala que “los problemas formales interesan a Colombres como vehículos de una problemática, mas acordada con el alarido que con la insinuación estetizante (...) ahora bien, la densidad conceptual de una pintura, en absoluto ajena a la crisis profunda en la que el hombre profundo se debate, tiene siempre la preocupación de no desbordar con su significado, los planteos formales dentro de los que en definitiva se resuelve”.

Por otro lado, tenemos a los artistas no oriundos, grandes artistas llegados de fuera. Las principales influencias están en el húngaro Lajos Szalay,²⁶¹ y el español Laxeiro,²⁶² y en menor medida Luis Seoane.²⁶³ Podemos reconocer en determinada etapa de la obra de Sessano una gran influencia de Laxeiro, que ciertamente en ocasiones nos puede llevar a recordar el referente picassiano, no obstante, el propio Sessano reconoce esta influencia de Laxeiro del que señala que también influenció a Bute. La relación personal con Laxeiro también existió aunque es difícil de documentar. Esperilio Bute, durante mucho tiempo sólo reconoció al húngaro Szalay -otro gran influenciado por Picasso- como maestro, a pesar de haber pasado antes por el taller de Pettoruti (un cubista que nos vuelve a poner bajo la influencia del gran sol Picasso). Así mismo, la foto aportada

²⁶¹ Lajos Szalay (1909-1992) nació en Hungría. De quien, nada menos que Pablo Picasso afirmó: “*El más grande dibujante después de mí es el húngaro Lajos Szalay*”. En 1946, viaja París donde recibe la beca UNESCO, lo que le permite llegar a la Argentina dos años más tarde. En la Argentina, Szalay integró el cuerpo docente de la Universidad Nacional de Tucumán, polo principal por aquellos años de la enseñanza artística, junto a creadores de la talla de Víctor Rebuffo, Lorenzo Domínguez y Lino Spilimbergo, entre otros. Allí se desempeñó como Jefe de la sección Dibujo del Departamento de Artes. “...De Szalay siempre recuerdo cómo nos enseñaba a combatir nuestros amaneramientos y nuestros hábitos... mientras Spilimbergo enseñaba el dibujo académico, Szalay enseñaba a quebrar la línea”, sostuvo alguna vez Carlos Alonso. Según Diego Pró, rector de la UNT en los años 50, “sus dibujos surgen de esta fuente interior y revierten en expresión artística, dibujos de líneas torturadas en los que no aparece la tranquila suavidad de las formas y de las líneas curvas con que la visión clásica interpreta la plasticidad de los seres y las cosas”. En 1951 Szalay ilustró los poemas de Julio Ardiles Gray y en 1954 la Universidad de Tucumán le publicó un corpus titulado Dibujos Drawings. Sergio Moscona, comisario de una exposición que recupera en estos días ciento cincuenta grabados entre otros tantos dibujos en el Museo Sívori, comenta que, “en los dibujos de Lajos Szalay no hay líneas que sobren. Cada elemento se evidencia como necesario e insustituible en el espacio en que fue encarnado. Según sus palabras, la línea, debía transformarse en látigo para hacerlo chasquear y serpentear a su antojo personal. Consideraba a la línea clásica como un dedo que recorre los perfiles en contraposición a su ‘línea mosca’ que zumba alrededor de las formas”... La libertad expresiva que incorporó Szalay fue un poderoso detonante en el panorama de la plástica argentina de la década del cincuenta. Antes de su llegada, el dibujo se encontraba subordinado a otras disciplinas y en una década, bajo el influjo de su presencia, logró desarrollarse como expresión independiente”.

²⁶² Tomado del catálogo galería Lascaux del 15 al 30 de Mayo de 1964 bajo el título Laxeiro, con texto de Ramón Faraldo. El texto a su vez cita a: revista Artes n° 21 08/06/62, Madrid.

Laxeiro, nació en 1908 en la parroquia de Don Ramiro, Lalín, en la provincia de Pontevedra, España. En 1931 ingresa en la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Soldado forzoso hasta el 39. En 1951 se traslada a Buenos Aires desde entonces y hasta 1970 – con alguna temporada en España – permanece en Argentina, constituyendo éste uno de los periodos mas fecundos del artista. En 1962 es finalista del premio Eugenio D'ors junto a Quirós y Vázquez Díaz. Ese mismo año participa en 50 años de pintura figurativa española, galería Charpentier, París. En 1964 realiza una exposición en la sala Lascaux, en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en la galería Boado y Velázquez. Es elegido vicepresidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Realiza una importante labor de conferenciante: el bicho creativo, conferencia pronunciada en la Sociedad Ver y Estimar, causa impacto en el ambiente artístico bonaerense. En el 65 realiza una conferencia en el Museo de Artes Plásticas de la ciudad de La Plata sobre: los barrigas verdes de la pintura. En el 68, se produce la creación del Museo Laxeiro en Lalín y en 1970 regresa a España tras una gran retrospectiva en la Art Gallery International, Buenos Aires. Laxeiro, (Maternidad 1960 , Buenos Aires. Óleo sobre lienzo), de pincelada suelta y muy empastada, estos jóvenes no podía ver a Picasso -a no ser que fueran a Francia-, pero sí a Laxeiro. “Estamos viviendo un gran caos en el mundo pictórico, pero gracias a ello surgirán grandes pintores. Hoy el pintor nato tiene por un lado el estudio de los clásicos, que creo “piedra fundamental” y luego esta la libertad desenfrenada de los jóvenes hambrientos de personalidad que bárbaramente atacan el espacio de la tela sin el mas mínimo respeto por nadie. Muchas gracias a los clásicos y a los bárbaros”.

²⁶³ Luis Seoane (Buenos Aires 1910-A Coruña 1979). En 1916 volvió con sus padres a Galicia, se instaló en A Coruña, donde realizó sus estudios; se licenció en Derecho y Ciencias Sociales en 1932. Entre 1927-1933 militó en partidos de la izquierda republicana y autonomista. Ilustró libros y revistas militantes. Realizó sus primeras exposiciones, y en 1936, al estallar la Guerra Civil española huyó a Buenos Aires. Este carácter de pintor político, así como su experiencia en el campo del grabado prefiguran bien la actitud de los integrantes de Espartaco. Manuel Mújica Lainez dijo de Seoane: <<Limpio, claro, Luis Seoane construye sus óleos enérgico y casi como un escultor, casi como si manejara duras piedras multicolores. Con trazos severos plantea el dibujo cerrado. Que imposibilita cualquier fuga, cualquier trampa lírica y exige que el problema se resuelva con ineludible exactitud>>.

demuestra que existió una relación de camaradería, dentro de lo que me atrevo a llamar vanguardia figurativa. Formalmente el gallego Luis Seoane (1910-1975), presenta un esquematismo absoluto de la figura y grandes campos de color, alejado de todo naturalismo, se torna pues en un referente más de nuestros jóvenes “Espartacos”.

Por último y mirando más allá de las fronteras y del tiempo, es decir, por encima de las coordenadas espacio-tiempo tenemos tanto en América como en Europa, una mirada tanto para los muralistas americanistas, como a las primeras vanguardias.

De entre los muralistas de Iberoamérica hay una preferencia por los de corte expresionista, Orozco, Tamayo (Bute), Guayasamín (Sessano), y la última faceta de Portinari, aunque el efectismo de Carpani es claro deudor de Siqueiros, y algunas figuras campesinas de Mollari lo son de Ribera. Desde el prisma del género, Tarsila Do Amaral es el gran antecedente de Elena Diz, tanto por su preocupación social en un tono muy similar como en temáticas y uso de los ocre como color simbólico que alude a lo social, a la tierra de unos pueblos castigados. Así mismo Tarsila ya se valió del cubismo para edificar una figuración sintética y esquemática que reflejara la realidad social de su país, tomando como referente europeo al propio Fernand Leger. Una nueva coincidencia con el grupo Espartaco.

De los grandes maestros europeos o Universales de la pintura, podemos ver como giran en torno al gran sol Picasso (Sessano, Mollari, Bute), y otros pintores satélites como, Fernand Leger (Sánchez y Di Bianco). James Ensor, Otto Dix y Grosz para Sessano. O Paul Guaguin, y Cezanne para el tono lírico de Bute en sus figuras, paisajes y bodegones. De las nuevas vanguardias de los sesenta, sin duda, y como manifiesta Sessano y el testimonio de José Luis Goyena, Francis Bacon fue el gran referente cuando Bute y Sessano más tarde acuden a París, radicalizando entonces su propuesta figurativa tendente cada vez más a posiciones muy libres, propias de la nueva figuración francesa. En conclusión, un proyecto de arte americanista dispuesto a beber de lo universal para reelaborar un arte identitario.

<<Desde luego, el grupo era Americanista, pretendió una identidad latinoamericana, para argentina el país con menos identidad de todo el continente, lo nacional era cosa de Carpani que estaba vinculado a la izquierda nacional>>. ²⁶⁴

Este americanismo que pretendían endosar a su pintura muestra su reafirmación a través de las experiencias personales de los autores, generalmente sale a relucir a través de los viajes y como una posición intelectual ligada a un panamericanismo por encima de un nacionalismo argentino. Veamos algunas declaraciones de los “Espartacos” al respecto:

²⁶⁴ SESSANO, Carlos. [Entrevista nº4]. Anexo nº4.

Esperilio Bute: <<Sin proponérmelo -reconoce-, en Europa descubrí que soy folclórico. Sin pensar, actuaba; la pintura fluía naturalmente y yo la dejaba salir con libertad”. También se dio cuenta que los 19 años que había vivido en Entre Ríos, antes de radicarse en Buenos Aires, lo habían marcado con una riqueza que volvía a aflorar después de una década, con nueva frescura y vigencia>>.

Elena Diz: <<Además, como soy de Latinoamérica, entiendo que debemos defenderla, identificarnos porque no está gastada hay muchos para hacer a su favor, que es nuestro favor. Entonces, debemos crear nuestra historia, ser protagonista y el medio, por ejemplo, es parte de esa historia, esa raíz, que fuera desplazada por el inmigrante. Esta fuerza para luchar por lo que creo, la tierra, mi tierra, y tenemos que avanzar pues tenemos todos los elementos para lograrlo>>. ²⁶⁵

Mario Mollari: <<esto surge de un viaje que realizo a Europa en mi juventud. Yo trabajaba intensamente en búsquedas formales que no desembocaban en algo que expresara mi temperamento. Eso me hacía muy desdichado. entonces viajé creyendo que iba a encontrar algo que me definiera, y en Europa, pase a mi origen, me sentí un extranjero. Di la vuelta y recorrí América Latina, allí sí descubro un paisaje distinto, no organizado y vital. La geografía y la circunstancia del hombre americano me hace comprender que nuestra pintura debe ser distinta, que yo soy distinto y que si, se transporta la inevitable cultura europea a América y no se la somete a un proceso de transformación, muere, como una planta que no ha podido adaptarse>>. ²⁶⁶

Juan M. Sánchez: <<Yo hace dos años que vine del Canadá. Estuve quince años viviendo allí y me fui con el complejo de que no teníamos nada y que todavía éramos dependientes culturalmente del Norte, y de Europa, pero me di cuenta que tenemos una identidad y tenemos mucho para dar al mundo>>. ²⁶⁷

²⁶⁵ J. Elena Diz. *Con Usted*, Revista de la Obra Social Luis Pasteur del Personal de Dirección de Sanidad, año 7, nº 34, Diciembre 1987-Enero 1988. Anexo nº 139.

²⁶⁶ LINARES, Salvador.: Entrevista a Mario Mollari: “Mi pintura es la espera de un cambio”. *La Actualidad en el Arte*, nº 32 Buenos Aires, octubre de 1982 pp.12-13. Anexo nº 143.

²⁶⁷ GESELLE, Julio C.: “Juan Manuel Sánchez, Artista plástico del Grupo Espartaco”. *Antiques-*, Nº 16 ; Abril-Mayo 2008- pp. 44- 49. [en red] <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/Antiques/notas1.html> [última consulta: 9/9/2013]

Bloque I
EL MOVIMIENTO ESPARTACO.

“El propio tema religioso de Cristo puede dar lugar a la imagen de santería como puede dar lugar a la imagen del Greco; una cosa y la otra. Entonces está el artista que sublima el hecho, que lo dignifica y lo transforma y lo eleva a la categoría de arte; eso es todo. Y podría agregar más, en la Edad Media, en el Renacimiento -en el pre-Renacimiento sobre todo- el arte religioso obedecía realmente a una vocación religiosa en el artista. ¿Por qué, entonces, la vocación humanística, como la vocación política no van a tener una representación equivalente? Lo malo es cuando el arte se vacía de verdades”. (Antonio Berni)

1. EL MOVIMIENTO ESPARTACO: GÉNESIS, DESARROLLO, Y DEFUNCIÓN.

En 1959 se forma el Movimiento Espartaco, conformando por: Esperilio Bute (1931-2003), quien militó en la formación hasta Enero de 1963 y participó de la exposición de clausura en 1968; Ricardo Carpani (1930-1997) el cual fue expulsado de la formación en noviembre de 1961 y participó de la exposición de clausura en 1968; Raúl Lara Tórrez (1930-2011), de origen Boliviano, se incorporó al grupo durante 1959 y fue invitado a la exposición de clausura de 1968; Mario Mollari (1930-2010) quien militó desde 1959 a 1968 participando de las veintisiete exposiciones oficiales del Movimiento Espartaco; Juan Manuel Sánchez (1930), al igual que Mollari, participó desde el principio hasta el final de todas las exposiciones; Carlos Sessano (1935) que militó desde el inicio hasta el final ausentándose en unas 8 exposiciones de 27 en total, ausencia motivada por diferentes salidas del país durante más de un año. El fotógrafo Tito Vallacco participó de las dos exposiciones iniciales de Espartaco. A esta formación inicial, se unen en 1960 Pascual Di Bianco (1930-1978), quien fue el único seguidor de Carpani y abandonó Espartaco con la expulsión de Carpani; y Elena Diz (1925-¿?), única mujer del grupo y que militó desde el año '60 hasta 1968 en todas las exposiciones celebradas. En la última fase del grupo cuando sólo realizaban una exposición por año entre 1965 y 1968 incorporan a Franco Venturi (1937-1976) con cinco participaciones en Espartaco. A lo largo del presente ejercicio trataremos los principales hitos del Movimiento Espartaco.²⁶⁸

En este bloque volcamos el corpus central de nuestro objeto de estudio, se ha reconstruido un camino, un itinerario sobre las fuentes documentales y testimoniales y bibliográficas, ordenadas por rigurosa cronología intentando evitar tejer una narración a golpes de saltos cronológicos, intentos siempre desafortunados para conocer la propia evolución de la pintura, pues todo este

²⁶⁸ No se pueden dejar de señalar algunos reconocimientos sociales y promocionales que tuvieron los “Espartacos”: En 1959 Mollari, Sánchez y Sessano, acuden convocados por la embajada Argentina al palacio de la UNESCO en Beirut, Libano. En 1961, Bute, Carpani, y Sánchez también convocados por la embajada argentina acuden al Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (Brasil). En 1962, Sessano obtiene el premio Mención del Salón Nacional de Buenos Aires. Mollari es, sin duda, el pintor más premiado, fue Segundo Premio Salón Nacional (Pintura, 1961) y Gran Premio de Honor Salón de Mar del Plata (1967), además puso broche a su carrera con el Gran Premio de Honor (Adquisición) y el premio Presidente de la Nación (1998). Por su parte, Bute es Mención de Honor en el premio Ver y Estimar de 1961 y seleccionado para acudir a la Bienal de París de 1963. En 1960, en el Museo de Arte Moderno de Roma expone Bute, Diz y Sánchez. En 1962, Sánchez es incluido en *20 Pintores Argentinos* en México y en la exposición de *Pintura Argentina* celebrada en Kansas, EE.UU. Sánchez será galardonado en diferentes ocasiones tras los '60.

esfuerzo no tiene otro fin que conocer el objeto artístico. De ahí que se abran ciertos meandros, y en concreto el segundo bloque del presente estudio. Hemos historiado a partir de los documentos año a año, subdividiendo periodos o etapas justificadas por cambios vitales en el seno de nuestro objeto de estudio, el Movimiento Espartaco. Básicamente transitamos por las críticas de la prensa y por los propios documentos emitidos por el Movimiento Espartaco, ya fueran hojas de exposición, catálogos, etc. Sometidas estas fuentes a un tratamiento analítico, e intentando aplicar transversalidad metodológica con pertinencia.

Entiendo que estudiar el fenómeno grupal desde un punto de vista biologicista como un cuerpo autónomo que tiene su propio desarrollo es lo más ético. Pues siempre se puede visualizar desde las unidades mínimas de esta formación que son los autores. Así mismos, los componentes marcan sus bioritmos internos, la propia intrahistoria, las tensiones y distensiones internas, sus pesos y contrapesos. El génesis de Espartaco transcurre durante 1958, hay antecedentes en 1957, aunque finalmente la formación nace en 1959. El desarrollo transcurre entre 1959 y 1968, la defunción del grupo se produce en 1968, aunque inmerso en un periodo de agotamiento que, abarca un arco de tres años entre 1965 y 1968, Espartaco se transmuta en una nueva experiencia colectiva la llamada Lista Blanca.²⁶⁹ La complejidad del contexto bajo el que se produce la disolución de Espartaco, así como la continuidad en otra experiencia colectiva, abre un importante meandro que es estudiado aparte, aunque ampliamente referenciado desde este último periodo. Estamos realmente ante un estudio generacional ya que los artistas nacen hacia 1930 como fecha aglutinante. Tomando el ya citado modulo de Dromel que marca quince años para el paso de una generación a otra, del 1925 de Elena Diz a 1940 de Raúl Lara. Pretendemos ir sacando conclusiones al menos cuantitativas respecto a la vida interna del grupo. Lo cualitativo siempre pisa una parcela fraguada en lo subjetivo y partimos de la mirada de la crítica del momento, para aceptar y confrontar entre unos y otros lo que dicen y analizar esta información en la medida de lo posible. Lo cual nos puede ir dibujando con más intensidad lo que hasta ahora a través de la bibliografía se nos ha transmitido. Finalmente decir que los objeto artísticos y documentales colocados en la línea del espacio tiempo son inalterables, las interpretaciones siempre son discutibles.

²⁶⁹ Lista Blanca, [Obelar, Sessano, Carpani, Alonso, Howard, Erlich, Bute, Sánchez, Clemen], Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 28-29 Noviembre, 1968, Bs. As. Archivo Sessano. Anexo n° 95. La Lista Blanca, fue una candidatura a equipo de gobierno de la SAAP que resulto victoriosa y desde la que articularon importantes acciones artísticas de corte político.

1.1. GÉNESIS DEL MOVIMIENTO ESPARTACO.

Ha sido aceptada como embrión y génesis del Movimiento Espartaco (M.E.) la temprana fecha de 1957, cuando Carpani, Mollari, y Sánchez exponen juntos en la Asociación Estimulo de Bellas Artes.²⁷⁰ Esta narración implica a los tres autores mencionados como los abanderados de la experiencia colectiva, así como los más representativos en el orden estético. De modo que el estilo geométrico de Carpani y Sánchez, y un templado indigenismo de Mollari, determinan a los ojos de todos la estética del Movimiento Espartaco, además esto queda sólidamente cerrado por las posiciones muralistas del manifiesto. De estas premisas parte la bibliografía, la cual además declara abiertamente a Ricardo Carpani como autor teórico del manifiesto y líder del conjunto. Y aunque la vida del M.E. va acontecer durante los años '60 y son jóvenes de 27 años para 1957, ante las características estéticas propuesta por la bibliografía específica para este tridente de abanderados (Carpani, Mollari, Sánchez) del M.Espartaco, señalar que, dichas características, ante la prolífica y renovadora década del '60 se antojan cuanto menos retardatarias. Partidarios del muralismo mexicano, en el mejor de los casos, y, o, cercanos al realismo soviético²⁷¹ por una herencia formal y temática: los obreros del campo y la ciudad, se muestran heroicos y gigantes, la masa revolucionaria y triunfal, de pétreas y metálicas formas conquistan los grandes planos de las paredes conquistadas por el pueblo trabajador.

<<No es exagerado decir que el grupo Espartaco representa la continuación de la escuela muralista mejicana. Su concepción plástica de honda raíz americana lleva la ambición de extenderse en el muro en voluntad de docencia social. Carpani, Mollari, y Sánchez son sus primeros integrantes>>.²⁷²

<<(…) La rigidez formal de lo que pudo en su momento entender como "mandato" espartaquista que, si bien se declaraba crítico del realismo socialista dictado por los intelectuales próximos al Partido Comunista, no parecía encontrar formas que lo superaran>>.²⁷³

Esta es la lectura más habitual desde una posición común de la bibliografía, es decir, clasifican al M.E. como expresión muralista de Argentina a la manera mexicana, o bien cercano a las formas y temas del realismo socialista. Así queda reflejado en la bibliografía. En general, Espartaco queda aceptado como una proyección del muralismo mexicano, movimiento este último

²⁷⁰ GIUDICI, Alberto.: Catálogo exp.: *Obra pictórica 1959-1968/ GRUPO ESPARTACO*. Edit. de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2004.

²⁷¹ A pesar de la repetida oposición al realismo socialista de Carpani quien precisamente más se asemeja a esta estética.

²⁷² Grupo Espartaco. Ficha Museo de Arte Moderno sobre n°2. Museo de Arte Moderno. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Anexo n° 13.

²⁷³ AA.VV.: *Franco Venturi... Op. Cit.* p. 21

que cada diez años desde su nacimiento, muestra una expansión un poquito más hacia el Sur. De su nacimiento en el México de Rivera, Siqueiros, y Orozco en los años '20, al Brasil de Portinari en la década del '40, pasando por Guayasamín en Ecuador durante los años '30. Ahora tendríamos la Argentina de Carpani, Sánchez y Mollari en la segunda mitad de la década del '50, y dados a la reducción, la de Carpani. De modo que tendríamos una manifestación bastante tardía que siempre se puede justificar con razones de orden político, no obstante, y a pesar de su tardía aparición, quedarían enmarcados dentro del fenómeno muralista latinoamericano. Este es su compartimento estanco. De ahí también la falta de trascendencia del Movimiento Espartaco para una narración continental de la historia del arte.²⁷⁴ Y un gran problema mayor, estos muralistas argentinos eran tiernos pintores sin bagaje suficiente como para haber desarrollado una personalidad trascendente como -sus modelos y referentes- los grandes muralistas latinoamericanos. Dicha narración implica medir estéticamente -de tu a tu- a los consagrados maestros del muralismo americanista frente a los jóvenes y debutantes argentinos. Tal ejercicio nos parece desproporcionado. Sin embargo, dicha narración -como iremos viendo- cuenta con unos mimbres más literarios que estéticos. La realidad es que Carpani, Sánchez y Mollari, se unen por razones funcionales, aun no sabían que iban a impulsar el nacimiento de un movimiento plástico para la Argentina. << Se juntan por tendencia pictórica y social, para exponer juntos. No tenían un peso para pagar salas ni catálogos>>.²⁷⁵

Cierto es que, diferentes críticos muy reconocidos, -Córdova Iturburu, o Brughetti-, coinciden en reclamar este arte identitario frente al mimetismo indiscriminado de los centros de vanguardia internacionales (París, y Nueva York). Romualdo Brughetti²⁷⁶ <<escribe en 1958 sobre los artistas atentos a visibles constantes formales americanas y otros que se definen por un formalismo de procedencia europea moderna. Ante la muestra de la artista peruana Julia Codesido en la Galería Pizarro de Buenos Aires. Compara con otras exposiciones realizadas en la misma ciudad, con obras de Ramón Gómez Cornet, Juan Del Prete, Miguel Ocampo, Víctor Chab, Ricardo Carpani, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez. Partiendo del concepto de “forma substancia”,

²⁷⁴ Apenas hay obras generales que les den un sitio y las que lo hacen es una mera mención aleatoria.

²⁷⁵ *Cit.* nota 70.

²⁷⁶ Romualdo Brughetti (1912-2003). Hijo del pintor argentino Faustino Brughetti, -precursor del arte moderno y uno de los introductores del impresionismo en el país-, Romualdo estudió Derecho y Humanidades. Profesor de la UNLP y de la Universidad Autónoma de México. Fue Secretario de la Sociedad Argentina de Escritores y Director General de Relaciones Culturales de la Cancillería Argentina. Presidió la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Integró la Asociación Internacional de Críticos de Arte (París), la Sociedad Europea de Cultura (Venecia) y la Asociación Internacional por la Unidad de la Cultura (Roma). En 1935 trabajó como historiador y crítico de arte del diario Uruguay. Colaborador de La Nación (PK) desde 1939 y de diversas revistas del país y el exterior. Autor de más de 40 libros y monografías, entre ellos: Tiempos de iniquidades (1982), Repensar el Arte (1985) y Forjadores de luz (1994). Recibió el Premio Trienal de la Crítica de Arte, el Gran Premio de Honor de la Asociación Dante Alighieri, la Pluma de Plata del Pen Club y el Premio al Mejor Artículo y al Mejor Libro del Año 1992.

Brughetti sugiere cuál debe ser el programa de un arte denominado “Americano” >>.277 Brughetti esta reclamando en 1957, lo que tienen tantos otros países iberoamericanos, un arte con identidad y sabor americanista, puesto que desde 1924 con la llegada de Pettoruti hasta el arte Madí, las novedades venían de Europa y se interpretaban de un modo más o menos mimético.

La trascendencia de las tempranas fechas de 1957 y 1958 para la experiencia Espartaco, supone una temprana voluntad de unos jóvenes que enfrentan un panorama plástico que se enrocaba en la abstracción informalista y que parecía abandonar todo rasgo identitario. Ante ese panorama se enfrentan unos jóvenes nacidos en 1930. Jóvenes pintores -debutantes en muchos casos- que van a proyectar su experiencia colectiva a lo largo de la década del '60, y esto va a marcar y determinar el desarrollo estético del grupo. Como buenos hijos de una época convulsa se muestran activos, cambiantes, como buenos jóvenes del '60 fueron activos políticamente, comprometidos, combativos, rebeldes. Se muestran, por tanto, interpretes de una época clave como la del '60. Y ello va a tener reflejo en su actitud, en su posición ante la realidad, y por ende, en su posición estética. Conforme avanzamos en nuestra exploración, la definición codificada y dada por la bibliografía cae por su peso, ante la realidad estética, ante un vocabulario plástico muy amplio y variado por cada uno de los autores, los cuales desarrollaron una amplia obra de caballete y sólo pudieron enfrentar algunos murales. Tampoco existió en Argentina una tutela por parte del Estado que proveyera las condiciones programáticas para un desarrollo del muralismo como identidad plástica nacional, tan sólo algún sindicato de ramo más aventurado dejó testimonio de ello.

Pero vamos a entrar en un desarrollo cronológico a través de las fuentes de estudio, para comprender como se forma esta estereotipación del M.E. y para detectar sus rasgos y caracteres reales, sin acusar ideas preconcebidas.

1.2. EL MANIFIESTO “POR UN ARTE REVOLUCIONARIO” COMO PRIMER PRECEDENTE DEL MOVIMIENTO ESPARTACO. ESTUDIO DEL TEXTO COMO FUENTE PARA HISTORiar LAS CONDICIONES DE GENESIS DEL MOVIMIENTO ESPARTACO.

Existe en Iberoamérica una larga tradición de manifiestos previos al que aquí analizamos, algunos fragmentos de dichos manifiestos son un claro antecedente. Por citar algún precedente obligado, tenemos “Arte, revolución y decadencia” de José Carlos Mariátegui, firmado el 3 de noviembre de 1926 en Lima:

²⁷⁷ BRUGHETTI, Romualdo. "Artes plásticas: arte americano y arte europeo." *Criterio* (Buenos Aires), November 27, 1958. ICAA: 766513.

<<No todo arte nuevo es revolucionario, ni realmente nuevo. Dos espíritus coexisten hoy en el mundo, el de la revolución y el de la decadencia>>.

Otro interesante precedente lo tenemos publicado en Barcelona, España, en la revista *Vida Americana*, en Mayo de 1921, firmado por David Alfaro Siqueiros:

<<Desechemos las teorías basadas en la relatividad del “arte nacional”; ¡Universalicémonos! que nuestra natural fisionomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente>>.

Un tercer manifiesto que tiene más que ver con la práctica de Espartaco y con algunas declaraciones, o aclaraciones a su manifiesto es el publicado por Oswaldo de Andrade en 1928, es decir, el manifiesto antropófago: <<Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem>>.

Entre estas tres ideas citadas, es decir, lo ético y revolucionario frente a la novedad por la novedad de Mariátegui; La apuesta por la universalidad y el apartar la anécdota que reclama Siqueiros. Y la digestión de la novedad para elaborar algo propio como solución propuesta por Oswaldo de Andrade. Tres ideas que esconden las tensiones internas y deseos que determina el manifiesto argentino de 1958 “*Por un arte revolucionario*”, conocido también como el “manifiesto Espartaco”.

El manifiesto “*Por un arte revolucionario*” publicado en 1958, es el primer escalón desde el que partir para encontrar el génesis de la experiencia colectiva que va a acontecer entre 1959-1968, bajo el nombre de Movimiento Espartaco. Y aunque puede determinar ciertos aspectos del Movimiento Espartaco, la praxis se impone siempre sobre la teoría. Como prefiguración de la constitución del M.E. el llamado manifiesto “Espartaco” sienta precedente por reunir a cinco de los integrantes un año antes de que se haya formado el propio Movimiento Espartaco. La siguiente entrevista a Bute, Carpani, Mollari y Sánchez,²⁷⁸ ahonda en preguntas acerca de que entienden los autores por un arte nacional, no se menciona el manifiesto al que aun le faltan seis meses para su edición, sin embargo, las respuestas de la presente entrevista colectiva anticipan el texto del manifiesto, hecho que nos habla de que ya existían posiciones compartidas. Veamos:

<<Presentamos en esta oportunidad a los jóvenes artistas argentinos Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez, Mario Mollari, y Esperilio Bute. Realizan su aprendizaje en medio de los muros de silencio que la burguesía opone a los rebeldes. Sin abrir juicio les brindamos -es su derecho- para que digan lo que sienten y piensan, estas páginas abiertas, así, para la objeción y la posición crítica. La esperamos. Amablemente nuestros entrevistados han contestado nuestras preguntas.

²⁷⁸ “El Arte y la cuestión social”. *Revolución*. Ediciones Praxis. Buenos Aires, Abril-Mayo, 1958. Anexo nº12. Aclarar que el texto lo recibí incompleto, se corta en el párrafo final, y hemos tenido que investigar para averiguar la cita bibliográfica.

-¿Qué opinan Vds. de la pintura argentina?

-Prescindiendo de algunos valores aislados, en general, no creemos que en estos momentos pueda hablarse en nuestro país de un movimiento lo suficiente poderoso y con gravitación que merezca el honroso calificativo de "pintura argentina". Ella sólo es posible como producto de una perfecta identificación del artista con la realidad argentina y lo que caracteriza a la producción de la mayor parte de los pintores en nuestro país, o por lo menos de aquellos que la crítica ha llevado a un primer plano, es precisamente su divorcio total con nuestro medio.

-¿Cuáles son las causas de ese divorcio?

-Las causas debemos buscarlas en el coloniaje cultural, resultado y complemento del coloniaje económico que ha sufrido y aun sufre nuestro país. Los principales resortes de nuestra cultura están controlados por elementos de la oligarquía y de la burguesía industrial, agente y aliada del imperialismo. A través de los órganos que controla, ella es la que da honores o condena al olvido a los artistas selecciona únicamente aquellos que no la contradicen y por lo tanto la sirven. Por otra parte, el pintor para vivir necesita vender sus cuadros; el mercado de compra está constituido principalmente por set clase, que es la más pudiente y que, consecuente con los intereses económicos que representa en el terreno económico, se caracteriza en el plano cultural por una mentalidad extranjerizante y una actitud de desprecio hacia todo lo genuinamente nacional y por lo tanto de las mayorías populares que son el elemento fundamental de nuestra realidad nacional. Dando a la espalda a las necesidades y a las luchas de nuestro hombre, el hombre latinoamericano, castran su mensaje al no tener nada trascendente que decir. El resultado de esta actitud es una obra vacía de contenido, mero juego con los elementos plásticos, virtuosismo inexpressivo, en algunos casos excelente técnica, pero de ninguna manera obras de arte, pues es bueno repetirlo, el arte sólo surge como expresión total de una realidad.

-¿Qué significación le dan Vds. a un arte nacional?

-En primer lugar creemos que un arte nacional sumergido en lo universal, es la única posibilidad que existe de hacer arte en su sentido más elevado. Las mejores obras de los más grandes artistas de la historia reflejan antes que nada el espíritu total de la sociedad en la cual surgieron. No puede ser de otra manera ya que el artista es un hombre, y todo hombre se conforma fundamentalmente según los elementos sociales que gravitan sobre él; es un producto de la sociedad y al expresarse artísticamente, si lo hace en un sentido profundo y con sinceridad, necesariamente ha de dar expresión a los elementos sociales que lo han conformado. En segundo lugar digamos que un arte nacional es un elemento y un arma de lucha indispensable en la gran batalla que libra el pueblo de nuestro continente por su emancipación. Ya que un arte nacional contribuye a consolidar la

conciencia nacional de los pueblos, la cual es a su vez la base de toda lucha anti-imperialista y he aquí una de las razones por las cuales ciertos críticos al servicio de la prensa controlada por el capital imperialista, menosprecian y sabotean toda genuina expresión nacional.

-¿Cómo conciben Vd. un arte nacional?

-Deseamos antes que nada, aclarar el alcance que par nosotros tiene la palabra nacional. Unidad geográfica, idiomática y racial, historia común, problemas comunes y una solución de esos problemas que sólo será posible mediante una acción conjunta, hacen de Latinoamérica una unidad y es a ella, a la gran nación latinoamericana a la que pretendemos expresar plásticamente.

Dadas las características sociales y políticas de nuestro continente, creemos que sólo puede ser expresado mediante una plástica de contenido revolucionario. Como en toda auténtica obra de arte, este contenido debe estar expresado mediante los elementos plásticos en sí prescindiendo de la anécdota que se desarrolle. Esto tiene importancia social y política, tiene también una importancia capital para el artista, ya que ningún creador auténtico, aborda una temática que no sienta profundamente, pero en última instancia no es el elemento que justifica y determina validez artística de la obra.

Creemos necesario eludir todo tipo de dogmatismo estético y que cada cual utilice los elementos plásticos en la forma que considere más acorde con su temperamento. No preconizamos un sistemático desprecio de los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo>>.

Como hemos podido leer en la entrevista la mayoría de los preceptos que se van a fijar en el manifiesto ya estaban verbalizados. Pero en materia estética es el último párrafo de la anterior entrevista el más trascendente y sustancial “eludir todo tipo de dogmatismo estético y que cada cual utilice los elementos plásticos en la forma que considere más acorde con su temperamento”.

Como podemos detectar, al trío inicial de Carpani, Mollari y Sánchez, se ha sumado un cuarto integrante, Bute. A pesar de que aun no se han definido como grupo, y que Bute no participa de las exposiciones que el trío de Carpani, Mollari, y Sánchez vienen haciendo desde 1957.

<<(…) el Grupo Espartaco comenzó por llamarse Movimiento Espartaco en 1959 y lo crearon Carpani, Mollari y Sánchez. Chiche [Bute] fue el cuarto integrante. Después vinieron Sessano, Elena Diz y Di Bianco, éste último fue el más firme sostén de Carpani>>.279

La publicación en la revista *Política* en octubre de 1958, del manifiesto “*Por un arte revolucionario*” pretende subsanar el vacío en el panorama argentino de una propuesta identitaria, de un arte de raíz americanista, por otro lado, pretende servir de orientación previa a un programa

²⁷⁹ Goyena, Jose Luis. [Entrevista n°6]. Anexo n°6.

estético aun no desarrollado. Advertir que la primera vez que se publicó el manifiesto se hizo bajo el título de “*Por un arte nacional*” en una publicación editada expresamente para la ocasión, a la que se llamo “Machete”, nombre que hace un guiño al órgano de expresión de los muralistas mexicanos,²⁸⁰ se editó en la ciudad de Zárate Brazo Largo, puerta de Entre Ríos, provincia de Buenos Aires, donde quizá anecdóticamente vivía desde su infancia Esperilio Bute.²⁸¹

<<En una publicación que sacamos en Zárate, un cuatro páginas que no pasó del primer número: «Machete» publicamos el manifiesto de los cuatro primeros espartaquistas, después de una conferencia que hizo Carpani en la biblioteca José Ingenieros (...) Estoy seguro de tener un ejemplar de «De Machete» en mis archivos...>>.²⁸²

Un poco más tarde, en la revista *Política*, de tirada nacional, aparecen como firmantes, -procediendo por orden alfabético-, Bute, Carpani, Diz, Mollari, y Sánchez²⁸³. Cabe señalar que aun no se había constituido formalmente el Movimiento Espartaco, nótese la ausencia de Carlos Sessano como miembro firmante del manifiesto y la presencia de un nuevo miembro Elena Diz, por aquel entonces compañera sentimental del pintor Juan Manuel Sánchez, es decir, eran marido y mujer. Paradójicamente, en el primer año y desde la primera exposición del futuro Movimiento Espartaco, es Carlos Sessano el quinto integrante en lugar de Elena Diz, quien tarda un año en incorporarse a pesar de firmar el texto “*Por un arte revolucionario*”. Texto que conviene transcribir íntegramente, pues resulta fundamental para la comprensión de nuestro objeto de estudio, y se harán continuas referencias a lo largo del presente estudio. Dicho manifiesto reza:

<<Es evidente que en nuestro país, a excepción de algunos valores aislados, no ha surgido hasta el momento una expresión plástica trascendente, definitoria de nuestra personalidad como pueblo. Los artistas no podemos permanecer indiferentes ante este hecho, y se nos presenta con carácter imperativo la necesidad de llevar adelante un profundo estudio del origen de esta frustración. Si analizamos la obra de la mayor parte de los pintores argentinos, especialmente de aquellos que la crítica ha llevado a un primer plano, observaremos como característica común el total divorcio con nuestro medio, el plagio sistematizado, la repetición constante de viejas y nuevas fórmulas, que si en su versión original constituyeron auténticos hallazgos artísticos, al ser copiados

²⁸⁰ El Machete, (Periodico Obrero y Campesino) vocero fundado por el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, y Escultores, que se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano, ligado estrechamente al movimiento de los muralistas en el campo del grabado en madera. Véase, AA.VV.: *Arte iberoamericano. Op. cit.* p. 132

²⁸¹ Véase LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Del Di Tella a “Tucumán Arde”... Op. cit.* p. 79

²⁸² Goyena, Jose Luis. [Entrevista n°6]. Anexo n°6.

Tristemente José Luis Goyena falleció (2013) antes de poder enviarme el ejemplar de Machete.

²⁸³ BUTE, E. CARPANI, R. DIZ, J.E. MOLLARI, M. SÁNCHEZ, J.M.: “Por un arte revolucionario”. *Política* N°2, octubre, Buenos Aires, 1958. Anexo n° 10.

sin un sentido creativo se convierten en huecos balbuceos de impotentes. Las causas determinantes de esta situación están en la base misma de nuestra vida económica y política, de la cual la cultura es su resultado y complemento. Una economía enajenada al capital imperialista extranjero no puede originar otra cosa que el coloniaje cultural y artístico que padecemos. La oligarquía, agente y aliada del imperialismo, controla directa o indirectamente los principales resortes de nuestra cultura, y, a través de ellos, enaltece o sume en el olvido a los artistas seleccionando únicamente a aquellos que la sirven. Constituye, además, por ser la clase más pudiente, el principal mercado comprador de obras artísticas. En virtud de los intereses que representa se caracteriza en el plano cultural por una mentalidad extranjerizante, despreciativa de todo lo genuinamente nacional y por lo tanto popular. El resultado de todo esto es que el artista no tiene otro camino para triunfar que el de la renuncia a la libertad creadora, acomodando su producción a los gustos y exigencias de aquella clase, lo que implica su divorcio de las mayorías populares que constituyen el elemento fundamental de nuestra realidad nacional. Es así como, al dar la espalda a las necesidades y luchas del hombre latinoamericano, vacía de contenido su obra, castrándola de toda significación, pues ya no tiene nada trascendente que decir. Se limita entonces a un mero juego con los elementos plásticos, virtuosismo inexpresivo, en algunos casos de excelente técnica, pero de ninguna manera arte, ya que éste sólo es posible cuando se produce una total identificación del artista con la realidad de su medio. No se piense que esta última sea una afirmación arbitraria: constituye un problema que hace a la esencia misma del arte. En efecto, un arte nacional es la única posibilidad que existe de hacer arte. A través de las mejores obras de los más grandes artistas de la historia, percibimos ante todo, el espíritu de la sociedad que las engendró. No puede ser de otra manera, ya que el artista es un hombre y todo hombre se conforma fundamentalmente según los elementos sociales que gravitan sobre él: productor de la sociedad, al expresarse artísticamente, si lo hacen en un sentido profundo y con sinceridad, dará expresión, de un modo inevitable, al medio que lo rodea. El ritmo del crecimiento histórico es variable para cada sociedad y esa variación es el principal elemento incidente en el origen de las nacionalidades. En consecuencia toda obra artística, por el hecho de ser una expresión social, necesariamente ha de ser también una expresión nacional. Generalizando, podría decirse que el arte surge como el resultado de una necesidad de expresión individual, que al concretarse será una expresión nacional, pues el individuo fundamentalmente es producto de la nación, y culminará finalmente, en expresión universal, ya que los problemas trascendentes del hombre son universales. El problema del surgimiento de un arte nacional en nuestro país, determina el verdadero alcance que debe tener para nosotros el término "nacional". Unidad geográfica, idiomática y racial; historia común, problemas comunes y una solución de esos

problemas que sólo será factible mediante una acción conjunta, hacen de Latinoamérica una unidad nacional perfectamente definida. La gran Nación Latinoamericana ya ha tenido en Orozco, Rivera, Tamayo, Guayasamín, Portinari, etc., fieles intérpretes que partiendo de las raíces mismas de su realidad han engendrado un arte de trascendencia universal. Este fenómeno no se ha dado en nuestro país salvo aisladas excepciones. El arte latinoamericano, considerando las características sociales y políticas de nuestro continente, ha de estar necesariamente imbuido de un contenido revolucionario, que será dado por el libre juego de los elementos plásticos en sí, prescindiendo de la anécdota desarrollada, si es que la hay. La anécdota podrá tener una importancia capital para el artista cuando aborda una temática que siente profundamente y en la cual encuentra inspiración; pero en última instancia no constituye el elemento que justifica y determina la validez intrínseca de la obra de arte, ni es de ella que emana el contenido de su trabajo. De ahí lo absurdo de cierto tipo de pintura pretendidamente revolucionaria que se limita a describir escenas de un revolucionarismo dudoso, utilizando un realismo caduco y superado. No es de extrañar entonces que por su misma inoperancia esta pintura sea tolerada, y hasta en cierto modo favorecida, por aquellos mismos que combaten toda expresión artística auténticamente nacional y revolucionaria.

Es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética; cada cual debe crear utilizando los elementos plásticos en la forma más acorde con su temperamento, aprovechando los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial y que constituyen el resultado de la evolución de la Humanidad, pero eso sí, utilizando estos nuevos elementos con un sentido creativo personal y en función de un contenido trascendente.

Todo intento de creación de un arte nacional, es consecuentemente combatido por ciertos críticos al servicio de la prensa controlada por el capital imperialista. Se ha apelado a todos los recursos, desde el ataque directo, en nombre de una universalidad abstracta, hasta la rumbosa presentación de algo que, como arte nacional, ni siquiera es arte. Se trata en verdad de refractar en el campo de la creación artística, el sometimiento económico y político de las mayorías, pero simultánea e indisolublemente, sus luchas por emanciparse. Porque en la medida en que el arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a que se ve sometido el hombre moderno, es un poderoso e irresistible instrumento de liberación. El arte es el libertador por excelencia y las multitudes se reconocen en él, y su alma colectiva descarga en él sus más profundas tensiones para recobrar por su intermedio las energías y las esperanzas. De ahí que para nosotros el arte sea un insustituible arma de combate, el instrumento precioso por medio del cual el artista se

integra con la sociedad y la refleja, no pasiva sino activamente, no como un espejo sino como un modelador.

De las manos de la nueva generación de artistas latinoamericanos habrá de salir el arte de este continente, que aún no ha realizado su unidad; quizá le esté reservado por este arte revolucionario realizarla antes en la esfera creadora como síntoma de la inevitable unificación política. Pues no sería la primera vez en la historia que el arte se anticipa a los hechos económicos o políticos; y tal vez en ello reside su grandeza. Partiendo de la realidad, la prefigura y la renueva.

Estos objetivos se cumplirán mediante una doble acción: el arte, no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras en realización. El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública.

El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte>>.

Antes de entrar a analizar de un modo directo las implicaciones del manifiesto, repasemos lo que investigadores anteriores han comentado o analizado acerca del mismo. En la obra *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. El investigador Rafael Cippolini, hace el siguiente aporte, ciertamente un análisis vago, que salva -quizás- por el añadido de las declaraciones de Carpani como aporte general al estudio del texto:

<<Publicado con leves modificaciones en diversas oportunidades, la versión que presentamos de este manifiesto apareció en la revista “Política”²⁸⁴, en 1959. (...) [Carpani:] "Tal como se señala en el manifiesto inicial, Espartaco surgió como respuesta a la mentalidad colonizada prevaleciente en el ámbito artístico. Frente a la copia de las últimas modas mundiales, impuestas por las elites colonizadas, preconizó un arte consustanciado con la vida y las luchas concretas de nuestros pueblos latinoamericanos. Su frustración final como grupo derivó de la incompreensión del carácter totalizador de la lucha contra la dependencia y el coloniaje.">>.²⁸⁵

Aceptando la reafirmación de Carpani de la oposición de Espartaco al “coloniaje artístico, podemos seguir leyendo: “preconizó un arte consustanciado con la vida y las luchas concretas de nuestros pueblos latinoamericanos”. En términos épicos puede ser una frase atractiva, pero en hechos estéticos concretos, tenemos un vacío, luego hay libertad de interpretación en cuanto al programa estético que refiere Carpani, es decir, la frase no nos resuelve nada. Tampoco le vamos a tomar a Carpani esta declaración como algo definitivo. Pero cabe recordar que, como señala en el

²⁸⁴ Revista dirigida por Jorge Abelardo Ramos.

²⁸⁵ CIPPOLINI, Rafael. *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires 2003, p. 285-288.

manifiesto, << es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética; cada cual debe crear utilizando los elementos plásticos en la forma más acorde con su temperamento, aprovechando los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial y que constituyen el resultado de la evolución de la Humanidad, pero eso sí, utilizando estos nuevos elementos con un sentido creativo personal y en función de un contenido trascendente>>. Párrafo que ya fue anunciado en la entrevista “*El Arte y la cuestión social*”, de la siguiente y similar manera que refrescamos: <<Creemos necesario eludir todo tipo de dogmatismo estético y que cada cual utilice los elementos plásticos en la forma que considere más acorde con su temperamento. No preconizamos un sistemático desprecio de los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo>>. Este principio que entendemos vertebrador de la futura plástica de Espartaco, es reiterado por los autores de la formación una vez que Carpani ya está expulsado del Movimiento Espartaco. En 1962, en un hoja de exposición Espartaco ya sin Carpani, presentó el siguiente fragmento que volveremos a analizar más adelante, pero que nos sirve ahora para apuntalar una idea fundamental y que analíticamente ha sido olvidada por la bibliografía.

<<En el Movimiento Espartaco hay sí la decisión de incorporar los elementos formales de Europa, sólo para forjar el propio idioma específicamente nuestro, en enfrentamiento de aquí y ahora, con rechazo de la actitud sensiblera y llorona y denunciando la realidad, aun la negativa>>.

La aliteración de esta idea aperturista ante las novedades estéticas, preferentemente de las surgidas en Europa, como oposición a las surgidas en EE.UU, con un afán de someter dicho vocabulario estético a una sintaxis particular y no mimética, muestra la auténtica vocación del Movimiento Espartaco, por encima de las declaraciones de Carpani que se ajustan más a declaraciones políticas de tono heroico y narrativa épica.

Es más que evidente, la distancia entre el manifiesto y la épica insinuación de Carpani, siempre en un lenguaje confuso y poco preciso, lleno de saltos, cuanto menos ambiguos. Entendemos que este párrafo del manifiesto no lo escribió Carpani, entre otras razones, no cuadra con su personalidad creadora y mentalidad militante, aunque precisamente parte de esta frase se le entrecomilla en el catálogo de la colección *arte y trabajo*²⁸⁶, como si hubiera sido escrita o vociferada por Carpani, lo cual ya hemos dicho que no creemos, pero es ahí donde empieza la necesidad de saber de dónde procede este aporte fundamental, este aporte, que dice que “aprovechar los últimos descubrimientos que abre el panorama artístico mundial”, afirmación que

²⁸⁶ Catálogo.: *Arte y Trabajo en Argentina*. Colección Temática de arte de la Unión del Personal Civil de la Nación. [en red] http://www.upcndigital.org/files/publicaciones/CDN/arte_y_trabajo.pdf [última consulta: 16/9/2013]

nos recuerda al manifiesto antropófago²⁸⁷ y que por tanto, reconocen las novedades estéticas y contemplan su uso dejando a la libertad de cada creador. Es decir, que si este es el requisito de militancia estética del Movimiento Espartaco, a priori, existe un “vale todo” mientras ello nazca libremente del creador, que su trabajo no sea vea dominado por la vanguardia internacional quedando en mera imitación, es quizás esto la autentica oposición al coloniaje cultural, que pregonan, el no contentarse con la copia. Sin duda, es una reclamación ambiciosa, y contradictoria si aceptamos que además el Movimiento Espartaco, son meros imitadores del muralismo Mexicano. Es decir, el autentico principio de libertad estética que anuncia tanto el manifiesto “Por un arte revolucionario” y posteriormente en otros textos firmados por el Movimiento Espartaco, no cuadra con la estética retardataria que, a priori, representarían los obreros de piedra de Carpani, los indígenas encorvados y curvos de Mollari, y las formas geométricas, más o menos, sucedáneas de Carpani por parte de Sánchez.

Por todo ello, -cuanto menos-, entendemos que es interesante plantear de dónde procede este fragmento del manifiesto y que va atener continuidad en otras manifestaciones escritas como ya hemos visto, dejando en cuarentena la tradicional autoría adjudicada libremente a Carpani. No voy a poder acertar la autoría con precisión, despejar con garantía tal interrogante, pero puedo ir cerrando el cerco: cuanto menos nos quedan cuatro opciones, Bute, Diz, Mollari, y Sánchez. En definitiva, futuros miembros de Espartaco, movimiento o grupo, aun sin constituir, texto que vamos a dar por una autoría colectiva, incluido a Carpani, reitero que no vamos a atribuir solamente a Carpani, como a menudo se pretende, al menos no en el párrafo señalado. Considero que uno de los puntos oscuros que giran al rededor del estudio del Movimiento Espartaco, es el superficial análisis del manifiesto “*Por un arte revolucionario*” y la supuesta plena autoría concedida por diferentes autores a Ricardo Carpani, considerado por ello el líder teórico del grupo, o movimiento.

La estudiosa en la materia Ana Longoni tanto en su tesis doctoral como en el importante libro realizado con Mariano Mestman señalan respecto al manifiesto que <<allí se precisaban los posicionamientos estéticos y políticos de estos artistas y se señalaba la voluntad de pasar de la pintura de caballete “como lujoso vicio solitario”, al “arte de masas, es decir, al arte”>>, la sentencia se acompaña de una nota en la que se indica a modo de justificación práctica que Carpani y Sánchez presentaron en 1957 en la galería Huemul dos grandes murales al estilo mexicano. Sin embargo, este mural realizado en la Biblioteca de Huemul, junto a otro que realizaron para la

²⁸⁷ 1 de mayo de 1928 “Manifiesto Antropófago” de Oswaldo de Andrade que se resume en la formula “Tupy o no Tupy, esta es la cuestión” Tupy son las raíces indias en una perspectiva canibal de destrucción de los valores morales y estéticos europeos. Los artistas deben ingerir la información europea y transformarla en algo de interés para a las culturas iberoamericanas.

asociación Mosona en apoyo a la YPF, muestran formas completamente análogas al realismo socialista, tanto formales, iconográficas como exhibitivas (figuras 1 y 2).

Longoni y Mestman continúan -acertadamente- explicando la oposición al “coloniaje cultural” y a la “mentalidad extranjerizante” por parte del M. Espartaco, y la alternativa que supone el muralismo latinoamericano, el que necesariamente debía estar <<imbuido de un contenido revolucionario>> , y más adelante añaden como una lógica estrategia narrativa que: <<Apenas dos años después de su surgimiento, Carpani y Di Bianco se separan de Espartaco, haciendo aún más radicales sus planteos: había que vincularse directamente a los sindicatos y definitivamente renunciar al ambiente de las galerías>>. Todo queda apuntalado gracias a los textos que editó Carpani con posterioridad en los que arremete, por un lado, contra la abstracción y por otro, contra el realismo socialista. En toda esta narración existen al menos cuatro contradicciones que revelan el desajuste entre la teoría de Carpani y la praxis, tanto suya como del Movimiento Espartaco.

1. Longoni y Mestman en lo referente al vínculo con los sindicatos de Carpani y Di Bianco añaden una nota a pie de página en la que explican que este rechazo por las galerías del ecosistema artístico argentino << varía a nivel internacional, ya que Carpani en gran medida se mantenían económicamente, desde los años '60, gracias a la venta de sus pinturas y dibujos en Europa, en donde organiza numerosas exposiciones en el circuito de las galerías>>. ²⁸⁸
2. Cuando Carpani arremete contra el realismo socialista, la comparativa con su obra plástica no nos dice eso, suena más bien a discurso político. Y mucho menos en los murales de Huemul, los de Mosona con YPF, en su famosa serie “Desocupados” y más aun cuando escribe en 1964 “Arte de miseria o miseria del arte social” señalando que el arte revolucionario debe ser épico y no mostrar a trabajadores empobrecidos como hacia Antonio Berni. Es decir, que tanto formalmente, como iconográficamente Carpani practicó un realismo socialista, obreros con puños levantados, fuertes y triunfantes rodeados de una realidad industrial.
3. Cuando se arremete contra el abstraccionismo hay que recordar tanto los textos de Raúl González Tuñón que bien explica el procedimiento de síntesis entre lo abstracto y lo figurativo que hay en el Movimiento Espartaco, y además podemos destacar que Bute ya en 1959 presenta paisajes que la propia crítica confunde con obras abstractas. ²⁸⁹ Sessano también mostrara una gran tendencia a la pincelada gestual y a la descomposición de formas, así como a los elementos matéricos. Una gran contradicción de Carpani quien compartió gran amistad con Luis Felipe Noé quien paso del

²⁸⁸ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 84

²⁸⁹ “Siete Artistas Modernos”, *Clarín*, Bs. As., 30-6-1959. Anexo nº 16.

<<(…)Bute nos sorprende con un cuadro más o menos no figurativo, en el modo muy al uso entre algunos jóvenes >>.

informalismo, es decir, del “Otro Arte” a la “Otra figuración”, una nueva figuración que recuerda al grupo COBRA. Noé a prologado textos de Carpani, lo cual nos da a entender que esta oposición a lo abstracto queda nuevamente supeditado a un programa político y no a la realidad artística en la que el propio Carpani se movía. Pero la mayor prueba de esta contradicción es que Bute y Carpani acudían hacia 1952 al Taller Pettoruti,²⁹⁰ pintor que cuando en 1924 trajo a Witcomb el cubismo europeo sufrió los ataques de la cerrazón que Carpani emula respecto al informalismo. Las técnicas de enseñanza de Pettoruti se basan en la copia de figuras geométricas puras y no desde el naturalismo, es decir, técnicas abstraccionistas derivadas del cubismo.

4. La cuarta contradicción la tenemos cuando se ataca a la obra de caballete, pues más del 80% de las obras de Espartaco son obra de caballete desde el primer año de su formación.

El primer punto contradice completamente la narración que pretende a Carpani “cada vez más radical y coherente con sus textos teóricos” pues recaló en los sindicatos peronistas, y lo paradójico, del caso, es que fuera de casa, en la malvada Europa acude a vender sus obras a la burguesía que pretende colonizar su nación. Además de Revolucionario, Carpani es capaz de conquistar el mercado, sin embargo, Juan Manuel Sánchez, declara que: <<Nunca vivimos de la pintura, Ricardo y yo pintábamos paredes>>.²⁹¹

Realmente Carpani centrado en un arte militante: afiches, murales y volantes, todo en ejemplos contados, con pocas exposiciones en las galerías porteñas, y a pesar de las diferentes obras que pudo vender en Europa no parecen suficientes recursos para vivir de la pintura.²⁹² Y esta es buena parte de la realidad, como se demuestra en el presente estudio, así que toda esta narración impulsada por el propio Carpani, aceptada por los investigadores que no han acudido a las fuentes vivas del propio Espartaco como Sessano y Sánchez para corroborar o desmentir la narración propuesta por Carpani. El manifiesto es lo suficientemente extenso en recursos literarios como para poder realizar una síntesis y no tomar arbitrariamente aquello que apuntala la narración que ensalza a Carpani como líder.

²⁹⁰ Bute y Carpani debieron conocerse en el Taller Pettoruti, junto a la compañera de Bute Lilia Cannevaro, véase: NESSI, Angel Osvaldo: *El Atelier Pettoruti: Un Taller de Dibujo, Pintura Y Composición Abstracta en Buenos Aires, 1947-1952*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, Bs. As., 1963. p. 69

²⁹¹ *Cit.* nota 70.

²⁹² Carpani sobrevivió en gran medida por su origen pequeño-burgues y a su pareja Doris Alphin.

En un anterior trabajo destacué tras realizar un resumen del manifiesto,²⁹³ -creemos el más cabal hasta ahora realizado-, las principales ideas contenidas en el texto y que además tienen su equivalencia real a lo largo de la experiencia colectiva del M.E. Se pueden sintetizar en tres puntos:

1. El texto se emparentó con la tradición del arte social iberoamericano: La necesidad histórica de un arte identitario y la deuda histórica de democratizar y secularizar el producto cultural.
2. Se propone una superación estética y temática de dicha tradición social mediante la libertad creativa y haciendo prevalecer los valores simbólicos sobre los narrativos.
3. En consecuencia, se reafirman en la libertad del individuo creador y en la importancia del arte para la vida social.

Destacando esto como pilares del texto, así mismo no creemos que en dicho manifiesto exista -aun- una voluntad de grupo, de avanzadilla a la *avantgarden*, lo prescriptivo y proscriptivo de las primeras vanguardias, se han transformado en un análisis social de raíz marxista transferido al ecosistema de las artes, el estilo queda revestido por la retórica tipo “izquierda nacional” pretendidamente confusionista ya que baila entre el nacionalismo más ferviente y una suerte de trotskismo nacional muy *suigeneris*. No obstante, el manifiesto “*Por un arte revolucionario*” aun con vacíos tiene como eje central las preocupaciones artísticas y culturales. Por ello, aun sin movimiento constituido, el manifiesto pretende acudir a un grueso de lectores, al colectivo general de artistas, quizás como una mera táctica de difusión de la “izquierda nacional” , -ya que es Abelardo Ramos quien lo edita-, para diversificar en diferentes frentes de la guerra ideológica en la que esta inmersa. Por tal condición divulgativa, no encontramos una posición programática estéticamente, yendo a lo concreto, nos quedamos sin saber qué es arte para el manifiesto “*Por un arte revolucionario*”, aunque de un modo genérico se niega la copia, <<el plagio sistematizado, la repetición constante de viejas y nuevas fórmulas, que si en su versión original constituyeron auténticos hallazgos artísticos, al ser copiados sin un sentido creativo se convierten en huecos balbuceos de impotentes>>. Es decir, que parten de la negación, los autores firmantes del

²⁹³ <<Es evidente que en nuestro país, a excepción de algunos valores aislados, no ha surgido hasta el momento una expresión plástica trascendente, definitoria de nuestra personalidad como pueblo. (...) Si analizamos la obra de la mayor parte de los pintores argentinos, especialmente de aquellos que la crítica ha llevado a un primer plano, observaremos como característica común el total divorcio con nuestro medio, el plagio sistematizado, la repetición constante de viejas y nuevas fórmulas. (...) La gran Nación Latinoamericana ya ha tenido en Orozco, Rivera, Tamayo, Guayasamín, Portinari, etc. fieles intérpretes que partiendo de las raíces mismas de su realidad han engendrado un arte de trascendencia universal. (...) La anécdota podrá tener una importancia capital para el artista cuando aborda una temática que siente profundamente y en la cual encuentra inspiración; pero en última instancia no constituye el elemento que justifica y determina la validez intrínseca de la obra de arte, ni es de ella que emana el contenido de su trabajo. De ahí lo absurdo de cierto tipo de pintura pretendidamente revolucionaria que se limita a describir escenas de un revolucionarismo dudoso, utilizando un realismo caduco y superado. No es de extrañar entonces que por su misma inoperancia esta pintura sea tolerada, y hasta en cierto modo favorecida, (...) Es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética; cada cual debe crear utilizando los elementos plásticos en la forma más acorde con su temperamento, aprovechando los últimos descubrimientos y los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial y que constituyen el resultado de la evolución de la Humanidad, pero eso sí, utilizando estos nuevos elementos con un sentido creativo personal y en función de un contenido trascendente>>.

manifiesto saben lo que no quieren, para superar tal obstáculo proponen la libertad del individuo creador por encima de posiciones grupales de corte dogmáticas. Con tales razonamientos nos encontramos un manifiesto vago en materia estética, dando lugar a la libertad de interpretación. Juan Manuel Sánchez, señala las fuentes intelectuales y un denominador común frente al estalinismo y la expresión estética que bajo dicho autoritarismo se impuso en Rusia, de modo, que aquí versa la coincidencia de planteamientos con Carpani.

<<Todos nosotros éramos enemigos del realismo socialista, críticos del estalinismo, de lo demagógico, de los comisarios políticos. Ricardo se había formado con Luis Franco,²⁹⁴ él nos traía su pensamiento, su conducta, su mundo creativo. (...)También se vinculó con Rodolfo Puiggrós y con Hernández Arregui, nos solíamos encontrar con ellos. Y los hermanos Viñas, colaboradores del semanario “Marcha” de Uruguay. Luego conocimos al colorado Ramos (Jorge Abelardo Ramos) que inició sus primeras lecturas con la orientación de Luis Franco>>.²⁹⁵

Por ello, y otra razones de orden mental de los jóvenes que enunciaron el manifiesto “*Por un arte revolucionario*”, bien podríamos leer el texto como un noble, un tanto ingenuo y pretensioso intento de expresión de unos jóvenes incomodados con el panorama de las artes, al que por otra parte, y paradójicamente, están a punto de entrar. El manifiesto primero se publicó en un órgano perteneciente al área de la “contrainformación” una especie de *fanzine*, que gravitó en torno a una juventud, podríamos decir, inquieta políticamente de la ciudad de Zárate -que ya hemos dicho se le llamó “Machete”-. Por aquel entonces, Bute acudía al taller del húngaro Lajos Szalay donde la libertad estética y el anti-academicismo configuraban la docencia entregada a los alumnos. <<Él me hablaba de Lajos Szalay un gran dibujante húngaro que le daba clases y que me presentó un día en la calle Córdoba, probablemente en la puerta del Chambéry, ese otro bar reducto de los “espartaquistas” >>.²⁹⁶

El párrafo acerca de la libertad estética, no fue negociable. Es más, el manifiesto nunca se suscribió con el título Movimiento o Grupo Espartaco, aunque posteriormente van a editar nuevos textos bajo la denominación de M. Espartaco y seguirán los textos precisamente esta línea de libertad, esa misma línea argumental como hemos visto anteriormente y serán declaraciones con Carpani ya fuera de Espartaco, él por su parte, seguirá también realizando artículos y publicando textos que cada vez se centran más en argumentaciones socio-políticas reduciendo a muy poco las declaraciones estéticas concretas. Es decir, tanto Carpani como los Espartaco intensificaran sus

²⁹⁴ Luis Franco (1898-1988) poeta y ensayista argentino. Es comúnmente identificado con la ideología trotskista.

²⁹⁵ *Cit.* nota 70.

²⁹⁶ Goyena, Jose Luis. [Entrevista n°6]. Anexo n°6.

discursos. Discursos que de momento conviven en este manifiesto de 1958. Por tanto, el texto “*Por un arte revolucionario*” tiene una validez considerable para historiar y comprender el fenómeno del Movimiento Espartaco, dicho esto, aun no esta suscrito por el Movimiento Espartaco al que le falta un año por nacer. Posteriormente y específicamente ya como M.E. editarán otros textos, -como ya he adelantado- más breves pero que consideramos más ajustados a la realidad ideológica de Espartaco y mas próximos a su verdadero hacer artístico.

A pesar de todo, hemos de admitir con bastante probabilidad a Ricardo Carpani como autor final del manifiesto “*Por un arte revolucionario*”, y la principal razón versa en que Ricardo Carpani, editó a través de la editorial *Coyoacán*, un texto que se tituló “*Arte y Revolución en América Latina*”. Que el propio Carpani admitió como una ampliación de las ideas del manifiesto. Aunque en realidad, consciente de las limitaciones de sus textos, <<los definió como libros “de combate”, que responden “a los imperativos de la lucha en el momento (...) y no pretende ser más que eso”>>. ²⁹⁷ No obstante, hemos de advertir varios detalles:

1. “*Arte y Revolución en América Latina*”. Se editó por primera vez en 1960 con ilustraciones de los compañeros de Espartaco. Se editó una segunda vez tras la expulsión de Carpani del Movimiento Espartaco a finales de 1961. En 1962 Carpani editaba un nuevo texto “*La Política en el arte*”, ²⁹⁸ este título es mucho más elocuente, en cuanto a la tendencia entrista del Trotskismo de Carpani, Hernández Arregui y Abelardo Ramos, ya que no se trata de hablar del arte político, sino de introducir un programa político en ámbitos que lo legitimen. No se habla de arte realmente, sino como proceder políticamente, queriendo decir tácticamente como trotskistas que inoculan la revolución en las diferentes estructuras sociales, en este caso en el mundo de la plástica. Lo cual, toma distancia respecto del planteamiento inicial del manifiesto “*Por un arte revolucionario*” que desde un análisis de una historia del arte estancada por razones socio-políticas pide un arte identitario, los nuevos textos de Carpani, cambian el orden, ahora el arte es subsidiario de los objetivos políticos. De ahí el profundo desprecio por hablar de arte e incluso atacar al abstraccionismo de una forma típica del mejor antiintelectualismo de la izquierda nacional.

2. La editorial “*Coyoacán*” fundada y dirigida por Jorge Abelardo Ramos hace referencia al barrio de México D.F. donde se refugió León Trotsky, fue además donde se publicaron las obras de la llamada “izquierda nacional”.

²⁹⁷ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. cit.* p. 81

²⁹⁸ recientemente reeditado, CARPANI, Ricardo.: *La política en el arte*. Peña Lillo, Ediciones continente, Bs. As. 2011.

3. El prólogo a tal obra quedó firmado por un tal Juan Carlos Trejo, nombre que se ha estimado como seudónimo de Jorge Abelardo Ramos.²⁹⁹ Él cual señala en la página 7 del prólogo <<Ni «realismo socialista», ni hipnosis hacia los caprichos estéticos recién llegados, sino comprensión activa de lo propio>>. Con tal afirmación se ataca a la libertad del creador y al anti-dogmatismo estético pronunciado por el manifiesto.

4. Por ello, no se debe entender “*Arte y Revolución en América Latina*” como una extensión del llamado “manifiesto Espartaco”, tienen fuertes puntos en común, pero también muestra diferentes intereses, se adapta al dogmatismo de la “izquierda nacional” con más acentuación que el manifiesto, un texto utilitario como otros tantos, y el compañero Ricardo Carpani se encarga de ello. Aunque Ricardo Carpani prefiere señalar que es una extensión de sus ideas del manifiesto. Esta es la táctica de publicar inmediatamente después de su expulsión para figurar como líder teórico probablemente orientado por Jorge Abelardo Ramos en su estrategia trotskista del entrismo.³⁰⁰

<<Un último punto de la discordia de los componentes del Grupo Espartaco y que tuvo el efecto de una explosión: H. Arregui en su momento más nacionalista había dicho que la revolución en la Argentina la haría la Marina. H. Arregui y Ramos eran los mentores de Carpani, entonces nada podía continuar como antes>>.³⁰¹

Es, por tanto, el Movimiento Espartaco futura víctima del entrismo de la “izquierda nacional” argentina. Fíjense que esta filiación “trotskista” de Carpani en torno a Abelardo Ramos y Hernandez Arregui, ha confundido a investigadores a la hora de buscar precedente a este manifiesto en el que Rivera, Trotsky y Breton firman en México en 1938.³⁰²

<<A pesar de que León Trotsky, figura de referencia política de Carpani, tuvo una sensible apertura hacia las manifestaciones de vanguardia (de lo que dan cuenta desde sus artículos sobre el futurismo ruso, su simpatía por la escritura del francés Louis Ferdinand Cèline —distanciando la obra de las posturas fascistoides del autor—, su aproximación en el exilio en México a la obra del muralista Diego Rivera, y el manifiesto que redactara con André Breton en 1938 proclamando “toda

²⁹⁹ GODOY, Juan Esteban.: [en red] <http://www.elortiba.org/carpani.html>
Sociólogo (UBA). Prof. Sociología (UBA). Comisión de Investigaciones Científicas (CIC)

³⁰⁰ El entrismo, es por excelencia, la táctica trotskista, minar otras organizaciones que les permita mantener un contacto cotidiano con la masa popular, ganando así una oportunidad indispensable para probar a diario sus ideas y consignas en las acciones de las masas.

³⁰¹ Goyena, Jose Luis. [Entrevista n°6] Anexo n°6.

³⁰² Dicho manifiesto se puede consultar [en red] <http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>
[última consulta: 16-9-2013]

libertad en arte”), muchos trotskistas no heredaron esa amplitud de perspectiva sino una impronta hostil hacia el arte moderno>>.³⁰³

El texto nos da entender que se contraponen el pensamiento estético de Carpani al de Trotsky, siendo el de Carpani más retardatario, ya que, Trotsky mostró amplitud de miras con las vanguardias. Luego una vez más queda probado que la coincidencia “en la libertad estética” entre uno y otro manifiesto no puede venir de la mano de Carpani. La propia Ana Longoni encuentra paradójica la relación <<La vertiente del trotskismo conocida como “izquierda nacional”, haciendo hincapié en el episodio de acercamiento de Diego Rivera y Trotsky, considera el muralismo como una alternativa en oposición al hermetismo de las vanguardias y al dogmatismo del realismo socialista. Esta contraposición no deja de resultar paradójica, dada la afinidad del dirigente ruso con las vanguardias (su temprano texto sobre el futurismo ruso, su simpatía intelectual hacia el surrealista André Breton)>>. Se puede aceptar como precedente el manifiesto de Breton, Rivera y Trotsky, pero entonces, hay que aceptar que Carpani no fue el autor intelectual del llamado Manifiesto Espartaco, o al menos en sus puntos estéticos acerca de la libertad del creador que está por encima de todo. Ahora bien, El manifiesto Espartaco coincide y converge con Breton, Rivera y Trotsky al solicitar lo segundos “toda libertad en arte” y los primeros “es imprescindible dejar de lado todo tipo de dogmatismo en materia estética”. Sin embargo, también hay que valorar la sobreinterpretación y saber si el manifiesto Breton-Rivera-Trotsky contaba entre las fuentes de los autores de “*Por un arte revolucionario*”, si fue así, el propio texto mantiene bastante oculta referencia alguna, entendemos que no existió una relación directa, es más dicho manifiesto tuvo poca divulgación y aquellos jóvenes de 27 años, debieran conocer el manifiesto surrealista de Breton, y conocían el manifiesto comunista, conocían el muralismo,..., pero según entrevista con Carlo Sessano, por obviedad formal, señala que aquel texto no fue un referente.³⁰⁴ Las razones de Carpani son las siguientes:

<<Comentando a Carpani, que “el artista revolucionario existe porque las masas están ya revolucionadas. No es el arte que educa, en la primera etapa de la liberación social, a las masas, sino la crisis de la sociedad burguesa la que crea al artista revolucionario que, por su parte, no hace más que anticiparse individualmente a la revolución”. Por eso, ese arte se sirve de los medios heredados de la cultura burguesa, como en el caso de Carpani, influido por el cubismo. “El arte burgués, reaccionario en su batería intimista es, sin embargo, sin que el artista y la misma burguesía

³⁰³ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 79

³⁰⁴ Y tiene lógica que no sea así, ya que el texto “surrealista”-”trotskista” en tierras mexicanas surgió coyunturalmente y casi como pretexto para una exposición, donde el surrealismo pisaba terreno iberoamericano en una sintaxis que quedaba finalmente en un realismo mágico de Franz Roh, representado por Frida Khalao como mejor interprete.

lo perciban, revolucionario en tanto reproduce con lenguaje cifrado, el desgarramiento del hombre actual. Al artista revolucionario le corresponde apropiarse de estas conquistas técnicas, en gran parte surgidas del descontento del artista frente al filisteísmo burgués y aplicarlas a los fines revolucionarios. Es natural, por eso que Carpani en esta justa postura, valore el arte mural como propio de todo artista identificado con la revolución, y por derivación lógica, considere el arte mejicano como el antecedente de un gran arte hispanoamericano de significación universal”>>. ³⁰⁵

El propio Carpani declara que: <<Nosotros no teníamos nada que ver con lo que podría llamarse vanguardia estética, que nos acusaba de ser formalmente retrógrados, que no lo éramos, porque si ven la imagen de los primeros afiches no pueden decir que se tratara de de una imagen convencional. Es una imagen humana y muy distorsionada. Era más vanguardista lo mío que lo que hacían ellos, que era un academicismo abstracto>>. ³⁰⁶

Es habitual que Carpani pase del “nosotros” al “yo”. Pero lo realmente sorprendente, es que nuevamente Carpani lo tiene todo, además de ser un coherente militante es un artista vanguardista, por encima de la propia vanguardia. Es prácticamente, un Mesías que ha venido a traer la razón y las formas artísticas válidas. Cuando comparamos sus ilustraciones poco difieren formalmente de las imágenes de centenares de ilustradores anónimos que encontramos en todos los ámbitos del marxismo o el anarquismo militante repartidos por el mundo entero. Todos esquematizan sus figuras invencibles de puños alzados.

Continuando con la línea cronológica. Dos meses después de publicar el manifiesto del 3 al 15 de diciembre de 1958 la importante Galería Van Riel de Buenos Aires, presenta a Carpani, Mollari, y Sánchez, es la primera exposición importante de estos jóvenes artistas. La galería fue fundada por Frans Van Riel. ³⁰⁷ Cabe señalar la promoción de un arte joven, figurativo y de contenido social americanista en pleno auge del informalismo (1958).

³⁰⁵ GELASSO, Noberto.: *J.J. Hernández Arregui- Del Peronismo Al Socialismo*. p. 134

Gelasso, analiza entonces la función del artista revolucionario como testigo insobornable de su época, impugnando al arte abstracto, pero al mismo tiempo, al realismo socialista y fijando la relación entre arte nacional y arte extranjero.

³⁰⁶ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: Op. Cit. pp. 436-440.

³⁰⁷ Van Riel, Frans. (Roma 1879-Bs.As. 1950) Llegó a Bs. As. en 1910 como escenógrafo, en 1913 instaló un estudio fotográfico y en 1922 se instaló un estudio fotográfico y en 1922 instaló allí una galería de arte, Van Riel, que terminara siendo una de las más prestigiosas. Su hijo Frans w. Van Riel, se hace cargo a partir de 1950, desde entonces apoyó al arte nacional a partir de las muestras realizadas en sus amplios salones particularmente la sala V. Fue socio fundador de AAGA y presidente por dos periodos (1990-1996). Expusieron artistas argentinos y extranjeros, en forma colectiva o individual en todas las disciplinas y especialidades. En distintos periodos funcionaron en sus dependencias Asociación Amigos del Arte, Instituto Franés de Estudios Superiores, asoc. “Ver y Estimar” y la AACA. Actualmente es la galería más antigua de Bs. As. Desde 1980 se encuentra en Talcahuano 1257 Bs. As.

<<[Hernández Arregui] En conferencias y artículos periodísticos (Primera Plana, Compañero y otros), analiza esta cuestión exaltando la obra de artistas como Juan Manuel Sánchez, Pascual Di Bianco y Ricardo Carpani>>³⁰⁸.

Nos podemos preguntar por la ausencia de Bute en esta exposición colectiva, o bien, por qué entonces Bute figura en la entrevista “*El Arte y la cuestión social*” y el manifiesto “*Por un arte revolucionario*”. Según testimonio de Juan Manuel Sánchez, <<Bute como pintor aun estaba verde>>³⁰⁹ Parece ser que tenían el vínculo a través de Jorge Abelardo Ramos. <<[Bute] se había “acercado” a Jorge Abelardo Ramos, las comillas de acercado sirven para mantener distancia, nunca fue un *ramista* como Carpani>>³¹⁰

Por otra parte, se incluye un texto del poeta devenido en importante crítico-historiador argentino, Cayetano Córdova Iturburu, el cual es siempre un autor de referencia, su obra ha destacado -si se me permite la expresión- por ser una auténtica “guía botánica” donde se ha clasificado todo lo que ha tenido vida en la pintura argentina. En el texto que presentamos a continuación se inaugura el análisis de las características formales que van a terminar siendo tópicos para el Movimiento Espartaco. De ahí que incluyamos esta exposición en el actual epígrafe. Ya que van a ser el refuerzo estético a las carencias y vacíos que en materia estética presenta Carpani, aquí sin alevosía, ni nocturnidad, simplemente el historiador-crítico actuó más como crítico que como historiador y corrió a hacer una clasificación algo prematura y una comparación bastante desigual entre muralistas mexicano y argentinos.

<<Vigoroso y temperamentales los tres, los une, además, una común concepción de la pintura. Intentan realizar un arte de fuerte acento americano y de proyecciones sociales. El nativo de América y su entorno, visto con ojos que aspiran a revelar sus particularidades raciales y sociales, a subrayar sus infortunios y a señalar el camino de su liberación, constituyen lo que podríamos llamar el *substrátum* ideológico de su pintura. La realizan -estética y técnicamente- con criterios visiblemente inspirados en ese expresionismo americano cuyos paradigmas de mayor significación podrían ser el brasileño Portinari y los mejicanos Siqueiros, Diego Rivera y Orozco. Como en estos artistas, la tendencia hacia el arte mural determina no pocas de sus soluciones plásticas: definición de las formas mediante grafías de contorno sintética y precisas, escasa modulación de los tonos orientados, más bien, hacia el plano, y colores por lo general sordos, con preferencias de neutros,

³⁰⁸ GELASSO, Noberto.: J.J. Hernández Arregui- Del Peronismo Al Socialismo. p. 133

³⁰⁹ Sánchez, J.M. (1930). [Entrevista n° 3] Anexo n°3.

³¹⁰ Goyena, Jose Luis. [Entrevista n°6] Anexo n°6.

aunque no falte de tanto en tanto, en alguno de ellos, alguna vibrante oposición de tintas más o menos puras>>. ³¹¹

Entiendo que Orozco, y alguna obra puntual de Portinari, si muestran un “expresionismo americano”, pero como expresionistas, además de Orozco hay que sumar a Rufino Tamayo y al ecuatoriano Guayasamín, en los otros encontramos con más o menos efectismo -caso Siqueiros- técnicas descriptivas y narrativas propias del mural. Aunque Cayetano Cordova Iturburu termina sentenciando y clasificando a estos autores apenas sin bagaje, también nos hace buenas aportaciones formales, a pesar de que lo pueda tachar -cuanto menos- de veloz a la hora de comparar y clasificar,

<<Una sensación de fuerzas y un acento, debe subrayarse, decididamente americano, definen la pintura de estos tres jóvenes artistas cuyas características figuraciones no han desdeñado la utilización de los recursos de síntesis, de estilización expresivas y de organización rítmica del cuadro propias de las tendencias más modernas>>. ³¹²

Otro militante de la “izquierda nacional” sobrino del pintor y maestro nacional Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), Jorge Enea Spilimbergo, a priori, más ducho en materia artística que Jorge Abelardo Ramos o Hernandez Arregui, escribe también para la misma exposición de Carpani, Mollari y Sánchez, realizada en Van Riel.

<<En última instancia, el arte es el estilo, la peculiar manera de expresión. Precisemos, no obstante, que el estilo condensa una hombría, un temperamento, un sentir concretamente los problemas; en suma, cuanto trascienda y nutre la pura forma artística, ese perfil inconfundible de la personalidad creadora en tensión con el medio histórico-social, al que dialécticamente expresa, combate, modifica. De ahí la doble función que Mollari, Carpani y Sánchez asignan a su labor artística: emocionar estética y moralmente al público, inducirlo -con recursos plásticos- al mundo de la solidaridad, la rebeldía, la voluntad justiciera de los trabajadores revolucionarios; y encontrar formas, símbolos y estilos que manifiesten nuestra realidad profunda, nuestra compleja realidad argentina y latinoamericana, síntesis de Europa e Indias, de inmemorial tradición y osadía que salta hacia el futuro, de nacionalismo popular y humanismo que se enriquece con lo universal y hacia lo

³¹¹ CORDOVA ITURBURU, Cayetano.: Carpani, Mollari, Sánchez. Exposición Galería Van Riel. Exh. cat., Buenos Aires, del 3 al 15 de diciembre 1958. Archivo Biblioteca Museo arte Moderno, Alsina 963. Anexo nº 11. Hoja de exposición Galería Van Riel. Texto de Córdoba Iturburu. Breve reseña biografía de los artistas. Diecinueve títulos de las obras expuestas. Tres ilustraciones en blanco y negro correspondientes a cada uno de los autores (Carpani, Mollari, Sánchez).

³¹² CORDOVA ITURBURU.: *La Pintura Argentina del siglo XX*. Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1958. pp.152-153.

universal se proyecta, de realidad amorosamente interpretada y de altiva idealizada voluntarista>>.313

Este texto del sobrino del pintor Spilimbergo, versa acerca de Mollari, Carpani y Sánchez expone la atención que estos tres jóvenes pintores ya recibían en sus inicios por parte de la “izquierda nacional”. Destacar el rasgo de universalidad que Jorge Spilimbergo señala de forma perspicaz a través de una síntesis entre lo europeo y lo americano. Los contactos entre Jorge Spilimbergo y Ricardo Carpani y la deuda de este en sus planteamientos ya ha sido destacada por otros estudiosos.

<<Integrante de la misma tendencia política, la llamada “izquierda nacional”, el artista Ricardo Carpani, en sus escritos sobre arte, retoma los núcleos argumentales del texto de Spilimbergo. Dedicó sendos capítulos tanto contra el arte abstracto (<<las tendencias “no figurativas” en ese momento en su máximo apogeo>>) como contra el realismo socialista (...)>>.314 Y al parecer Spilimbergo había tomado a su vez el texto de otro autor:

<<Ramos con una sonrisa maligna se dirigió más a Chiche [Bute] que a mí y dijo con el libro de Wolfe en la mano: “sabe quien es éste autor Bute?”, Chiche respondió negativamente. Ramos, con una sonrisa maligna dijo: “es el autor de Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana”. Wolfe había escrito un libro sobre D.Rivera y Spilimbergo había hecho otro tanto, lo que Ramos quería decir era que Spili (como lo llamaba) había plagiado el libro. Me sorprendió que tratara tan mal a su discípulo, con un desprecio altanero. Poco tiempo después Abraham Guillén [anarquista español exiliado], en una de esas charlas en el Paulista, con ése sentido del humor tan particular que tenía sentenció con el particular estilo que rezan los teoremas: “A todo Ramos corresponde un Spilimbergo, como a todo Silvio (Frondizi) un Marcos (Kaplan)”>>.315 Bajo este clima de sospecha de plagio, o si se prefiere de adaptación de la propaganda a las condiciones oriundas, se enmarcan los textos artísticos de la “izquierda nacional”, en concreto, los textos de Carpani nos pueden traer a recuerdo los enunciados sobre un arte para las masas del cineasta ruso Sergi Eisenstein, o la historia-social de corte materialista de Arnold Hauser, o las relaciones de arte y política de Michel Foucault.

En 1960 Espartaco editó una famosa carpeta que se encuentra en muchos archivos. La carpeta contiene un texto y dos dibujos por autor. La podemos entender como un ejemplo del

³¹³ SPILIMBERGO, Jorge Enea.: Mollari, Carpani y Sánchez. Exposición Galería Van Riel. Exh. cat., Buenos Aires, 1958. Anexo nº 11.1.

³¹⁴ BEDOYA, Fernando; ROMERO, Juan Carlos; LO PINTO, Marcelo.: *Op. Cit.* p 22.

³¹⁵ Goyena, Jose Luis. [Entrevista nº6] Anexo nº6.

programa de arte público que plantea Espartaco, ahora mediante la obra gráfica, de barata adquisición y amplia difusión. El texto pretende ser ligero una suerte de breviario del manifiesto un año después del nacimiento del grupo.

<<El Movimiento Espartaco ha hecho pública, en reiteradas oportunidades, la necesidad de un arte nacional-latino-americano y revolucionario. Única vía, en el momento actual y en países como el nuestro, conducente a la concreción de obras artísticas de permanencia histórica. El arte en general y un arte de esta índole en particular debe tener un solo destino: el pueblo, confirmador de la realidad en la que se nutre. Razones económicas y políticas, establecen en nuestra sociedad un abismo de comunicación entre las manifestaciones artísticas y ese pueblo. La superación de tal abismo solo logrará plenamente suprimiendo las causas que la originaron. En la medida que esas causas tienen raíces en los fundamentos económicos y políticos del orden social vigente, su desaparición está estrechamente ligada a la transformación revolucionaria de nuestra sociedad. No obstante las dificultades aludidas, un arte nacional de contenido revolucionario, como el que pretendemos, necesita, en las circunstancias imperantes, ir acompañado de una acción encauzada a ponerlo en contacto con el pueblo. Solo así logrará cumplir, en el plano social, su doble función: consolidar la conciencia nacional -base de toda lucha genuinamente revolucionaria en nuestro país- y condicionar situaciones subjetivas propicias a la revolución. Atentos a tales razones, hemos hecho esta primera edición de dibujos, tratando por su intermedio de llegar a que los vastos sectores Populares mantenidos al margen de las manifestaciones artísticas por el imperio de una política cultural de “elites”>>.³¹⁶

El texto también ha sido estudiado por el investigador Vicente Amigo, el cual resume y comenta lo siguiente:

<<Este documento revela la consolidación de su discurso político revolucionario, además del papel de la gráfica para desarrollar las condiciones subjetivas revolucionarias mediante el contacto del arte con el pueblo>>.³¹⁷

En resumen y antes de entrar en el siguiente punto, el año 1958 tiene como prefiguración la virtud de reunir por primera vez a cinco de los miembros de Espartaco en el manifiesto “*Por un arte revolucionario*”, del que nos quedan dos conceptos básicos. 1. La oposición a la copia estética. 2. La libertad del creador para obtener un arte identitario. Por otro lado, hemos visto los textos que gravitan entorno a la futura definición aceptada para el M.E. a partir de la obra de Carpani, Mollari,

³¹⁶ Movimiento Espartaco: [Bute; Carpani; Di Bianco; Diz; Mollari; Sánchez; Sessano], “Carpeta dibujos I”, Buenos Aires, 1960. Anexo no 28.

³¹⁷ Investigador, Roberto Amigo, Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina

y Sánchez, textos que determinan que: 1. Son seguidores de los muralistas mexicanos, preferentemente. 2. Muestran rasgos universalistas. Nuevamente estamos ante una paradoja, o contradicción, ya que la oposición a la copia cede ante la imitación del muralismo mexicano sin que existan las condiciones para ello en Argentina, y la búsqueda de un arte identitario queda neutralizado por las referencias universales o internacionales que los críticos señalan en la obra de Carpani, Mollari, y Sánchez, o simplemente estamos ante un arte genial capaz de superar todo precedente para producir una sintaxis de proyección universal por unos autores apenas sin bagaje, cosa que no creemos. Los muralistas mexicano practicaron un sistema narrativo comprimiendo las figuras en un plano para contar historias y mensajes de la revolución de 1910 y sus efectos propagandísticos para la década de 1920. Estamos en Argentina, Buenos Aires, en 1959, se va a iniciar la década del '60, estos jóvenes desde Carpani a Sessano tienen de 29 a 25 años. No creo que la comparativa entre ambas realidades (la mexicana y la argentina) sean comparables, cada uno pertenece a su tiempo, y a circunstancias muy diferentes, las mentalidades, el bagaje visual, la visión cosmogónica de unos y otros, no se prestan a comparativa. Sin embargo, como la comparativa con el muralismo mexicano, así como la vinculación con lo "nacional" que supuestamente emanan del manifiesto, son parte insalvable de la definición del grupo Movimiento Espartaco que la propia bibliografía más actual sigue manteniendo. Y aunque durante el propio periodo histórico de Espartaco estas vagas apreciaciones fueron sometidas a corrección, o matización, sobre el propio campo de la experiencia, es decir, sobre el terreno de la propia vida del grupo, estos preceptos se van a desmentir en diferentes manifestaciones públicas, de modo que extraemos algunas declaraciones que nos aclaran las posiciones del Movimiento Espartaco de un modo más representativo y evidente que el propio manifiesto "Por un arte revolucionario". Veamos en once puntos y en palabras del propio Movimiento Espartaco:

1. "No existe un arte nacional -dicen rotundamente-, puesto que culturalmente nos hallamos sometidos a un vasallaje colonial".
2. "Pensamos que el error cometido por los intelectuales durante el Peronismo no puede volver a repetirse".
3. "En varias oportunidades se nos ha tachado de "mexicanistas", es decir, de meros imitadores del estilo de los grandes pintores mexicanos: Orozco, Siqueiros, Rivera, etc. Rechazamos absolutamente tal afirmación".
4. "Es más lícito parecerse a lo americano que copiar a lo europeo o lo yanqui".
5. "Desdeñamos el "folklorismo pictórico" por que es falso y anacrónico".
6. "Hemos hecho lo que hemos querido, con entera libertad, y sin ningún tipo de ataduras sectarias".

7. “El patrimonio de nuestra pintura se halla en manos de incapaces y funcionarios sin conciencia; nos referimos en especial a Romero Brest y su camarilla”.
8. “En lo que a nosotros respecta, sufrimos una evidente discriminación de parte de la crítica y de los burócratas”.
9. “Un arte, que sin despreciar los aportes de otras experiencias, vengan de donde vinieren, se nutriera, fundamentalmente, hundiendo sus raíces en el seno de su propio ser social, tomando de la vida e historia de su pueblo los elementos con los cuales constituir una expresión legítima de un arte argentino, que sería, en consecuencia, también latinoamericano y que, en tanto producto y expresión de una realidad particular concreta, vivida y asumida conscientemente, podía aspirar a la trascendencia universal”.
10. “Hoy [1968] los fines que el grupo se había propuesto y en cierta medida se han conseguido, ya no son solamente sus integrantes quienes van en procura de ellos y en buena parte los han alcanzado. Muchos de sus contemporáneos y las nuevas generaciones, tanto dentro de la plástica como en el resto de las manifestaciones del arte, se han afirmado en su vocación de ser auténticos y contribuir como en todas las épocas, a vehicular y propiciar los cambios que el hombre necesita para continuar su desarrollo y pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad (...) y aunque pequeña, el Grupo Espartaco también cree haber aportado su contribución”.
11. “Si su finalidad [la de Espartaco] es hoy [1968] prácticamente la finalidad común, sus componentes deben integrar esta comunidad mayor; mantener el grupo sin siquiera una razón aparente sería separarse de lo que cree haber contribuido a conseguir”.

En estas once sentencias el Movimiento Espartaco desmitifica muchas de las etiquetas que se le han endosado, como imitadores de los muralistas mexicanos, peronistas, o alejados de la vanguardia, y podemos valorar la mentalidad del colectivo. De modo que estas sentencias nos ayudan a comprender mejor el manifiesto lanzado en 1958 y que a menudo ha provocado un exceso interpretativo, aplicando lo entendido en el manifiesto como una tipificación de la propia historia del Movimiento Espartaco.

1.3. LA ELECCION DEL NOMBRE Y SUS IMPLICACIONES. EL SURGIMIENTO DE LA EXPERIENCIA COLECTIVA.

Es, sin duda, Rafael Squirru³¹⁸ la personalidad fundamental que impulsa la aparición del Movimiento Espartaco <<invitándolos a exponer juntos como uno de los grupos que integraron la Primera Exposición Rioplatense de Arte Moderno de Buenos Aires, en el Museo Sívori, ya que el museo convocante del que yo era director carecía aún de sede propia>>.³¹⁹ Por lo visto, en la mencionada exposición se pretendió reunir experiencias de un lado y otro del río de la Plata. El joven y debutante Movimiento Espartaco compartió exposición con autores y experiencias colectivas plenamente consolidadas, tal y como el arte MADI.

<<Un evento de enorme repercusión, por ejemplo, fue la primera exposición de arte Rioplatense, organizada por Rafael Squirru en el 1958, donde además de los artistas consagrados salen a la luz las obras de los “concretos”, el grupo Madí, el grupo Espartaco con sus Arquetipos expresionistas>>.³²⁰

El propio Rafael Squirru escribe en un catálogo para Juan Manuel Sánchez el impacto que supuso la figuración de Espartaco para el resto de artistas consignados a la abstracción.

<<Tengo muy presentes aquellos años en que se presentaron en Buenos Aires, Juan Manuel Sánchez y sus heroicos colegas. Reuní en mi calidad de Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires a todos los grupos que trabajaban dentro de sus respectivas tendencias hacia el año 1959 en una muestra que se tituló Primera Exposición Ríoplatense de Arte Moderno. Los artistas que militaban dentro de las corrientes del arte abstracto o del arte informal, entonces en boga miraban con estupor a estos “hombres de las cavernas” que los confrontaban con sus figuras gigantescas, más cerca del arte de los toltecas en simbiosis con Miguel Ángel, que de los refinamientos, válidos sin duda, de sensibilidades más afines al arte de los grandes centros de creatividad>>.³²¹

³¹⁸ <<Creo que el hombre más importante en la promoción y difusión de nuestro arte es el genial poeta y crítico de arte Rafael Squirru, hombre apasionado y con un ojo zahorí nos guía desde 1956 cuando, debido a su persistencia, crea algo quizá imaginario, algo que ni siquiera tenía una sede fija, algo que tan solo estaba en un papel: el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. A él y a su tarea de difusión a través de 70 libros e innumerables artículos en el Diario "La Nación", "Criterio" y tantas otras publicaciones debemos la difusión del arte argentino, que también realizó en Washington como Director de Asuntos Culturales de la Organización de Estados Americanos (OEA), entre 1964 y 1970>> ver en GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio.: *Breve historia del arte de los argentinos*. [en red]

³¹⁹ SQUIRRU, Rafael.: *Carpani*. Ollero y Ramos, Madrid, 1994. p.76

³²⁰ SQUIRRU, Eloísa. *Tan Rafael Squirru!*. El Elefante Blanco, Buenos Aires, 2008. p. 115.

³²¹ SQUIRRU, Rafael; WESTBROOK, Raphael.: *Juan Manuel Sánchez*. Simon Patrich Gallery, Ennio Ayosa, Buenos Aires, 1991. p. 13.

Squirru, veló por la consolidación de estos jóvenes artistas durante el periodo de 1959 a 1963, hasta que ocupó su cargo de director del museo de Arte Moderno Hugo Parnagnoli; a Squirru, personalidad de una formación cultural exquisita y de una gran creatividad -ciertamente valiente y progresista- en sus gestiones le deparaba un cargo mayor y fuera de las fronteras argentinas, en Washington como Director de Asuntos Culturales de la Organización de Estados Americanos (OEA), entre 1964 y 1970.³²²

<<Rafael Squirru fue el que nos reunió en su calidad de Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Se tituló Primera Exposición Rioplatense de Arte Moderno. En esa ocasión se formó el grupo. El museo aun no tenía edificio propio>>.³²³

Bien, Squirru acudió a los jóvenes de 29 años que cerraron el año en Van Riel, podían completar bien el puzzle que tenía armado para representar y presentar a la escuela del río de la Plata. Pero tan solo eran tres jóvenes -Carpani, Mollari, Sessano-, sin apenas trayectoria, un grupo de arte social-americanista, justo lo que tienen las demás naciones y que Argentina solo muestra alguna personalidad en facetas casi puntuales. Si sumaban otros tantos jóvenes como para considerarlos un grupo, el cartel estaba hecho. Parafraseando a Juan Manuel Sánchez “entonces dijimos cada uno -por él, Carpani y Mollari- trae a uno más y armamos el grupo”. El cuarto integrante era Bute entró de la mano de Carpani, iniciaron su relación en Taller de Emilio Pettoruti, y ya había sido parte del manifiesto “por un arte revolucionario”, y de entrevistas conjuntas. La primera tensión interna saltó con la aportación de Juan Manuel Sánchez, su compañera sentimental y esposa Elena Diz, al parecer y en esto coinciden Sessano y Juan Manuel Sánchez, no entró al parecer por oposición soterrada de Carpani y abierta de Bute. De modo que Elena Diz queda en el “banquillo” esperando su turno. El quinto integrante fue el aun más joven que ellos -en 5 años- Carlos Sessano (Bs. As. 1935), autor autodidacta que venía exponiendo en solitario con un estilo que nada tenía que ver con lo que los tres artistas embriones -Carpani, Mollari, y Sánchez- practicaban. Sessano partía de una pintura desenfadada, con temas cotidianos, y cierto sabor americanista, y que él mismo señala como “naif”. Cuenta Sessano que se acercó por su cuenta y riesgo, la pintura de Mario Mollari le interesó y tan inocente razón lo llevo a ser el quinto integrante del que llamarían Movimiento Espartaco. Sin duda, Sessano debió mostrarse afín políticamente, y debió asumir de algún modo las posiciones del manifiesto, no obstante, Carlos Sessano mostraba una definición un perfil político muy acusado, una simpatía extrema por la acción revolucionaria, que pronto lo llevaría a realizar el entrenamiento miliciano en Cuba, justamente un año después del

³²² *Cit.* nota 320.

³²³ *Cit.* nota 70.

triumfo de la revolución Cubana (1959) y, casualmente, de la creación del Movimiento Espartaco en Argentina. Soledad Obeid en su artículo para *Artexto*, (2008), es la autora que más contextualizado históricamente los antecedentes del nombre Espartaco. Parte primero del esclavo Tracio Espartaco del s. I. para poner origen al nombre, acude después a la Liga Espartaquista capitaneada por Rosa Luxemburgo Karl Liebknecht, y la masacre que se cometió sobre ellos para aplacar el movimiento consejista de raíz marxista, por parte de los *Freikorps* (unidades paramilitares facinerosas), Soledad Obeid llega hasta un grupo anarquista argentino de los años treinta, al que podríamos añadir en la nómina de parentesco con un grupo español próximo a la CNT llamado también Espartaco del que formó parte Ramón J. Sender (1901-1982). No creemos que esta secuencia histórica responda de modo directo a la denominación del grupo de pintores que se organizaron en Buenos Aires como Movimiento Espartaco. Pensamos en el homenaje al genocidio sobre los espartaquistas alemanes. Entiendo que, marcado como hito el monumento a Rosa Luxemburgo por Mies Van Der Rohe, existió una tradición que gravitó en torno a la Bauhaus y al *dada* alemán de mostrarse afines y entusiastas a la causa espartaquista. Respecto al grupo de Buenos Aires, como artistas cuadra más que manejaran una bibliografía artística que reflejara este conocimiento acerca de los artistas y la *Liga Spartacus*. Además de los anarquistas, también es cierto que, el Trotskismo se ha visto seducido por este nombre y lo ha usado en otras tantas ocasiones, pero la referencia a Europa de un modelo de marxismo muy cercano al comunismo-libertario de Pietr Kropotkin y a las teorías revolucionarias de Gustav Landauer, no parecen estar detrás del aparato nacional-trotskista que forman Carpani, Hernández Arregui y Abelardo Ramos, pues tal nombre nos pone en referencia con la vanguardia, sin embargo, una vanguardia alemana de corte anicónico y abstraizante justo lo opuesto que pretendían los vinculados a la izquierda nacional. No parece casar con la propuesta que representa la dialéctica estética del trío mencionado (Carpani, Arregui, y Ramos). Sin embargo, y como veremos más adelante en la expulsión de Carpani, parece ser que, el de Tigre -Carpani- reclamará la autoría del nombre. Sea o no, una propuesta de Carpani, sea por razones de parentazgo artístico, o por parentazgo político, parece lógico valorar que: << (...) el nombre *Spartacus*, entonces, no sólo evidencia una influencia (más moral que política) del grupo alemán, sino que era un sitio de intersección entre la tradición anarquista, la cultura popular y lo más valioso del marxismo. De esta manera se lo alinea junto a las características de anarquista, antiburocrático, antimonopolista, antiimperialista y anticapitalista. Así,

el Grupo de artistas plásticos argentinos "Espartaco" continua en esta misma línea de pensamiento y reivindicación de las clases oprimidas a través de una lucha con la imagen y el compromiso>>. ³²⁴

Cuando le preguntamos a Carlos Sessano acerca de la elección del nombre de Espartaco, señala a Rosa Luxemburgo, cuando se le ha preguntado a Juan Manuel Sánchez a contestado “por la lucha”. Cuando se le pregunta a Sessano, niega la vinculación Trotskista, cuando se le pregunta a Sánchez, él asegura ser Trotskista. Aquí la gran contradicción entre las dos fuentes vivas. Lo que no reconocen ser, lo que niegan en común es la “posición peronista”, Sánchez incluso disipa esa duda por Carpani desvinculándolo también de cierto posperonismo. En una reciente conversación-entrevista de Sánchez con el poeta Carlos Penelas, el entrevistador hace <<referencia a su acercamiento a la CGT de Ongaro, a cierta vinculación con el peronismo. Me miró fijo y golpeó la mesa: “Carlitos, nunca fui peronista, siempre fui trotskista” (...) "Ricardo murió el 9 de septiembre de 1997, no conoció a Kirchner. Ahora lo quieren hacer kirchnerista">>. ³²⁵



[Foto de Grupo nº1. De izquierda a derecha, Sessano, Lara, Bute, Vallacco (fotógrafo), Mollari, Sánchez, Rafael Farfan (escritor).]

³²⁴ OBEID, Soledad.: “Ricardo Carpani, Arte y militancia”. *Artexto*, nº1, Bs. As., Marzo,2008. pp.38-39

<<Espartaco era el ejemplo histórico más acabado que confirmaba la existencia de un instinto de rebelión que impulsaba al hombre, en especial, aquellos que eran sometidos a las peores condiciones de servidumbre hacia la libertad>>.

³²⁵ *Cit. Nota 70.*

1.4. EL PRIMER PERIODO 1959-1961 O “EL ESCAPARATE”.

El primer periodo va a quedar marcado por la estética heredada por el trío embrión de la experiencia colectiva de Espartaco. A priori, por ser la etapa en el que participó Ricardo Carpani, y por la trascendencia que éste ha obtenido en la bibliografía, las fuentes documentales, la hemeroteca referente a las exposiciones, deben, por tanto, mostrar este dominio de Carpani. Por la presencia, -y si se quiere- por el dominio de Ricardo Carpani, los demás autores deberían mostrarse deudores en estilo y formas. O al menos inferiores en cualidad pictórica según la crítica. No es así, en ningún modo.

Tras debutar en una exposición de patrocinio nacional en el Museo Sívori con auspicio del Museo de Arte Moderno, el Movimiento Espartaco se lanza a rodar por el ecosistema artístico y cultural de la ciudad de Buenos Aires, ambiente en el que pretenden influir y -por qué no- , transformar; primero lanzaron el manifiesto y ahora con una propuesta palpable van a ir sumando y restando artistas, bajo una formación oscilante y abierta, condición para ser un movimiento abierto frente a un grupo cerrado o de carácter sectario.

1.4.1. EL AÑO DE 1959

La prensa de 1959 recoge la primera formación del Movimiento Espartaco: Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano, y el fotógrafo Vallacco. Algunas de sus primeras exposiciones cobran un claro tinte político abriendo e inaugurando el acto con una “disertación” por parte de Carpani. Así sucede con la exposición en el espacio *Sur, Agrupación de Arte*,³²⁶ el sábado 13 de Junio donde Carpani inicia su recorrido como teórico del grupo. Podemos dar cuenta del cambio respecto al título del manifiesto “Por un arte revolucionario”, Carpani prefiere titular su discurso “Por un arte nacional y latinoamericano” en la exposición oral que allí realizó.³²⁷ En estas primeras exposiciones figura el joven pintor boliviano Raúl Lara (1940-2011) y la fotografía de Tito Vallacco, quien es cuñado de Mario Mollari. Estos dos integrantes -Lara y Vallacco- confieren amplitud a la formación inicial del Movimiento Espartaco, ya que por un lado Raúl Lara al proceder de Bolivia abre la posibilidad de un movimiento de alcance continental, la pintura de Lara engorda la línea expresiva y americanista capitaneada por Mario Mollari. Tito Vallacco aporta a estas primeras exposiciones una fotografía americanista, de corte realista, salvando las distancias, al estilo del mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902-2002). La fotografía aun estaba considerada como

³²⁶ SUR Agrupación de Arte: “Ciclo 1959”. Pinturas, Dibujos, y Fotografías del Movimiento Espartaco. [Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano, Vallacco] Exh. cat. Bs. As., 13-6-1959. Anexo n° 15. Dicho espacio expositivo se encontraba en la calle 9 de Julio en Avellaneda, zona Sur de Buenos Aires.

³²⁷ Véase anexo n° 15 <<Disertara el expositor Ricardo Carpani sobre el tema: "Por un arte nacional y latinoamericano">>.

un arte menor a la pintura, es el Movimiento Espartaco un pionero en esta faceta de impulso de dicha disciplina artística. Vallacco había realizado un viaje por el continente en 1958, realizando una serie de fotografías que captaban los paisajes americanos y la vida de los indígenas en su cotidianidad, consideramos que debió compartir una afinidad estética con Mario Mollari, de hecho, podemos apreciar una comparativa entre la obra “Coya Hilando” de Mollari, y una fotografía realizada por Vallacco en el viaje mencionado (Figura 3 y Figura 4).

El ritmo de trabajo del Movimiento Espartaco en 1959 fue desbordante, tres días después se presentan en la galería Circo Arena³²⁸ los siete artistas nombrados anteriormente, la exposición estuvo aquí colgada una quincena completa, y el 30 de Junio el importante diario Clarín³²⁹ recoge la noticia bajo el título de “Siete Artistas Modernos”. Crítica periodística que nos presta algunas valoraciones de interés para definir este primer momento dentro de lo que detecto como el primer periodo.

<<En la galería de teatro Arena exhiben conjuntamente siete artistas argentinos, todos ellos jóvenes, de orientación coincidente, tanto en lo formal como en la temática, y pese a lógicos contactos cada uno se expresa a su manera -libre por la forma, y asimismo actual por el contenido- trátase de Bute, Ricardo Carpani, Raúl Lara, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Sessano y Vallacco >>. ³³⁰

De tal crítica podemos determinar que Espartaco es una experiencia colectiva de jóvenes que muestran una unidad grupal, “tanto en lo formal como en la temática”, pero sin un desarrollo programático, dogmático, o sectario ya que, cada uno de ellos, y como ya anunciaron en el manifiesto buscan la libertad de cada temperamento; el crítico sentencia que “se expresa a su manera -libre por la forma, y asimismo actual por el contenido-”. Ya son conocidos por el “Salón de Arte Moderno Rioplatense, en el Museo Sívori”, y clasificados -entendiendo que de manera equivocada excepto la fotografía de Vallacco- como “realistas modernos o neorrealistas modernos o neorrealistas”. Ya se aprecia una tendencia mural en “Mollari, Sánchez, Carpani, y Sessano, su tendencia al trazo enérgico, a la impulsión pictórica con sentido muralista”.

Las diferencias aparecen con Raúl Lara que “presenta cuadros en los cuales domina el color como lenguaje, sin violencia, y cuyo sentido social va unido al toque poético; “Lavanderas” es una prueba de ello” (fig. 5). La libertad y cierta tendencia a lo abstracto aparece con Bute que “nos

³²⁸ Circo Arena, Galería de arte. “Movimiento Espartaco: Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano, Vallacco”. Exh. cat., Buenos Aires, [16 Junio-4 Julio] 1959. Anexo n° 14.

³²⁹ Clarín, diario matutino fundado por Roberto Noble el 28 de agosto de 1945 en la Argentina, el cual tuvo una clara orientación desarrollista.

³³⁰ “Siete Artistas Modernos”, *Clarín*, Bs. As., 30-6-1959. Anexo n° 16.

sorprende con un cuadro más o menos no figurativo”, y con Vallacco que “expone fotografías de indudable calidad y tocante contenido”. A su vez Sessano y Mollari parecen formar una tendencia hacia lo expresivo, y Sessano -y esto sorprende- hacia lo matérico: “Sessano se distingue por la materia rica que anima, la textura cabal y la esencia dramática del tema. Esa riqueza y esa esencia distinguen también a Mario Mollari”. Es la tercera exposición colectiva y Carpani empieza a flojear en cuanto a pintura se trata y destaca como dibujante: “Carpani no esta representado por lo más característico suyo, en cuanto a pinturas, pero exhibe dibujos que son un alarde de técnica”. El que se muestra ya con unas características que van a ser una constante en su carrera es Juan Manuel Sánchez, mostrando “colores graves y los poderoso perfiles (...) de severa y noble construcción”.

La exposición en la galería Circo Arena finalizó el 4 de Julio, en paralelo para el 1º de Julio tenemos noticias acerca del XXVI Salón de Otoño, organizado por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). En tal concurrido Salón, el “Espartaco” Carlos Sessano con tan solo 24 años es considerado uno de los valores jóvenes de la pintura nacional.

<< (...) el Salón de Otoño reveló el grado de calidad que han alcanzado las artes plásticas en nuestro país. Desde el maestro Spilimbergo al más novel de los expositores, se produjo un feliz reencuentro con valores consagrados (...) y valores jóvenes, como Carlos Alonso, Di Vruno, Elina Querel, Sessano, Tesarolo, etcétera>>.³³¹

Para el 18 de Agosto se presentan los Espartaco en la prestigiosa galería Velazquez³³², donde expondrán su cuarta exposición consecutiva en el primer año de vida del M.E. A partir de la presente exposición la fotografía de Tito Vallacco desaparece sin dejar más rastro de su participación, y el Movimiento Espartaco pasa de siete a seis componentes de forma coyuntural. Presentan cuatro obras por autor, con un total de veinticuatro obras. La hoja de exposición conservada en el archivo de Carlos Sessano, incluye los títulos de las obras y nos permiten reconstruir -en parte- una exposición del Movimiento Espartaco, pues algunas obras son reconocibles, o bien sustituibles por una equivalente.³³³ La lista de obras exhibidas por cada autor son las siguientes:

Bute de 1-4: 1.Figura. 2.Composición. 3. Paisaje. 4. Figura. Hemos podido localizar una de las obras que sirve para ilustrar una de las noticias derivadas de esta exposición, se encuentra en el

³³¹ “Por las galerías de arte. XXVI Salón de Otoño”. *Clarín*, Bs. As. 1-7-1959. p.29. Anexo nº 167.

³³² Entre las galerías de estatus considerable tenemos las galerías tradicionales como Witcomb o Van Riel, y de entre los nuevos actores del ecosistema artístico de Buenos Aires destacan galerías como Wildenstein, Velázquez o Bonino y el Salón Peuser. Para ello ver, BERMEJO, Talía.: “El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires”. *ASRI*, Nº 0, Bs. As. 2011.

³³³ Galería Velázquez. “Movimiento Espartaco: Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano”. Exh. cat., Buenos Aires, [18-29 Agosto], 1959. Anexo nº 20.

Museo de Bellas Artes de Tres Arroyos, (Figura 6). No podemos precisar el paisaje, pero podemos incluir uno equivalente según características formales de ese momento (Figura 7). La “composición”, sospechamos que es una obra de 1958 recientemente subastada en la casa de remates Quiroga-Zárate, (Figura 8).

Carpani de 5-8: 5. Desocupado. 6. Cosechadora. 7. Estibadores. 8. Descanso. La obra “Estibadores”, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Tres Arroyos (figura 9). La obra desocupados, una serie continuada en el tiempo que permite ver la evolución estilística de Carpani. Por último, la obra “Cosechadoras”, aparece en un artículo de prensa con poca calidad para ser reproducida.

Lara 9-12: 9.Figura. 10. Sembrando. 11. Cabeza. 12. Composición. Del pintor boliviano, ha sido muy complicado encontrar obras de este periodo, entre otras razones, por su corta permanencia en Espartaco y su larga estancia en Jujuy, no obstante, entre las obras que hemos podido localizar, contamos con una fechada en el año 1959 (fig. 5), así mismo, la obra “Sembrando” es sustituible por “Zafreos” de 1961 (fig. 10).

Mollari 13-16: 13.Maternidad. 14. Cosechando. 15. Juntando choclos. 16. Trabajando. Este momento de 1959 Mario Mollari es curiosamente en este momento el autor que al revisar su obra del año '59 presenta más versatilidad estilística, es decir, mantiene diferentes estilos en paralelo, y digo curiosamente porque al final de la década un tipo de producción muy expresiva con deformaciones muy acentuadas (fig.11) que van a desaparecer para siempre de la obra de Mollari en pos de un amaneramiento de su propio estilo que se torna más templado. Sin embargo, en ese momento inicial Mollari mantiene una versatilidad estilística combinándola con una figuración sintética y esquematizada donde prima la curva sobre la recta (fig. 12) y con temas del trabajo en el campo, pronto este lugar polígamo lo va ocupar Carlos Sessano, manteniendo varios estilos paralelamente.

Sánchez presentó las obras numeradas del 17-20: 17. Fábrica. 18. Desnudo. 19. Composición. 20. Fábrica. Como podemos distinguir, Sánchez presenta dos de sus características “Fábricas”, por analogía formal a este momento, se pueden aportar ejemplos (fig. 13). Destacar la obra “Desnudo” que también va a ser una constante aunque no podemos determinar cual es, en ese momento de 1959, Sánchez aun no ha pasado a las figuras ocre y esta en la serie de figuras grises a modo de bloques escultóricos con ojos huecos (figura 14).

Sessano del 21-24: 21.Lavanderas. 22. Figura. 23. Paisaje. 24. Llanto. Hemos podido localizar la obra “Llanto” que se encuentra en el Museo de Tres Arroyos (Figura 15), y la obra “Lavanderas” que aparece de fondo en una fotografía de prensa con Carlos Sessano en primer termino (Figura

16). No es habitual encontrar paisajes de Carlos Sessano, el único ejemplo que tenemos lo podemos usar como sustitutivo aunque es una obra posterior de 1963 (Figura 17).

Como nos han ilustrado las obras que hemos podido situar como correspondientes o equivalentes nos permiten reconstruir la primera estética del Movimiento Espartaco, ciertamente templada, pero con algunos elementos ha destacar que prefiguran el desarrollo posterior tanto formal como iconográfico. Los temas de encuadre no están únicamente consignados al trabajo del campo o la ciudad, también desnudos, bodegones, o paisajes son parte de la iconografía habitual del M. Espartaco. Formalmente se tiende aun abandono del naturalismo dentro de un americanismo aun ciertamente ingenuista, pero que muestra un intento hacia la renovación a partir del esquematismo, y el abandono de escenas narrativas al estilo de los muralistas mexicanos, se presentan figuras centrales y fondos neutros y planimétricos. Los colores oscilan entre la vivacidad y los ocre. Si hay una obra que destaque es el “campesino” de Mollari, con cita picassiana en el rostro torcido, costillar al estilo Guayasamín y manos exageradas. Todo en colores ocre tierras y fondo neutro y plano. En Mollari se aprecia una renovación frente a la generación anterior del realismo crítico argentino, y elementos deformantes que se adelantan al resto de la década del '60 donde sus compañeros tomaran tal camino. En Sanchez en su desnudo se adelanta el recursos escultural que emita la piedra que más tarde veremos en Carpani. En el bodegón de Bute los elementos matéricos que también se irán incorporando, texturas de las que dirá Linares que representan las asperezas del muro llevado al lienzo. En general en estas obras el grupo de pintores se autoreferencia, ya que nos hablan más de lo que van a ser, que de lo que son, una pintura joven que busca rasgos americansitas para la historia del arte de Argentina, ciertamente europeizada, y quizás ese sea su mayor virtud, quizás Carpani sea el menos americanista, industrial y con formas propias de un obrerismo heroico que lo emparentó con el realismo socialista.

Bajo el interrogante: “¿Pintores iracundos?” a cuatro días de ser clausurada la exposición el diario “Crítica” reseña acerca de la exposición en la Galería Velazquez: El Movimiento Espartaco (Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez y Sessano). Acudiendo a la plástica, la crítica destaca la actividad y colorido de Sessano. Entendemos que se mandó un texto convocando a los medios y aprovechando la oportunidad para exponer el decálogo reivindicativo, y de preocupación social del eufórico y joven Movimiento Espartaco de 1959, obviamente a la crítica menos desarrollista estas reclamaciones de secularización del arte, y más aun con el lenguaje militante, presupongamos que a lo Carpani, le resulta cuanto menos retórico y de poco interés, pues el texto se tacha de <<presuntuosa gacetilla>> y se encubre su intención social, no obstante, y esto es lo interesantes de la crítica que rechaza la posición politizada dentro del arte del Movimiento Espartaco, un grupo de

jóvenes que ya con el nombre dan entender una posición política, son los elogios para con la seriedad de su pintura, y aquí encontramos el verdadero sentido de Espartaco, por encima de la crítica de prestigio, -ya sea Córdova Iturburu, Osiris Chierico, Aldo Pellegrini, o Raúl González Tuñón -, este tipo de crítica más generalista nos da cuenta del alcance que proyectaba el Movimiento Espartaco, ya que no solo es preocupación de los críticos de vanguardia, también por una crítica menos tolerante con posiciones intelectuales avanzadas.

<<Bajo la prosopopéyica adveración de "Movimiento Espartaco", seis pintores -Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, y Sessano- han organizado una exposición colectiva de sus obras en la Galería Velázquez (Maipu 932). Es de hacer notar que dejando de lado la presuntuosa gacetilla con que los Jóvenes artistas informan de su quehacer al periodismo metropolitano, algunos de los mismo, si no todos (Sessano es el ejemplo que viene a mi recuerdo), son incansables trabajadores del pincel y los colores, lo que, si recordamos aquella frase nerudiana, "crece la inspiración cuando trabajo todos los días", no deja de ser una interesante garantía de seriedad>>.³³⁴

La exposición del Movimiento Espartaco en la Galería Velázquez va a desatar el interés definitivo de la prensa, el número de críticas se multiplica, lo que implica una disparidad de criterios y opiniones. Anteriormente hemos visto una preferencia por Carlos Sessano. El texto denota la molestia que supone un grupo de artistas con intenciones sociales e implicaciones políticas, al tachar de prosopopéyica la denominación de Movimiento Espartaco, se entiende que hay una afectación excesiva, una pretendida solemnidad artificiosa, no obstante, la "seriedad" de su pintura y la tendencia figurativa es bien recibida. Lo cual pone de manifiesto un gusto conservador dentro del ecosistema artístico de Buenos Aires. Espartaco en sus inicios no atenta contra los preceptos del "buen gusto", enfrenta los géneros clásicos de la pintura: Paisaje, bodegón y figuración. La iconografía y temas de encuadre que presentan los Espartaco no son pretendidamente combativos a modo de ilustración de panfletos políticos, y cuando lo son en el caso de Carpani, se prefiere destacar sus cualidades plásticas, "dibujo con alarde de técnica" o "composición de trabajada materia".

<<Este núcleo de pintores, que buscan la raíz de su arte en los social, presentan obras inclinadas a lo figurativo en la diversidad de enfoques y temas propuestos. Se destacan en el conjunto: un paisaje de Bute; una tensa composición de trabajada materia de Carpani; una composición sentimental de Lara; una fuerte maternidad, construida sólidamente a grandes planos y en vista del volumen, de Mollari; "Fábrica" de Sánchez y "Llanto" de Sessano (fig. 15). Los más

³³⁴ "¿Pintores Iracundos?". *Crítica*, Bs. As., 20-8-1959. Anexo nº 19.

definidos, según constancias reiterada, son Carpani, Mollari y Sánchez; el más acentuadamente expresivo, Mollari>>. ³³⁵

Este texto anterior, procede alfabéticamente señalando lo más destacado de cada autor, pero quizás ante el parejo nivel entre los autores, el escritor ha sido orientado, destacando “según constancias reiteradas” a Carpani, Mollari, y Sánchez. Lo que pone de manifiesto que el trío inicial constituye un poso estético que va a terminar saliendo a flote una y otra vez. Y como vemos a través de la crítica formal, no hay ningún autor que sobresalga entre los otros. Pero la falta de referencias y de curriculum para los incorporados (Bute, Lara, Sessano) da lugar a que los “veteranos” ocupen un lugar preferente. Hay que advertir, nuevamente, que los tres artistas iniciales tampoco gozan de una trayectoria previa a Espartaco que resulte de trascendencia. Como he señalado anteriormente es Mario Mollari quien marca un camino hacia lo expresivo y lo deformante, esta línea como oposición al geometrismo de Carpani y Sánchez, va a terminar influyendo en los otros autores que practican un templado indigenismo como Bute, Lara, y Sessano, paradójicamente, más adelante, Mollari quedó estancado en una suerte de “manierismo” indigenista, y Bute, Lara y Sessano seguirán avanzando hasta llegar a posiciones neofigurativas, con un vocabulario plástico que integra las últimas novedades del panorama internacional, collage, garatage, salpicaduras, manchas, etc. Estos jóvenes y por extensión su experiencia colectiva se encuentran en pleno crecimiento estético individual y colectivo. De momento la crítica los limita a un buen hacer, a una seriedad en el trabajo, a una cohesión interna y a un orden jerárquico donde los veteranos -Carpani, Mollari, Sánchez- gozan de un estatus diferente al resto.

Muy cabal, y acertada resulta la crítica titulada “Espartaco” para la misma exposición en la galería Velázquez. Ahora se destaca el sentido limpio y sincero de la pintura “humana” como campo de trabajo de los artistas, el crítico quiere decir que no le parecen partidistas, ni la representación plástica de un programa político. Veamos la crítica en dos bloques pues merece nuestra atención:

<<Cuando se presenta en la sala de la Galería Velazquez donde se exhibe una muestra del grupo Espartaco, que recientemente hiciera irrupción en nuestro medio, tiene la sensación de que se está respirando un aire saludable para la pintura. Hay allí claridad de intenciones, nobleza artesana, sinceridad expresiva, preocupación directa por trabajar y trabajarse, por ahondarse, por ser sinceros en fin. Vivimos el reencuentro con aquel desechado concepto de la alegría de crear. No hay allí, pues, ese tono rebuscado, ese parapetarse detrás de teorías, ese deseo desmesurado de asombrar, ese alambicado querer estar en la corriente. Hay en cambio, urgente necesidad, eso si, de expresarse, de decir el mensaje que se cree traer. Hay honestidad, en fin. Seis son los pintores que conforman la

³³⁵ “Movimiento Espartaco”. *Sine Data*. Bs. As., 1959. Anexo nº 18.

muestra. Ignoramos si el grupo responde a principios teóricos y sociales establecidos como norma de orientación. No lo creemos en cuanto a imposición coercitiva. Adivinamos, si, una preocupación por hacer una pintura humana -no vamos a decir social porque puede espantar a los timoratos- y, sobre todo, lo que corresponde a la cercanía del hombre, del hombre y su trabajo. No se hace propaganda, no se formulan carteles. No se pinta ese drama o ese aspecto de la vida del hombre -y de la mujer- porque se está consubstancial con ello, porque se siente. Es limpia también la intención. Ya es drama el simple vivir del hombre y la mujer. Sobre todo la de la clase que trabaja, como para que pueda ser motivo de explotación por la pintura o por el arte. Hay que saber hallar el lenguaje. Por eso lo repetimos: es limpia la intención. (...) En resumen: una exposición que vale la pena visitar por lo que supone la existencia de un grupo que se constituye, por lo que vemos, para trabajar en serio, frente a tanta eclosión de movimientos nacidos en la urgencia de disimular la incapacidad para la auténtica creación>>. ³³⁶

Queda expresado ya en agosto de 1959, y sirva como precedente, la inauguración de una mirada sin prejuicios acerca del envoltorio del Movimiento Espartaco, a priori, puede denotar unos valores militantes que chocan con un arte que en la práctica no se limita a presupuestos dogmáticos, llamémoslos “panfletarios”, una lectura que, por una parte, no dudo en compartir con el autor del texto anterior. Encuentro el sentido de la crítica anterior, sobretodo, en cuanto a la sensación final que deja una exposición del recién creado Movimiento Espartaco. De ahí la extrema atención a la muestra celebrada en la Galería Velázquez, sin duda, y tras la reconstrucción de la hoja de exposición y la variedad de críticas que hemos podido conservar, y, o, localizar, las palabras de la crítica cobran un sentido revelador al ser apoyadas con el objeto artístico. Como mínimo podemos destacar los siguiente:

<<Ignoramos si el grupo responde a principios teóricos y sociales establecidos como norma de orientación. No lo creemos en cuanto a imposición coercitiva. Adivinamos, si, una preocupación por hacer una pintura humana -no vamos a decir social porque puede espantar a los timoratos- y, sobre todo, lo que corresponde a la cercanía del hombre, del hombre y su trabajo. No se hace propaganda, no se formulan carteles>>.

Es decir, no son los ilustradores del ideario de la “izquierda nacional” o de la tendencia que Ana Longoni definió en su tesis como “muralismo trotskista nacional”. Se destaca un arte humano, actual por estar ante las demandas de su tiempo, sin alardes teóricos, joven y con alegría de crear. Me resulta de una lógica aplastante, una lectura de su tiempo que evita la capitalización partidista de la pintura-social. Y es, a pesar de todo, el maniqueísmo de la “izquierda nacional” la mirada que

³³⁶ “Espartaco”, *Noticias Gráficas*, Bs. As., 22-8-1959. Anexo nº 21.

hay que conservar para con el Movimiento Espartaco, es precisamente, este tipo de críticas de época que se muestran sin prejuicios y desmienten los tópicos del M.E.

La sinceridad del autor en el primer bloque de la crítica, bien puede quedar corroborado por la dureza que procede en la singular valoración formal que realiza de cada uno de los pintores. Se destaca a Lara como el más logrado. A Bute como el menos logrado. Pero parece cebarse con Sánchez, al cual acusa de un sentido simplista ante su síntesis formal, camino que lo lleva a “salirse de la pintura”. De Mollari dice “tiene urgencias del muro, sus formas, su dibujo, los planos fuertemente contrastados -es más pintor cuando los evita-”. De Carpani lo señala como el más completo y nos remite al arte de Guttero.³³⁷ Estas apreciaciones aunque sin demasiada justificación, pueden ser tan loables, como cualquier otras, y desde luego, ponen de manifiesto que son artistas en formación.³³⁸ Cuanto menos aporta diversidad a la hora de entregar un orden de méritos. Señalar por un lado a Lara y por otro a Carpani como los más destacados en contraposición a Bute y Sánchez, y señalar que la tendencia mural menoscaba a Mollari, nos presenta una óptica que se contrapone a otra más habitual como la que nos suele presentar el diario “Clarín”, no obstante, también muestran sus puntos en común, al referirse ambos a una pintura que en el <<contenido reflejan a su modo aspectos de la época en que viven, del mundo en que producen su arte, revelando todos ellos una saludable inquietud social>>.³³⁹ Nos aporta un referente jamás citado, ni antes, ni después, para el estudio de la pintura de Carpani, Guttero, lo cual puede ser una sobreinterpretación del autor, sin embargo, características como la textura, la temática industrial construida de forma sintética y los fuertes obreros son contactos formales suficientes para aceptar tal vinculación. Por otra parte, el autor nos insinúa que la tendencia mural no es lo que mejor funciona a nivel plástico en la obra de Carpani. Obviamente se refiere al gigantismo figurativo que en lo limitado del lienzo no parecen situarse con comodidad.

El diario “El Pueblo”³⁴⁰, marcadamente católico, presenta la otra cara de la moneda, la reacción al envoltorio combativo y “marxistóide” que empaqueta el *nomenclator* de Movimiento Espartaco. En el siguiente documento que vamos a analizar, encontramos una reproducción para ilustrar la noticia, es la obra “Figura” de Bute que hemos presentado anteriormente en (fig. 6), de modo, que podemos corroborar que presentamos la obra correcta, valga pues, como documento

³³⁷ Alfredo Guttero, (Buenos Aires 1882- ibidem 1932) Véase en CORDÓVA ITURBURU, Cayetano.: *80 Años de Pintura Argentina... Op. Cit.*, p. 51.

³³⁸ “Espartaco”, *Noticias Gráficas*, Bs. As., 22-8-1959. Anexo nº 21.

³³⁹ “Por las Galerías de Arte. Seis Pintores”. *Clarín*, Bs. As., 27-8-1959, p.36. Anexo nº 22.

³⁴⁰ El diario “*El Pueblo*, ilumina distintos aspectos del catolicismo de la época”.

probatorio. Por otra parte, la elección por parte de la editorial de incluir esta obra y no otra, nos confiere dos segundas lecturas. La primera atañe al tinte conservador del periódico, inclinándose por el indigenismo templado de Bute y no por una obra de Carpani. En segundo lugar, y sumada a otras tantas críticas anteriores, parece que el estilo geométrico, y de iconografía épica de Carpani debe compartir la definición de Espartaco en forma de peso y contrapeso con la tendencia indigenista, unas veces aclamada a través de Mollari, Lara, Sessano, o Bute. Quedando Carpani y Sánchez como sector geométrico, y ciertamente con un Sánchez que a pesar de ser generalmente apreciado su rigurosidad digamos constructiva, queda a menudo soslayado e incluso reprochado por la crítica del momento.

Prosiguiendo con el documento del diario “El Pueblo”, que rebasa los límites en toda regla de una crítica anticomunista para entrar en un racismo evidente: << El comunismo es barro y roña asiática que emponzoña la humanidad moderna>>.³⁴¹ Palabras que nos recuerdan a las de Adolf Hitler al que parafraseo: “El Cristianismo es la peste de la humanidad y el comunismo es su hijo, ambos son la misma cosa, y ambas las inventaron los judíos”. El racismo y el anticomunismo de un sector considerable es, por otro lado, y al modo de los países mediterráneos de cuya herencia cultural parten, fascismos que se muestran férreos católicos. Por ello, alienta el autor del texto a que Espartaco siga el camino de la tradición católica y la figuración. Lo cual merece la siguiente reflexión histórico-cultural, la tradición de Iberoamérica hija de la contrareforma, donde el icono alcanza un categoría vertebradora de la imagen y el pensamiento, donde una cultura figurativa es consustancial y muestra grandes dificultades para la comprensión de la abstracción objetiva propia de la reforma protestante, o de la religión hebrea. Esto nos sitúa hacia el determinismo de H. Taine, el cual entiendo superado, pues el objeto artístico escapa de una taxonomía botánica, no obstante, todos convendremos que el medio condiciona; y en este caso, condiciona un lenguaje figurativo y pegado por tanto a la tradición comunicativa de sus interlocutores, ahora bien, se pretende de algún modo, la subversión del mismo, como bien los llamaban los cuerpos policiales en tiempos de represión.

Prosigue el autor destacando cualidades de los artistas, señala a su parecer el camino erróneo de Siqueiros y paradójicamente señala a Carpani (1930) como el pintor más maduro, aunque le contraria que sea el más militante. Entiende que junto a Mollari (1930), Sánchez (1930) y Sessano son los mayores y más conocidos, que Bute y Lara son los más jóvenes y que aun no están afectados por la “exaltación obrerista” de los otros, ya sea del campo o la ciudad. Lo cual es un error ya que Sessano (1935) es el segundo más joven tras Lara (1940). Ahora de algún modo hace

³⁴¹ “Muestra colectiva en la Galería Velázquez”, *El Pueblo*, Bs. As., 2-09-1959. Anexo nº 23.

una subdivisión entre una tendencia llamémosla “lírica” representada por Bute y Lara, frente a una tendencia “épica”, subdivisión que complementa la oposición entre geométricos *adversus* expresivos, y a la que podemos añadir en función de la temática “industriales” e “indigenistas”. Detecto ahora, estas subdivisiones estilísticas internas para entrarlas a analizar en su estudio formal y su capítulo pertinente. La siguiente crítica no por dejar de ser como hemos desvelado ciertamente reaccionaria, no deja de hacer apuntes que desde una perspectiva pretendida de objetiva pueden funcionar de forma diferente, comentaremos algunas de ellas:

<<El arte de la pintura mural que ha dado tantas obras maestras desde el Renacimiento hasta los tiempos actuales en los centros artísticos europeos ha suscitado también un fervoroso entusiasmo en América. En México hubo un movimiento de trascendencia hace unos treinta años en el que sobresalieron pintores como Rivera y Siqueiros, amén de otros que rehuyeron la pintura de caballete para dedicarse a la decoración mural. El arte fue entonces una expresión naturalista que degeneró en un sectarismo indigenista de corte comunicante. Se produjo entonces el odio a la tradición católica e hispánica, se declaró la guerra a Hernán Cortés y a todos los conquistadores españoles, y fueron reemplazados por los supuestos héroes indígenas. Se desarrolló asimismo un arte que exaltaba la figura del obrero y campesinos en expresiones murales, donde la técnica moderna deformaba los personajes murales, para convertirlos en figuras mitológicas. Estas consideraciones históricas nos la sugiere la muestra de seis pintores jóvenes que se exhibe en la Galería Velázquez. Todos tienen vocación por la pintura mural. Son ellos Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, y Sessano que figuran en el catálogo bajo la denominación de Movimiento Espartaco y con temas de exaltación obrerista, unos de la ciudad otros del campo; existe una verdadera sincronización en el espíritu de estos artistas que buscan dar un mismo efecto, dentro de distintas personalidades. Todo esto nos sugiere un color subido de tendencia, extraartístico, que nos lleva a la pintura exclusivamente social donde desembocan las tendencias de la política de izquierda. El arte debe reflejar una épica; pero nunca debe ser sectario. Las características del comunismo cuando se refiere al arte se definen concretamente en la glorificación obrerista que le ha de servir para su propaganda ideológica. No se exalta a la comunidad sino a parte de ella, a la que es más proclive de incorporarse a sus filas. El grupo Espartaco va por ese camino. Reacciona contra el arte abstracto, vuelve al hombre, del que nunca hay que renunciar, pero lo hace sin la amplitud que debe caracterizar la libertad en el arte, es decir sin la sujeción a determinadas normas políticas. Entre los pintores que comentamos; Carpani, Mollari, Sánchez y Sessano son los más conocidos y los de más edad del grupo. Carpani es el que construye mejor, el más maduro, el más ideológico, el más agresivo. Mollari y Sánchez le siguen en el orden de valores plásticos. Hay dos pintores más

jóvenes: Bute y Lara, que todavía no están imbuidos totalitariamente como los anteriores de ese afán propagandístico que maneja ciertas técnicas polifacéticas. En Bute lo más importante de su obra son sus motivos frutales y en Lara la riqueza del color. Cuando en 1933 hablamos de la exposición de Siqueiros en "Amigos del Arte" nos referimos de la pintura sectaria del mismo, hablamos de sus limitaciones y hablamos del derrumbe estético cuando el artista se afilia a determinado movimiento político para servir de propaganda al mismo. Siqueiros era un pintor maduro y empecinado en su ideología. Los artistas que comentamos están en formación, tienen condiciones, pero se encuentran en la búsqueda de un camino artístico. Pueden evolucionar y transformarse. Son hijos de Hispanoamérica, de tradición católica, el comunismo es barro y roña asiática que emponzoña la humanidad moderna, por eso el arte moderno; el del siglo XX debe servir al gran futuro de Occidente, impregnado de sentido auténticamente cristiano, que por otra parte es el de nuestra patria>>. ³⁴²

Finalmente, de entre las diferentes miradas de la crítica y la panóptica que entre ellas pretendemos construir, hay que advertir que estamos ante un grupo de jóvenes, ante lo que parece el despegue del "arte joven" y su incidencia ante la secularización del mercado artístico acontecido en los años sesenta, así lo recoge "Criterio" -revista católica- que hace mención de los diferentes Grupos: Buenos Aires, Ene, Sur, Espartaco, por encima de individualidades.

<<Núcleos de jóvenes artistas han exhibido su obra en la reciente quincena. Son ellos, el Grupo Buenos Aires y el Grupo Ene. Ambos están integrados por plásticos de valer, pero lo que importa señalar -más que nombres individuales- es la unidad y la diversidad de las búsquedas de esos pintores agrupados por simpatía y amistad. Así, después de las muestras de los grupos del Sur, Cinco Pintores, y Espartaco, satisface ver que la cohesión y la camaradería en la faena del arte continúa y obtiene en nuestro medio una noble fuerza inspiradora y emuladora>>. ³⁴³

Tras la exposición en la Galería Velazquez iniciada en agosto, donde las críticas se suceden hasta el mes de septiembre. El 11 de Octubre de 1959 -un día antes del "día de la raza"- Cayetano Córdova Iturburu, publicó en el suplemento literario del diario "Clarín": "*El Grupo Espartaco y la Posibilidad de un arte americano*". Cabe destacar de entre las diferentes ideas de Córdova Iturburu la de "Crear una conciencia nacional americana", es decir, por encima de la llamada conciencia nacional de corte peronista que se forjó entre 1946 y 1955 donde: <<el Congreso llegó a declarar por ley a la doctrina peronista como Doctrina Nacional, con lo cual quedaban al margen los que no

³⁴² *idem*.

³⁴³ "Artistas Jóvenes", *Criterio* n°1339, Bs. As., 10-9-1959. Anexo n° 24.

comulgaban con ella (art. 3 de la ley 14184 del 2º Plan Quinquenal)>>.³⁴⁴ Es decir, una modelo de identidad nacional, excluyente y totalitario, cercano al mejor de los fascismos europeos.

<<El sistema favoreció una adulación servil dispuesta a exaltar hasta lo inimaginable las figuras del presidente y de su esposa>>.³⁴⁵

Exclusión a la que, por definición, el Movimiento Espartaco se opone, por predicar <<una voz americana que sueña con colaborar en la gran tarea de contribuir a crear una conciencia nacional americana. Para estos artistas, toda la América latina no es sino una sola patria dolida y castigada por infortunios comunes, cercada por las mismas necesidades y animada por los mismos sueños y las mismas aspiraciones>>.³⁴⁶

Estamos bajo la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962).³⁴⁷ El gobierno de Frondizi se caracterizó por adoptar un desarrollismo industrial y apertura a las multinacionales como política económica, aunque paradójicamente encontró como pilar ideológico las definiciones de la llamada “Teoría de la Dependencia”³⁴⁸ la cual analiza las relaciones económicas mundiales, apuntando una dualidad entre el “Centro” y la “Periferia”. Partiendo de una economía mundial precipitadamente desigual, donde los países no desarrollados o en vías de desarrollo, conforman un papel periférico, relegados a la producción de materias primas con bajo valor agregado. En contraposición, tenemos a las potencias desarrolladas, que actúan como centro o núcleo del diseño económico mundial, tomando las decisiones, gozando de una producción industrial de alto valor agregado. La inspiración teórica de esta corriente económica-social estaba en las tesis marxistas en diálogo con los postulados de Max Weber, cuyo pensamiento influyó notablemente. Tal relato político-económico tiene su reflejo en la política cultural, y la pintura es un importante adalid.³⁴⁹ Como es

³⁴⁴ TANZI, Hector José.: *Historia ideológica de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. La Corte Suprema de Justicia ante un régimen autoritario Investigación del período comprendido entre 1946-1955*. VI Congreso Nacional de Ciencia Política Universidad Nacional de Rosario Noviembre de 2003. [En red] <http://www.saap.org.ar/esp/docs-congresos/congresos-saap/VI/areas/06/tanzi.pdf> [última consulta 16/9/2013]

³⁴⁵ *idem*.

³⁴⁶ Córdova Iturburu, Cayetano.: “ El Grupo Espartaco y la Posibilidad de un arte americano”. *Clarín, Suplemento Literario*. Bs. As., 11-10-1959. Anexo n° 25.

³⁴⁷ La figura de Frondizi resulta oscilante y paradójica -como toda la política en Argentina- entre el anti-peronismo de los radicales y el apoyo al peronismo más obrerista. Pero para nuestra historia, hay que destacar que en materia de política exterior, Frondizi buscó acercarse a la administración demócrata de Kennedy en Estados Unidos, pero mantuvo una línea independiente e incluso llegó a oponerse a la exclusión de Cuba del sistema interamericano, poco después llegó a reunirse en secreto con el Che Guevara.

³⁴⁸ La teoría de la dependencia es una respuesta teórica elaborada entre los años 50 y 70 por científicos sociales (principalmente argentinos, brasileños y chilenos) a la situación de estancamiento socio-económico latinoamericano en el siglo XX.

³⁴⁹ En este sentido el Movimiento Espartaco en su manifiesto denuncia esta dependencia cultural respecto a los centros emisores, y manifiesta esta teoría de la dependencia desde las artes plásticas hablando en su caso de “colonialismo cultural”.

fácil de percibir, la “Teoría de la Dependencia” puede tener una lógica continuación en el concepto de “Unión Latinoamericana”.³⁵⁰ <<Propuesta primeramente por Francisco de Miranda y retomada por Simón Bolívar, la idea se mantuvo como constante histórica ante la imposibilidad de hacer de la independencia un verdadero proceso de liberación>>.³⁵¹ En esta secuencia podemos citar al argentino Ernesto “Che” Guevara -figura de gran influencia para los jóvenes de Espartaco- en su “Diario de motocicleta” manifestó: “Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas”. Ante tal relación entre arte y política, -en su sentido más amplio-, se pregunta y responde Córdova Iturburu: <<¿Cómo puede el arte ayudar a los pueblos en tan dilatada empresa? En primer lugar, siendo específicamente arte, es decir, calificándose estéticamente y técnicamente. En segundo lugar, hablando el lenguaje artístico de la época. En tercer lugar, buscando para el arte formas de comunicación con los más dilatados sectores sociales>>.³⁵²

Bajo este contexto, alcanza relevancia analítica el siguiente documento que presentamos, procedente del archivo personal de Carlos Sessano. El documento, nos informa de una exposición que entendemos de trascendencia, por ser una convocatoria para representar a la Argentina en un foro internacional, así como de prestigio, ante un público exclusivo y elitista, el *Palais de l’Unesco* en el Líbano. Exposición que a menudo, o siempre, ha sido olvidada por los estudiosos e investigadores de este periodo, el año se cierra y se abre con la selección de Mollari, Sánchez y Sessano.³⁵³ El acto es acompañado de una hoja de exposición con texto de Córdova Iturburu, y al día siguiente de la inauguración tuvo su lógico eco en la prensa local (27 de Diciembre de 1959), *La Revue du Liban*, presentó una agradable crítica algo laudatoria bajo el título de “*Les oeuvres de trois grands de la peinture argentine contemporaine*”, [*Las obras de tres grandes de la pintura argentina*]. El texto de Córdova Iturburu de la hoja de exposición en forma de díptico, refiere a tres pintores, es un texto ya empleado en 1958 para Carpani, Mollari y Sánchez, es decir, los autores que el historiador-crítico entiende como núcleo del Movimiento Espartaco, para esta ocasión, el texto de

³⁵⁰ La Unión Latinoamericana es un concepto que alude a una posible unificación de todos los países de Latinoamérica (y parte del Caribe) como una sola nación. Este proyecto que, para algunas personas, reside en el subconsciente colectivo de Latinoamérica, ha sido considerado, por otros, como utópico. Algunos asocian este intento de unión latinoamericana con la Gran Colombia, un intento de Simón Bolívar para la integración de los pueblos americanos.

³⁵¹ BOHÓRQUEZ, Carmen L.: “Miranda y Bolívar: dos concepciones de la unidad de la América hispana”. Universidad de Los Andes. *Procesos Históricos*. Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales. Número 10. Julio 2006. Mérida-Venezuela. [en red] <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23188/2/articulo1.pdf> [última consulta 16/9/2013]

³⁵² Cit. nota 346.

³⁵³ ABOUCHAR, Wlademar.: *présente Trois Artistes Argentins*. Sánchez, Mollari, Sessano. Palais de l’Unesco. Bajo el patronazgo de la embajada argentina en el Líbano. 26-Diciembre-1959-8-Enero 1960. Anexo nº 26. Con texto de CORDOVA ITURBURU extraído de *La Pintura Argentina del siglo XX*.

Córdoba Iturburu omite los nombres de los autores, ya que Carpani ha sido substituido por Carlo Sessano. La noticia de *La Revue du Liban*, nos aportan para nuestra investigación y catalogación de las obras del M.E. ilustraciones de los tres convocados, -Mollari, Sánchez y Sessano-, las cuales nos resultan muy útiles, en especial para corroborar el tipo de figuras grises, de ojos huecos a modo de esculturas que presenta Sánchez, antes de su conocida y posterior etapa de figuras ocreas.

Retomando la relevancia analítica que anunciábamos, a través de estos documentos probamos que el Movimiento Espartaco, o al menos su arte, -en su primer año de vida-, llega adquirir de forma puntual -y quizás coyuntural- sin grandes alardes de promoción el rol de embajador de la pintura, es decir, representación cultural de la Argentina presidida por Arturo Frondizi, cuando se pretende dar una imagen cultural de una marcada tolerancia, y apertura, a la par que muestra una preocupación social. Lo cual puede chocar con la tradicional -y consideramos sobreinterpretada- filiación peronista para Carpani y sus compañeros de Espartaco, ya que en ese momento antes de que Frondizi fuera depuesto por los militares, aun le quedaba la vitela de haber sido detenido en 1953 junto con otros líderes del radicalismo argentino, entendida como contraofensiva peronista al antiperonismo que mostraba su versión más violenta en las calles.³⁵⁴ Hay, por tanto, una oposición entre un nacionalismo exacerbado y excluyente y el nacionalismo tipo “unión latinoamericana”, que por otra parte, predica Espartaco, tanto en textos, como en una pintura que entendemos natural <<expresión actual de un continente en afiebrada elaboración de su propio destino>>, es decir, identitaria. A la par, hay un poder existir como una expresión artística aceptada, y hay que subrayar como merece cualquier intento de historia social del arte, que esto sucedió en tiempos de proscripción de peronismo.³⁵⁵

³⁵⁴ Véase ALTAMIRANO, Carlos.: *Los nombres del poder: Arturo Frondizi*. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 1998.

<<El 15 de abril de 1953, cuando una bomba colocada por un comando civil antiperonista estalló en medio de una concentración obrera en la Plaza de Mayo, causando siete muertos y centenares de heridos. Como represalia, al finalizar la marcha, un grupo de manifestantes prendió fuego a la Casa Radical, y también al Jockey Club. Pocos días más tarde fueron detenidos los principales líderes radicales, entre ellos Frondizi, que iba otra vez preso>>.

³⁵⁵ El 9 de marzo de 1956, la dictadura de Aramburu -que había derrocado a Perón unos meses antes- firmó el Decreto-Ley N° 4161. Su texto prohibía varias cosas: <<Se decreta que queda prohibido en todo el territorio de la Nación: La utilización con fines de afirmación ideológica peronista o de propaganda peronista -de las imágenes de símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan ese carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por individuos representativos y organismos del peronismo. Se considera violatorio de esta disposición, la utilización de la fotografía, retrato o escultura de los funcionarios peronistas o de sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre del presidente depuesto, el de sus parientes, las expresiones peronismo, justicialismo, justicialista, tercera posición (...) las composiciones musicales denominadas “Marcha de los muchachos peronistas” y “Evita Capitana” (...) el artículo 3 establece que establece: que a quienes infrinjan este decreto le corresponde de 30 a días a 6 años de prisión>>.

Excluidos de la tesis “internacionalizadora” de Andrea Giunta,³⁵⁶ los tres jóvenes pintores argentinos Mollari, Sánchez y Sessano- presentaron en la Unesco, es decir, a ojos del mundo, la línea americanista que determina Córdova Iturburu en su artículo del mes de octubre y que pasamos a analizar con mayor profundidad a modo de epílogo y cierre de este intenso y fructífero primer año de 1959. Podemos ver en cinco puntos la clasificación del prestigioso Cayetano Córdova Iturburu que terminará siendo prácticamente estanca para la bibliografía venidera. Pero, con la cual hemos e disentir en ciertos detalles cruciales.

1. Córdova Iturburu señala que el grupo queda formado <<por tres jóvenes artistas (...) Ricardo Carpani, Mario Mollari, y Juan Manuel Sánchez. A este grupo inicial se han incorporado ahora los nombres de otros tres: Bute, Lara, y Sessano. (...) Pero, en términos generales, lo que podríamos llamar la estética del grupo, sus sostenes ideológicos -tanto desde el punto de vista artístico como del humano-, siguen siendo los mismos>>. Es decir, que la esencia y razón de la experiencia colectiva para Córdova Iturburu son Carpani, Mollari, y Sánchez.
2. Para Córdova Iturburu ni Bute, ni Lara, ni Sessano parecen aportar personalidad alguna a la experiencia colectiva <<la estética del grupo, sus sostenes ideológicos -tanto desde el punto de vista artístico como del humano-, siguen siendo los mismos. Su arte continúa siendo lo que quiso ser desde sus primeros pasos, es decir, una voz americana>>. Es decir, que para el autor ya eran un grupo bien definido con anterioridad a su constitución formal.
3. La clasificación como arte americanista o “expresionismo americano” sufre cierta aliteración: <<de espíritu y de proyecciones decididamente americanos, tanto por su temática de tipos y de escenas como por la fisionomía de una realidad formal que emparentaba el movimiento con esa especie de expresionismo americano de que son precioso paradigma -dijimos poco más o menos- el muralismo de los grandes mejicanos y ciertos aspectos de la pintura de Cándido Portinari. Dentro de la misma dirección conceptual y formal se mantiene el grupo>>. Los muralistas mexicanos y Portinari son los referentes para Córdova Iturburu, entiendo que preferentemente para Carpani, Mollari, y Sánchez ya que la orientación general del comentario es en realidad para ellos tres.<< el movimiento Espartaco se vincula, ideológica y estéticamente, con los brotes expresionistas que en el interior de nuestro país y fuera de él, a lo largo de toda la América latina [se producen] (...) >>.
4. Diferencia al Movimiento Espartaco de los otros movimientos surgidos en Argentina ya que presentan <<particularidades diferenciales con los movimientos modernos que se desarrollan

³⁵⁶ GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Edic. Siglo XXI, Bs. Aires., 2008.

entre nosotros (...) Tan equidistantes del llamado realismo crítico -que no logro superar los límites de cierto sombrío sentimentalismo- como de las concepciones no figurativas, perseguidoras de un lirismo y una poesía decididamente subjetivos>>. Entiende que el llamado realismo crítico de Urruchua, Policastro, o Berni, así como la abstracción, ya sea objetiva o informalista, no alcanzan el nivel de expresión estética de Espartaco, entiendo preferentemente, repito, que se refiere Carpani, Mollari, y Sánchez.

5. La analogía esencial de propósitos proporciona a los participantes del movimiento cierta analogía formal, consistente, en términos esquemáticos, en la predilección por las formas plenas y rotundas, claras y precisas, en la orientación hacia una visión monumental, en el gusto por los registros colorísticos sobrios y severos, en las composiciones regidas por una grave voluntad rítmica, en los empastes que buscan las calidades mates y a veces ásperas del muro.

Hay que advertir que no han sido superadas por la bibliografía surgida, -especialmente-, con posterioridad a la década del '60. Como se ha valorado en el "estado de la cuestión" del presente estudio. Las valoraciones estéticas se han sucedido desde Córdova Iturburu en forma de "préstamo", más o menos acertados, en las breves ampliaciones que cada autor aporta. Sin duda, en la apresurada y fácil clasificación, hemos de advertir como principal carencia el que Córdova Iturburu no diferencie entre, por ejemplo, geométricos extremos (Carpani, y Mollari) e indigenistas expresivos, (Bute, Lara, Mollari, Sessano), al preferir diferenciar bajo un orden -digamos de veteranía-, entre el núcleo y los agregados, marca el camino hacia el menosprecio del grosso de Espartaco, y hacia la reducción de Carpani como autor representativo. Cuando, precisamente la fisionomía de Espartaco, en valoración cuantitativa, tenemos dos autores geométricos frente a cuatro indigenistas y de formas más orgánicas, por consiguiente, parece aventurado catalogar a Espartaco a partir de Carpani. Sin embargo, si reducido al trío de Carpani, Mollari, y Sánchez, tenemos dos geométricos (Carpani y Sánchez), frente a un indigenista con predominio de lo curvo (Mollari) estamos dando una idea del aspecto del grupo bien diferente al real. Sistematizadas estas valoraciones y apreciaciones de Córdova Iturburu en el suplemento de "Clarín",³⁵⁷ es natural, que la bibliografía termine reduciendo en Carpani todo un grupo variopinto.

En definitiva, en 1959 el Movimiento Espartaco participa en cinco exposiciones como tal: Primer Salón de Artes Plásticas Rioplatense, donde nace la experiencia colectiva. En SUR (Agrupación de Arte de Avellaneda) y Circo Teatro Arenas (Plaza Once) donde son siete artistas, seis pintores y un fotógrafo, Tito Vallacco. Y seis pintores en las exposiciones de la Galería Velázquez, y Nuevo

³⁵⁷ Véase, Anexo nº 25.

Teatro.³⁵⁸ El broche a tal año, es una representación internacional del Movimiento en la Unesco, a través de la embajada Argentina en el Líbano, donde convocaron a tres de sus miembros, entre los que no estaba Carpani.

Me atrevo a resumir que, Espartaco surge entre el impulso espontáneo de sus autores y la ayuda de cierto aparato cultural, por una lado, Rafael Squirru como representante del Estado a través del aparato Museístico; Córdova Iturburu, como intelectual libre que, acredita toda clasificación respetable de la historia del arte en Argentina, y por supuesto, las condiciones ambientales -referidas al ecosistema cultural- bajo el -digámoslo- coyuntural gobierno de Frondizi, que permitió, de algún modo, que jóvenes artistas como los Espartaco realizaran labores de representación de identidad nacional en el exterior. Había una mutua utilización, Espartaco como una pintura americanista y social, bien cabía bajo el pretendido lavado de cara de un Estado manchado por el autoritarismo y el antiintelectualismo³⁵⁹ acontecido bajo el poder de Perón, por su parte, estos jóvenes daban rienda suelta a sus diferentes aspiraciones individuales, las cuales yacen bajo un empaquetado “arte social para las masas”, y por ende, contenedor de unas pretensiones considerables. A la sombra de estas pretensiones, y por encima de las aspiraciones personales de los autores, aparece la capitalización y entrismo de la “izquierda nacional” y los actores que gravitan en torno a estos intereses. Abelardo Ramos y J. J. Hernández Arregui aun muestran una estrecha relación con los Espartaco, por ejemplo, ese año 59, Sánchez expone en solitario del 2 al 14 de noviembre, en la Galería Van Riel con diecisiete obras, y prologo de J. J. Hernández Arregui.

<<Ahora bien, un arte nacional no significa cerrazón frente a Europa sino en la medida que lo extranjero penetra y disuelve a través de la colonización mental de las clases dirigentes, el patrimonio intransferible de la propia cultura>>.³⁶⁰

Se muestra en este primer año de Espartaco una mayor actividad de Sánchez. No obstante, acudiendo al orden de jerarquía de los autores, a través de las críticas hemos visto la falta de unanimidad, un equilibrio resultante de unos pesos y contrapesos entre los propios autores. Equilibrio que nos deja sin acentuación, sin liderazgo plástico dentro del grupo. Aunque se detecta una vocación protagonista a la hora de verbalizar el componente teórico del grupo por parte de Carpani. Vocación que no entendemos como inocente, sino como parte del entrismo que comparte

³⁵⁸ De la exposición en Nuevo Teatro no he podido aportar un documento específico.

³⁵⁹ TORTORELLA, Roberto Luis.: La paradoja del antiintelectualismo. Repensando la izquierda nacionalista argentina a partir de un análisis del caso. *HIB, Revista de Historia Iberoamericana*, N°2, Chile, 2012 [en red] <http://revistahistoria.universia.net> [última consulta 11/6/2013]

³⁶⁰ HERNÁNDEZ ARREGUI, J.J.: Juan Manuel Sánchez. Van Riel, Noviembre de 1959. Anexo nº 168.

con sus correligionarios trotskistas de la “izquierda nacional”.³⁶¹ Finalmente el rico circuito de galerías de Buenos Aires, permite desplegarse como escenario ideal para que un grupo de artistas intente desarrollar un Movimiento. Sin embargo, Raúl Lara marchará a Jujuy; el grupo, si quiere mantener su aspiración a Movimiento debe adherir nuevos componentes.

1.4.2. EL AÑO DE 1960

Hemos dicho que Elena Diz, esposa de Juan Manuel Sánchez, esperaba en el banquillo, pero que existía una oposición de Bute y Carpani. Al parecer, y por explicación de Sessano, hubo un canje, Diz entraba a la formación pero había que incluir también a Pascual Di Bianco. Finalmente Diz será una considerable piedra angular de la experiencia Espartaco, por su permanencia hasta el final de la experiencia colectiva y por aportar a la misma la visión de género, incorporación fundamental, tal y como si fuera un reflejo de la década de 1960, la mujer reclama su capacidad como demiurgo capaz de diseñar su propia cosmogonía. Di Bianco, formará parte de Espartaco hasta diciembre de 1961, ya que de forma solidaria con quien lo había incorporado, -Carpani-, Di Bianco lo acompaña de modo voluntario ante el episodio de la expulsión.

La “Primera Exposición Internacional de Arte Moderno” fue organizada por la dirección general de cultura del ministerio de educación y justicia. La Comisión organizadora quedó compuesta por Hector Cartier, Córdova Iturburu, Ernesto B. Rodriguez, Samuel Oliver y Rafael Squirru. No debió coincidir casualmente con la celebración del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo. Fue un acto de gran envergadura, reunió a artistas de quince países de América, Europa y Asia. Se expusieron obras de Jackson Pollock, William De Kooning, Franz Klein, Jean Fautrier, Karel Appel, Giuseppe Capogrossi, Le Corbusier, Candido Portinari, entre otros y reunió a más de ciento cincuenta artistas argentinos: desde maestros como Emilio Pettoruti y Ramón Gómez Cornet, a informalistas como Alberto Greco, o Jorge de la Vega (en ese momento pintor abstracto).³⁶² Del Movimiento Espartaco se convocaron a Bute, Carpani, Mollari, Sánchez y por primera vez aparece Juana Elena Diz (1925) como quinta convocada. Sin entrar en los pormenores de tal heterogénea exposición, entendemos que el Movimiento Espartaco ocupa un lugar de representatividad dentro de la plástica nacional y tan sólo con un año de vida. Sin embargo, con posterioridad, Espartaco ha sido pretendidamente borrado de tal escena artística, emplea Andrea Giunta la “Primera Exposición Internacional de Arte Moderno” para apuntalar su tesis acerca del “Internacionalismo”, de la que

³⁶¹ Entraremos en profundidad en esta cuestión junto a la expulsión de Carpani.

³⁶² Más información [en red] <http://museos.buenosaires.gob.ar/> [última consulta: 16-9-2013]

excluye al Movimiento Espartaco, dando a entender que todo arte que se produce en Argentina, o es abstracto o es experimental.³⁶³ Giunta no menciona la participación de Espartaco en dicha muestra.

Si en 1959 los críticos ya nos advierten de las posibilidades de Espartaco, para 1960 una secuencia de noticias inciden en reclamar mayor atención para lo que consideran una tendencia única, ya sea por su condición social, o bien por la recuperación de la figura como protagonista.

Recoge Andrea Giunta en su conocido estudio la visita a la Argentina de André Malraux³⁶⁴ (1901-1976), en su tarea de hombre de Estado y embajador cultural. Una vez en Argentina dentro de su itinerario <<aceptó la invitación de Rafael Squirru para visitar una de las tantas sedes de ese peculiar museo sin edificio que había montado a partir del circuito de galerías disponibles en Buenos Aires>>³⁶⁵ y aunque <<había declarado “la joven pintura argentina existe”>>³⁶⁶ para el diario “Clarín” se comete una “omisión lamentable”.

<<Digamos que es lamentable que el ministro francés no haya tenido ocasión de comprobar la existencia en el país de otros grupos igualmente importantes, pero muy distintos como, por ejemplo, el grupo Espartaco. Sin duda, las obras de sus integrantes hubieran interesado al humanista autor de “*Le Temps du Mepris*”. Los del Grupo Sur³⁶⁷ estarán dentro del gran abstraccionismo, y los de Espartaco, dentro de la “gran realística”, fuentes inagotables de las que fluyen aguas nutricias en infinitas direcciones. Mientras lo del Grupo del Sur insinúan el motivo, los de Espartaco, dentro de una misma dignidad formal, afrontan decididamente el tema y reflejan a su manera, recia y lucida, aspectos del ambiente que rodea al artista, del medio en que la obra de arte se produce. Y todos ellos, los de uno y otro grupo, además de probar la existencia de diversas tendencias -dentro de lo moderno autentico- en que se expresan las artes plásticas nacionales revelan el grado de calidad que han alcanzado>>.³⁶⁸

Malraux prefirió al grupo de los abstractos de corte europeizante, el llamado Grupo Sur (Cañas, Carreño, Linares, Loza, Morón, y Vinci) frente al grupo de iconografía social y expresión figurativa americanista, que ya había participado en la “Primera Exposición Internacional de Arte

³⁶³ Giunta, Andrea. Op cit. p. 127

<<Las grandes exposiciones que en 1960 se lanzaron desde esa escena artística reinstitucionalizada en función del arte nuevo reforzaron el clima de urgencia en el que se había desatado el primer momento experimental>>.

³⁶⁴ André Malraux (París 1901-Creteil 1976) . Narrador y ensayista francés, historiador y hombre de Estado. Conocido especialmente por la bibliografía artística por su obra *El museo imaginario*.

³⁶⁵ GIUNTA, Andrea.: Vanguardia, Internacionalismo y política... *Op. Cit.* p. 90

³⁶⁶ *ídem*.

³⁶⁷ André Malraux gestionó el viaje del Grupo del Sur a Europa.

³⁶⁸ “Omisión Lamentable”, *Clarín*, Bs. As., 6-10-1960. Anexo 30.

Moderno”, es decir, nuestros “Espartacos” (Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, Sánchez, y Sessano) que conformaban la formación en 1960. Tampoco recoge Andrea Giunta tal polémica acerca de la elección de Malraux. El anterior documento, es la primera noticia que marca un proceso de “silencio institucional” para con la experiencia de Espartaco. Esta “omisión lamentable”, bien tiene que ver con un proceso de criba y selección dentro de la pintura de Argentina, que en palabras de Malraux “esa pintura que está a la vanguardia de la plástica sudamericana tiene que asomarse al mundo, tiene que ser mostrada para que salga a desafiar a la gran crítica”. Palabras que suenan a prefiguración del proceso “internacionalizador” que nos narra Andrea Giunta y del que el Movimiento Espartaco queda excluido. Quizás, por buscar Espartaco un arte identitario, social, y con fuertes principios éticos, políticos si se prefiere, ya que los “Espartacos” nunca aceptaron participar en foros financiados por el capital extranjero u oriundo, para ellos “colonizador” como el Instituto Di Tella. Posición coherente que nunca ha sido recompensada por la historiografía Argentina. Que Malraux prefiera el grupo Sur al grupo de los Espartaco, nos puede resultar chocante con la propia identidad de su persona-intelectual, ya que el francés encarnó el prototipo del escritor comprometido.³⁶⁹ Máxime cuando Espartaco constituye, casi sin excepción la oposición o contraposición a las múltiples experiencias abstractas que toman la ciudad de Buenos Aires como escenario, tal y como el “*Buenos Aires Herald*”³⁷⁰ nos da a entender:

<<El tamaño es el protagonista de las dos grandes exhibiciones de esta semana - los enormes lienzo abstractos de los pintores modernos españoles en el Museo de Bellas Artes, y como completo contraste, la manera del Grupo Espartaco en la Galería Van Riel³⁷¹ (Florida 659 hasta el 13 de Agosto)>>.³⁷²

La crítica que se ha traducido del inglés nos deja interesantes valoraciones estéticas algunas inéditas, por ejemplo, no considera el arte de Espartaco “simplemente monumental”, al igual que las grandes dimensiones del expresionismo abstracto norteamericano, en este caso, el informalismo

³⁶⁹ Trataremos este aspecto más a fondo en el segundo bloque del presente estudio.

³⁷⁰ Citando al investigador Roberto Amigo, el *Buenos Aires Herald* (fundado en 1876 por la comunidad inglesa en la capital) entre los años 1960 y 1963. En las décadas siguientes, prosiguió con su actividad reflexiva, con énfasis en la teoría del proceso creativo.

³⁷¹ Van Riel, Frans. (Roma 1879-Bs.As. 1950) Llegó a Bs. As. En 1910 como escenógrafo, en 1913 instaló un estudio fotográfico y en 1922 se instaló un estudio fotográfico y en 1922 instaló allí una galería de arte, Van Riel, que terminara siendo una de las más prestigiosas. Su hijo Frans w. Van Riel, se hace cargo a partir de 1950, desde entonces apoyó al arte nacional a partir de las muestras realizadas en sus amplios salones particularmente la sala V. Fue socio fundador de AAGA y presidente por dos periodos (1990-1996). Expusieron artistas argentinos y extranjeros, en forma colectiva o individual en todas las disciplinas y especialidades. En distintos periodos funcionaron en sus dependencias Asociación Amigos del Arte, Instituto Franés de Estudios Superiores, asoc. “Ver y Estimar” y la AACA. Actualmente es la galería más antigua de Bs. As. Desde 1980 se encuentra en Talcahuano 1257 Bs. As.

³⁷² C.W.: “Review of the Galleries. Sincerity perspective”. *Buenos Aires Herald*, Bs. As., 8-8-1960. Anexo nº 31.

español, pongamos a Tapies como ejemplo. Si las formas fueran meramente monumentales, caerían en el efectismo, digamos de un Siqueiros. Por ello, el crítico del “*Herald*” nos habla de dos elementos fundamentales para la comprensión del gran tamaño de las formas de Espartaco, y abre dos epígrafes para estos componentes: uno es la sinceridad [*sincerity*], y el otro lo denominan “*powerful contact*” que se traduce al castellano como “poderoso contacto”. El autor no define, el concepto de “*powerful contact*”, sin embargo, lo emplea libremente cuando acude al orden jerárquico de los pintores. Señala la crítica en este orden a Mollari, Bute y Carpani como los más logrados: <<Las pinturas más exitosas son de hecho aquellas con otros elementos además de los compartidos. Por un lado, las cálidas manos de Mollari (especialmente un encantador desnudo) y los paisajes de Bute, y por otro lado, el más extremo Carpani, quien usa el espacio combinado con formas comprimidas y que da un poderoso contacto con sus temas simbólicos de violencia>>. ³⁷³ De ello podemos deducir que se aplica el concepto de “*powerful contact*”, preferentemente o en concreto en este caso a Carpani, entonces, debemos convenir que en la trayectoria de Carpani, los murales y *affiches* que conocemos y caracterizan su plástica, están hechos después de 1961, y que para este periodo en Espartaco de 1959 a 1961, sin cambiar Carpani nunca de estilo, muestra una estilización formal de las figuras diferente al que mostrara posteriormente en los muros sindicales y *affiches* para la CGT y después para la CGTA. En este momento Carpani ha de contentarse con lienzos de entre 1,50 y 2 metros y el canon de las figuras y su telón de fondo quedan más comprimidas ya que el espacio bajo el que deben desplegarse es menor, Carpani consciente de esta limitación, por un lado busca más el largo que el ancho a la hora de facetar la figura, y por otro lado, busca la proyección y efectismo propio de lo monumental de un muro, por ejemplo, sustituyendo este elemento del dibujo que parece proyectarse del plano hacia fuera por un texturado rugoso y matérico, que más adelante Salvador Linares llamará “como de piedra” recurso que mantiene el concepto de proyección del plano hacia el espectador, pero que otorga una sensación táctil, aplicada con meticulosidad artesana más que con un libre temperamento, pero confirmando a la totalidad una alternancia entre bruñidos y texturados, de resultado ciertamente decorativo pero que contrasta con la violencia del tema “sus temas simbólicos de violencia” [his symbolic themes of violence], esta sensación final, matérica y táctil unida a unas figuras que saben encontrar su sitio en la limitación del plano de las obras del periodo Espartaco de Carpani (1959-1961) es lo que quizás podamos entender como “*powerful contact*”. Por otra parte, son algunas de sus obras más

³⁷³ *idem*.

famosas como la serie “Desocupados”, o el “Chacho Peñaloza”³⁷⁴ (figura 18). Cuando el crítico nos habla de sinceridad [sincerity] acude a un proceso concreto “la distorsión de la perspectiva como material en si mismo para despues construir” [*using the distortion of perspective as material in its own right for further building*]. La sensación estética resultante en el grupo <<es un estilo de pintura que responde a ser mirado durante mucho tiempo y con una mentalidad abierta - no es "atractivo" no es "placentero" en un sentido habitual, pero tampoco es superficial ni simplemente monumental como podría parecer en un primer momento>>. Tal Análisis nos trae a colofón la sentencia que, -cuatro años despues-, realizó Raúl González Tuñón <<sin exhibición de visiones demasiado crueles, impiadosas, pero sin ninguna concesión a lo bonito>>. El autor del “*Herald*” a diferencia de Córdova Iturburu no los vincula al muralismo mexicano, ni a Portinari, directamente no menciona estas influencias, que las críticas más simples, o menos complejas han corrido a señalar.

Del texto del “*Herald*” también deducimos la ausencia de Sessano, ya que no lo menciona, así mismo nos informa que en la misma exposición se venden reproducción de dibujos, es decir, la primera carpeta de las diferentes que van a editar. Arte bajo la era de la reproductibilidad técnica que permite ser adquirido a bajo precio y, por tanto, adquirir una mayor difusión que la obra única. Recurso que ya habían anunciado los muralistas mexicanos, y que en Buenos Aires, ante la falta de proyectos institucionales para el mural, se torna una solución para calmar la sed de secularización del objeto artístico. Ahora bien, el crítico no debió detenerse a observar la carpeta de dibujos reproducidos con detenimiento, pues se hubiera percatado que Carlos Sessano figura en la misma.³⁷⁵

Tres días despues de la crítica del “*Herald*” para la exposición en Van Riel, aparece la de “*Clarín*”,³⁷⁶ periódico que no ha faltado hasta hora a las citas del Movimiento Espartaco. Corroboramos la ausencia de Sessano³⁷⁷ y confirmamos “los nombres de dos nuevos miembros: Di Bianco y Diz”.

Los elementos formales que señala el autor son <<una cabal asimilación de determinadas técnicas figurativas construccionistas, con afán de síntesis vigorosa>>. Quiere decir que frente al

³⁷⁴ Ángel Vicente Peñaloza, apodado El Chacho, (Malanzán, Virreinato del Río de la Plata, 2 de octubre de 1798 – Loma Blanca, cerca de Olta, La Rioja, 12 de noviembre de 1863) fue un caudillo y militar federal argentino, uno de los últimos líderes de esa corriente alzados en armas contra el centralismo de Buenos Aires.

³⁷⁵ Movimiento Espartaco: [Bute; Carpani; Di Bianco; Diz; Mollari; Sánchez; Sessano], “Carpeta dibujos I”, Buenos Aires, 1960. Anexo n° 28.

³⁷⁶ Grupo Espartaco”. *Clarín*, Bs. As., 11-8-1960. Anexo n° 34.

³⁷⁷ Sessano, se encuentra de viaje por el continente, su ausencia se debe a que las obras que dejó en deposito a los compañeros debieron agotarse en anteriores exposiciones, de ahí su ausencia coyuntural.

realismo o naturalismo se emplea un esquematismo extremo, diríamos de raíz poscubista tal y como ya hiciera en su día Fernand Leger,³⁷⁸ este recurso de esquematizar se emplea para levantar sobre el plano figuras rotundas, graves, “con sentido muralista monumentalista”, valoración que anteriormente ya quiso matizar quien firma como C.W. para el “*Buenos Aires Herald*”, pero que parece imponerse desde una mirada y análisis más epidérmico. Más perspicaz se muestra el crítico a la hora de valorar los géneros e implícitamente su dimensión iconográfica <<No se trata de una pintura comprometida, de propaganda: lo que tiene de testimonio humano, social, aparece aliado armónicamente al mensaje pictórico propiamente dicho>>. Declaración que es natural y certera, ya que, Espartaco emplea en todas sus exposiciones géneros como el paisaje, la naturaleza muerta, el desnudo femenino, maternidades o parejas, corroboran tal afirmación, la iconografía de Espartaco escapa del llamado realismo soviético incluso de las preocupaciones histórico-pedagógicas de los muralistas mexicanos pese a los “Desocupados” de Carpani. Escribe el crítico de “Clarín” “la época es la que penetra en ellos”, percepción que también comparte con Cordova Iturburu: “hablando el lenguaje artístico de la época”. y que trae a colofón a aquello que dirá Raúl González Tuñón: “Nos hace pensar en Baudelaire cuando habló del siglo en que la acción sea hermana del sueño”.

Como vemos es una posición habitual, un denominador común el considerarlo al M.E. interprete de su tiempo en el año que abre la década. Todo, partiendo de unos temas de encuadre que podemos calificar de clásicos, es decir, que necesariamente, el M.E. practicó una renovación de los géneros libres que conquistó el primer anti-academicismo y primeras vanguardias.³⁷⁹

Once días después de la crítica en “Clarín”, Las críticas y reseñas se suceden en los medios informativos para la exposición en la prestigiosa y clásica Galería Van Riel. Desde “Noticias Gráficas”,³⁸⁰ el crítico sigue la evolución del grupo Espartaco, lo destaca entre los demás del panorama de la pintura joven y valora la posibilidad de Movimiento. La crítica se organiza en ocho puntos, vamos a respetar su orden íntegro para comentarlos uno a uno.

<<1. En un medio plástico como el nuestro, donde la totalidad de los "grupos" corresponden a las corrientes no figurativas, la existencia de otro que encare los problemas de la plástica desde los fundamentos del figurativismo en la proporción en lo que hace éste que más que grupo quiere ser un movimiento bajo la denominación de "Espartaco", supone un acontecimiento remarcable, sobre

³⁷⁸ <<Sánchez comenta haber estado “muy influenciado por la obra de Leger”>>. en Pinto Guillaume, Ezequiel. [Entrevista nº5] Anexo nº5.

³⁷⁹ Es decir, paisaje (impresionismo), naturaleza muerta (Cezanne), desnudo Femenino (Manet), la dignidad humana (Courbet), y la protesta social (Daumier) y a estas conquistas de géneros hemos de incluir, el mundo interno (Expresionismo), la esquematización extrema (cubismo), y la deformación (Picasso), y podemos incluir la violencia (Futurismo).

³⁸⁰ “Espartaco”, Noticias Gráficas, 22-8-1960. Anexo nº 32.

todo si el propósito responde a los valores alcanzados, más aún cuando evidentemente -no se ocultase trata de un movimiento de sentido revolucionario>>.

Hay pocas presentaciones más justa que esta, el Movimiento Espartaco, es visto como lo que es, quiero decir, una expresión figurativa y revolucionaria, en medio de un panorama dominado por la abstracción, y con predominio del informalismo, que como venimos leyendo en anteriores y futuras noticias parece agotado y cansino para la crítica. El nivel desigual entre los autores dedicados a la abstracción y la dificultad para distinguirlo pone en relieve al Movimiento Espartaco.

<<2. Es necesario insistir sobre la característica de los grupos de nuestro medio, porque precisamente con la aparición de Espartaco se pone en descubierto la inconsistencia de muchos de ellos, puesto que según las exposiciones que hemos visto, existe una falta de identificación en la mayoría de sus integrantes y sobre todo un desnivel jerárquico más evidente. Basta pintar una tela con los principios no figurativas, sea cual sea su alcance técnico y artístico, para pertenecer a ellos. Espartaco, en cambio, comienza por ofrecer un nivel respetable en cada uno de sus logros espirituales. Se trata sin lugar a dudas de un grupo de pintores que lo son en una medida de representación como para poder juzgarlos como verdaderas personalidades>>.

El autor pone de manifiesto la dificultad de juzgar a los artistas de la abstracción ante el prolífico panorama del mismo, entendiendo que además hay desigual nivel entre las personalidades de la abstracción. El autor celebra la existencia del Movimiento Espartaco por su cohesión interna al presentar “un nivel respetable en cada uno de sus logros espirituales”, es decir, cada una de las expresiones individuales alcanza una equivalencia en su cualidad artística. Tiene, por tanto, Espartaco, la virtud de poner en evidencia a los otros grupos del ecosistema artístico de Argentina, o mejor dicho de Buenos Aires, “pone en descubierto la inconsistencia de muchos de ellos”.

<<3. Salvo el caso de Bute, en dos de sus paisajes y en una figura, el resto se resuelve en general con la proyecciones de la pintura de tendencia muralista. Es lógico que así sea por cuanto el figurativismo de todos ellos excede los márgenes estrictos del agotado academicismo de la pintura de caballete y con una temática como la que encaran, resolverla por la pintura llamada de caballete sería caer en el academicismo más desagradable, porque se caería en la postura deliberadamente caprichosa en la insistencia de un tema nada apropiado para ello. No es pues una condición inhibitoria la de descubrir que realizan pintura de tendencia mural. Es uno de sus méritos>>.

Considero brillante, de nuevo la percepción del punto 3, acerca del léxico procedente del muralismo que aplica Espartaco en su pintura, y el crítico de “Noticias Gráficas” comprende mejor que nadie -hasta ahora- la declaración del manifiesto “la pintura de caballete como lujoso vicio”, al decir aquello de “el figurativismo de todos ellos excede los márgenes estrictos del agotado

academicismo de la pintura de caballete”, a pesar de no gozar de paredes o muros, y producir un 90% de su obra sobre caballete, y aunque han sido alguna vez juzgados como realistas, el léxico que manejan los Espartaco son conquistas realizadas por la vanguardia internacional y por extensión anti-académicas. Pese al gigantismo casi generalizado del grupo de pintores, y como señala la crítica tenemos la excepción de Esperilio Bute, el cual rompe cierta homogeneidad, abriendo así una poética alternativa, condición necesaria para superar las posiciones sectarias de todo grupo e integrando una formación que por la variedad existente en su seno permite la posibilidad de Movimiento.

Aun situando a Espartaco dentro de esta línea mural el autor destaca a Carpani y a Mollari:

<<4. Dentro de esa modalidad sobresalen Carpani y Mollari, indiscutiblemente. Del primero se muestran piezas definitivas como para incorporarlo a nuestra plástica como un hito de su desarrollo. No somos afectos a la comparaciones, pero podríamos afirmar que lo que fue en un momento de nuestra pintura Guttero -en el Museo Nacional hay testimonio de ello- lo es ahora Carpani. Mollari, en cambio, es probable que sea más pintor, más colorista, más completo. Carpani es muralista por excelencia. La forma en que resuelve la figura del primer plano de "Desocupados" es un alarde de suficiencia que no puede pasar por alto. En cuanto a Mollari, su "Langosta" es sí pintura de caballete y bien resuelta pese a la dimensión, pero su "Figura acostada" con reminiscencias espirituales del Aduanero Rousseau, lo llevan a un lugar de resonancia en los actuales momentos de tantos problemas confusos de nuestra pintura. Hay resueltos allí con sinceridad y sencillez muchos de ellos>>.

Es la segunda ocasión que el crítico de “Noticias Gráficas” vincula a Guttero con Carpani, tal y como de una disyunción histórica se tratase. Entiende que “Carpani es muralista por excelencia”. Señala a Mollari en un orden cualitativo superior a Carpani: “Mollari, en cambio, es probable que sea más pintor, más colorista, más completo”. Aunque señala la obra “Langosta” de Mollari como pintura de caballete, entendemos que por no mostrar un gigantismo, y por otro lado, señala la capacidad expresiva del mismo “con reminiscencias espirituales del Aduanero Rousseau”.

Haciendo balance de las críticas vistas durante 1959 y 1960, Juan Manuel Sánchez, a pesar de ser parte del trío embrionario, no parece sobresalir como personalidad pictórica, entendemos que el sector geométrico quedaba dominado por Carpani quien ensombrecía a Sánchez:

<<5. En Sánchez encontramos la evolución que esperábamos, aún cuando todavía lo hallamos contenido. Lo absorbe demasiado una temática que tiene que superar en la diversificación de otros matices. Pero ha avanzado considerablemente en el tratamiento de la materia. Su "paisaje" con tema de fábrica lo certifica y su "Mujer dormida" es de una depurada investigación hacia otros

caminos de la realidad, cuando ésta puede estar sujeta a las variantes personales que pueda imponerle el artista por medio de su interpretación o su inventiva, siempre desde el punto de vista de los resortes plásticos, no intelectuales. De Sánchez pensamos que el suyo es un problema de autodiscriminación el que le impide aflorar en toda la amplitud de sus posibilidades>>. Ya en otras críticas se destacan sus característicos paisajes de fábricas, tendentes a lo planimétrico y sus figuras femeninas, en este caso yacente. Es decir, se celebran sus modos sinceros ante el plano (planimetría) y la búsqueda de lo lírico a través de la figura femenina. Ahora bien, el crítico lo entiende estancado ya en 1960, cuando precisamente debería estar en pleno crecimiento, y nos da la razón precisa y causal de ello: <<autodiscriminación el que le impide aflorar en toda la amplitud de sus posibilidades>>.

El sexto punto es para los recién incorporados Diz y Di Bianco:

<<6. De Juana Elena Diz, la única mujer del grupo, puede decirse que contra los que opinan que la uniformidad es la tónica que los aglutina, pone ella no sólo la nota diferencial de su feminidad -no es problema de la pintura, pero en este caso incide en el concepto de apreciación para el grupo- sino que su técnica, su contenido y su posición frente a los acontecimientos que entran en la composición de sus obras, es tan personal como interesante. Acaso sea Di Bianco quien técnicamente está un poco relegado, pero quien se detenga a observar cómo ha resuelto esa extensa tela que es "En la fábrica" sobre todo la tonalidad sostenida a través de elementales planos, comprenderá que ese equilibrio del color dentro de la composición, no se logra sin tener instinto de pintor>>.

Entiende a Elena Diz como un aporte específico, de género, que enriquece la propuesta del Movimiento, con una pintura personal, y por tanto, de interés plástico. No lo entiende así con Pascual Di Bianco que lo encuentra "un poco relegado" pero le reconoce un instinto como pintor a causa de su uso del color (no hay que olvidar que el bueno de Pascual se formó con Castagnino). Lo plano en Di Bianco, muestra más influencia inicial de Sánchez que de Carpani, aun siendo esta última considerable también.

Ya se nos había avisado en el punto 3 que Bute presenta mayor particularidad plástica dentro de la homogeneidad grupal. Recordar una vez más que Carlos Sessano no figura en esta muestra, quizás ambos hubieran ocupado este punto para la divergencia- Sin duda, ello no arroja mayor cualidad de su pintura sobre la de línea mayoritaria, esta línea divergente más tarde la ocupara Franco Venturi, es decir, que al menos siempre hubo dos miembros dentro del movimiento marcando una nota diferencia de la mayoría, primero Bute y Sessano, y más tarde Sessano y Venturi, pero en este año de 1960, -con Sessano de viaje-, para la crítica Bute es la nota diferencial:

<<7. Bute es quien difiere, sí, de todos en cuanto a procedimientos técnicos. Goza la fruición del color antes que la forma -como el resto de sus compañeros- y la composición. Prefiere dejarse llevar por el instinto y en ese margen de irracionalidad con que resuelve su concepto del tema y del cuadro, se produce una lucha que hace a florar a un artista capaz de conseguir sus propósitos por ese camino olvidado de la emoción. Pero es la emoción que surge como consecuencia de la vida del cuadro que encierra la paleta de un pintor, no de un intelectual. Por eso también el laborioso proceso de empastes, como si de ellos quisiera ir extrayendo de la materia la otra vida natural que sirve para superar a la realidad agotada>> (fig. 8).

Una de las exploraciones de Bute dentro de su variada década del '60, sobre todo a los inicios- es un empaste denso llegando a lo matérico, de pincelada abierta, se aplica la pintura en ocre, y naranjas, y se dinamizan con saturaciones de azules, rojos y blancos. Sin dibujo, dando un resultado tendente a lo planimétrico, composiciones ordenadas por planos, otorgan una sensación comprimida que reposa a gusto en soportes de tamaños medios, sin necesidad de gigantismo, a partir de esa primera capa que elabora la composición, sigue empastando buscando obtener matices, saturaciones, diferencias, “vida” en las formas básicas, vistas frontalemente procedimiento que celebra el crítico acudiendo a la escuela cezanniana, “ir extrayendo de la materia la otra vida natural que sirve para superar a la realidad agotada”.

Para concluir el autor celebra desde la plástica al aspecto ideológico, así como su juventud:

<<8. En resumen: una exposición saludable de un grupo más saludable aún porque inyecta optimismo, tanto ideológico como artesano, en la visión del espectador. Un grupo de jóvenes que trabaja conscientemente, que no deja librado nada a la improvisación, que no se siente tentado por la moda y que no quiere hacer trampa. Hay dignidad artesana y dignidad de hombres. Van Riel debe ser meta estos días de quienes se interesan por nuestra joven pintura>>.

Para Agosto de 1960, ya es un hecho, “*Con el Grupo Espartaco*³⁸¹, irrumpe en la política en la plástica nacional”, La crítica es para la misma exposición en Van Riel. Podemos valorar que las críticas van secuencialmente engordando en cantidad y calidad. A pesar de que el autor no termina de simpatizar con la actitud política del M.E. al cual califica de Trotskista, pide su inclusión en la plástica nacional. Entiende que el mérito está además en la propuesta figurativa y humana frente a la abstracción. Nos regala el dato de la adquisición de la obra de Carpani “El Chacho Peñaloza” (fig. 18) por parte del Museo de Arte Moderno. Celebra la temática social como el valor para ello; señala a Bute como el más pintor y profetiza que tiene más que decir como pintor que como político y que pronto se le vera en solitario. Coincidiendo con la anterior crítica en eso de “la

³⁸¹ Aparece por primera vez la denominación de Grupo en lugar de Movimiento.

paleta de un pintor, no de un intelectual”. Excluye a Sánchez quizás por no entender como social sus fábricas y por presentar un desnudo, encuentra a Diz muy influenciada por Sánchez. Pero si hemos de observar que del trío inicial hay una polarización entre Carpani y Mollari, y Sánchez busca su personalidad, sin tener que actuar de veleta hacia una u otra dirección, con una exploración muy cohesionada, con los pasos muy marcados, Sánchez va adquiriendo su estilo de síntesis. Lo fundamental de la crítica es que queda dividida en dos grandes ideas contrapuestas, por una lado digamos lo que el autor encuentra negativo, y por otro, lo positivo:

<<Desde el punto de vista de la plástica pura, poco o nada es lo que aportan a lo que ya hemos visto en este tipo de pintura en Méjico o Cuba. Ellos no niegan la gran influencia del mural mejicano. Además, están en la continuación de este movimiento revolucionario nacionalista-popular-izquierdista, que se inició después de la revolución mexicana y de que hasta el presente nuestro país no había sido influenciado. Evidentemente, la impresión primera es la de estar frente a una muestra de pintores de otros países. No tienen sabor local sus personajes y son irreconocibles, salvo en la vestimenta gauchesca del cuadro del "Chacho", sin duda, hay una intención de hacer esto, ya que parecen tener el concepto de que todos los trabajadores del mundo son iguales y todas las miserias las mismas aquí que en China o en Cuba. Mas que argentinos, sus temas parecen ecuatorianos o mejicanos. En esto se puede rebatir el manifiesto lanzado el año pasado por este grupo, donde decía que "en nuestro país aún no había surgido hasta el momento una expresión plástica definitiva de nuestra personalidad como pueblo". Critican el plagio sistematizado que practican nuestros pintores de viejas y nuevas formulas, pero ellos hacen exactamente lo mismo, con la diferencia de que sus ojos no están puestos en Europa sino en la América Central o del Norte. Evidentemente el momento y el tipo de pintura que ellos propugnan tiene relación directa con la política revolucionaria. Valores plásticos puros y nuevos no posee.>> ³⁸²

En definitiva, el crítico conocedor del manifiesto “Por un arte revolucionario” vincula a Espartaco con el muralismo mexicano y ecuatoriano, pero nos descubre la paradoja que encierra tal fórmula ya que el sabor oriundo y nacional en pos de una plástica identitaria cede ante el modo de los grandes muralistas de Centroamérica. Ahora bien, reconoce en este sentido a Espartaco como única manifestación que ha gozado de tal influencia en la Argentina, de ahí que no destaque valores plásticos genuinos. Sin embargo, al reconocer este americanismo por encima de las fronteras nacionales, también no esta dando un concepto de lo que Espartaco considera arte nacional, es decir , la unidad latinoamericana, o incluso el internacionalismo obrero. Posición que vincula con el

³⁸² JELSO.: “Con el Grupo Espartaco, irrumpe en la política en la plástica nacional”. *Azul y Blanco*. Nº 216-219, Bs. As., Agosto , 1960. Anexo nº 35.

“movimiento de la IV Internacional o trotskismo en la plástica argentina”. Esta vinculación con la IV Internacional nos parece una vinculación del crítico que firma como Jelso para “Azul y Blanco” probablemente por el entorno Trotskista-entrista de Carpani y Sánchez, es decir, Abelardo Ramos, y J. J. Hernández Arregui. De ahí la denominación por Ana Longoni de “muralismo trotskista nacional”. No obstante, podemos detectar la contradicción entre el concepto internacionalista obrero que entiende que la nación y las fronteras resultantes es un elemento que limita a los trabajadores y beneficia a la burguesía frente al concepto de Estado-nación por más nacionalización de la industria que proponga siempre beneficia a la oligarquía de turno.³⁸³ Sin embargo, el autor celebra positivamente otros aspectos sociales e iconográficos de la pintura de Espartaco, así como la elección figurativa sobre un panorama donde reina la abstracción:

<<¡Laudable reacción la de estos jóvenes pero talentoso artistas, frente a tanta obra abstracta y sin argumento humano! Sus temas son todos de gran gravitación social. (...) valientes también son por presentar temas candentes aun en nuestro medio, como los fusilamientos de 1956, las villas miserias y los trabajadores desocupados, que, evidentemente, repelen al comprador corriente de pintura intimista y socialmente intrascendente>>.³⁸⁴

Como hemos dicho los celebra lo figurativo y cierta iconografía, pero mucho más interesantes es la reflexión que realiza el crítico sobre el gusto de los comitentes, la burguesía de Buenos Aires, para los que la pintura social siempre tiene difícil salida comercial, al fin y al cabo, aunque estéticamente muchos abstractos se piensen como renovadores y a los figurativos sociales como retardatarios, finalmente es mucho más fácil comprar una obra abstracta para decorar un salón al estilo neoyorquino que colocar una pintura social que pueda vincular al comprador con cierto sistema de pensamiento.³⁸⁵

Acudiendo al orden jerárquico de nuestros pintores, destaca a Bute por capitanear una línea interna que denomina “plástica” a la que suma a Sánchez y a Diz.

<<Yendo a la pintura en sí, podemos aventurar que el más pintor del grupo es Bute, quien maneja los empastes con maestría y utiliza una gama baja de ocre y tierras muy agradables: tienen más que decir como pintor que como político y no será difícil verlo pronto separado del grupo. Sánchez también está dentro de la línea plástica, sin interesarse mayormente por el contenido social, lo mismo que Diz, muy influenciado por el anterior. Los demás, evidentemente, siguen fieles a la

³⁸³ Tal y como sucede hoy en Argentina bajo la administración Kirchner.

³⁸⁴ Cit. Nota 382.

³⁸⁵ <<Existe un mercado de pintura destinado a señoras gordas que quieren decorar sus departamentos. Por otra parte, se mira con avidez todo lo que pasa en Nueva York y se trata de imitarlo>>, véase Bute, Cuadros el Cordobés y Discépolo. *Sine Data*. Anexo n° 132.

línea social -revolucionaria, con menos aciertos plásticos que los demás, pero de gran fuerza gráfica, si bien en cuanto al color se repiten un tanto, como en el caso de Mollari, y Carpani, que no salen de la gama azul>>. ³⁸⁶

Cuando sectores “derechistas” que quieren destacar valores positivos de la experiencia Espartaco, apelan siempre a que es un fenómeno figurativo frente a la abstracción dominante, aluden a una pintura “humana” y conceden a Bute un lugar “preferente”, es decir, que celebran un indigenismo de corte templado. Ahora bien, resulta profética la aseveración respecto a Bute al señalar que “tiene más que decir como pintor que como político y no será difícil verlo pronto separado del grupo”.

Respecto a la cualidad y jerarquía de los autores, una nueva crítica para la exposición de Van Riel, determina por una lado que los nuevos integrantes (Di Bianco y Diz) poco o nada aportan, y por otro, es de las primeras críticas que tacha de una manera negativa a Carpani, reduciendo a ilustrador:

- a) La despersonalización de sus integrantes “el caso de Diz y Di Bianco, por ejemplo”. Hay que decir que en la anterior crítica ya se calificó a Diz como muy influenciada por Sánchez. Di Bianco ha sido tachado como el menos trascendente prácticamente en todas las críticas que hemos repasado
- b) El de un decorativismo monumental en el que incurre fácilmente Ricardo Carpani, mejor ilustrador que pintor. Cuando explicamos el procedimiento de Carpani en la crítica para el “*Herald*”, y el concepto de “*powerfull contact*” ya aludimos al proceso decorativo de empastes rugosos alternado por zonas bruñidas, el crítico aquí ve el procedimiento y profetiza la carrera de Carpani, quien finalmente trascenderá por sus ilustraciones para la CGT y la posterior CGTA de 1968-70.

<<Las tres primeras salas de Van Riel, Florida 659, estarán ocupadas hasta el 15 del corriente por las obras del grupo Espartaco, formado por Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari y Sánchez. Conocidos son los propósitos de esta agrupación, que se proponen reflejar aspectos dramáticos de Latinoamérica y de toda la civilización industrial, y ya se ha aludido en otras ocasiones, en esta acción, a la tendencia a la monumentalidad que informa sus trabajos y que exige imperiosamente el muro para desarrollarse en forma cabal. La muestra actual es, como las de todos los grupos, irregular, mas cuenta a su favor con la homogeneidad temática y técnica de los expositores. De estos se destacan (aunque quizá resulte antipático, en este caso, efectuar tal deslinde), Sánchez y Mollari. El primero con las casi escultóricas “Cabezas” o la ironía de la excelente “Figura con paisaje” y el segundo con la bella “Figura acostada” o la “Mujer con

³⁸⁶ Cit. Nota 382.

canasta”, por ejemplo. Bute presenta también unas “Figuras” interesantes y un buen “Paisaje” (el que tiene como fondo una serranía oscura) (Figura 7). El riesgo que corre el grupo es, por un lado, el de la despersonalización de sus integrantes (el caso de Diz y Di Bianco, por ejemplo) y por otro el de un decorativismo monumental en el que incurre fácilmente Ricardo Carpani, mejor ilustrador que pintor>>. ³⁸⁷

En la crítica anterior los destacados son Bute, Mollari, y Sánchez. Carpani relegado a ilustrador, se nos antoja en parte excesivo, quizás en la comparativa en cuanto a un concepto de pintura libre y directa, frente a la acción medida, y programada a partir del sistema de cuadrícula termina ahogando su tentativa pictórica en favor del dibujo. También nos parece el crítico muy agudo al emplear el calificativo de “escultóricas” se aplica muy correctamente para Sánchez, consideramos que sin conocer la fase de figuras grises y ojos ahuecados que Sánchez practicó para esos años iniciales, etapa que ha sido eclipsada por su etapa de figuras ocre. Quien no conozca esta etapa inicial de Sánchez, de la que es muy complicado conseguir imágenes, podría pensar en una deuda con Carpani, ya que habitualmente se ha señalado como escultóricas y de piedra a las figuras de Ricardo Carpani. Aquí podemos contrastar y comparar las etapas iniciales de Carpani (fig. 9) *adversus* Sánchez (fig. 13). Las figuras de Carpani son hombres todavía de carne, terriblemente fuertes y musculados, ³⁸⁸ las figuras de Sánchez son grises y hieráticas a modo de una escultura de piedra arcaica, además también tenemos documentado los momentos previos a Espartaco donde Sánchez y Carpani ya formaron pareja, entonces Carpani mostraba geométricas figuras completamente rectas que en paralelo buscan cruzar la diagonal de colores vivos, y Sánchez practica un naturalismo tendente a la esquematización, en colores ocre y neutros. Dos hipótesis se abren aquí: 1. Hay una influencia secuencial en ambas direcciones quiero decir, de Carpani a Sánchez, y de Sánchez a Carpani. 2. O cada uno sigue su propia evolución y el punto de encuentro, lo podemos tachar de convergencia casual.

Parece que todas las críticas tienen como denominador común la tendencia mural, pese a marcar excepciones, y pese algunas críticas cada vez más complejas, -anteriormente vimos la del “*Herald*”- y aunque hasta ahora no se nos ha informado de la existencia de ningún mural del Movimiento Espartaco, el conocido historiador-crítico J. A. García Martínez habla de lo que empieza a ser un consenso en todas las críticas, es decir, “la vuelta al muralismo”. ³⁸⁹

³⁸⁷ E.S.: “Grupo Espartaco”. *Sine Data.*, Bs. As., 1960. Anexo n° 36.

³⁸⁸ SESSANO, Carlos a GALASSO, Nberto [correspondencia] 2013, Anexo n° 9.

³⁸⁹ GARCÍA MARTÍNEZ, J. A.: “La vuelta al muralismo”, *Histonium*, Septiembre 1960, Bs. As. pp. 54-55. Anexo n° 37.

<<El Movimiento Espartaco, integrado esta vez por Bute, Carpani, Di Bianco, J. E. Diz, Mollari, Sánchez y Sessano,³⁹⁰ ocupó las tres primeras salas de la galería Van Riel, con una muestra que se caracterizó por su unidad y la identidad de los objetivos de sus componentes. Estos artistas están formados en una escuela cuyo vigor desde su contenido plástico a sus intenciones extra-plásticas. Las consabidas diferencias entre unos y otros -inesquívables en cualquier grupo de pintores- existen por la vigencia de los matices o las aptitudes personales. Es más lo que une que lo que separa. En las muestras del grupo Espartaco, la primera evidencia es la orientación hacia el muralismo que todos ellos, sin excepción, exaltan y propugnan incluyéndose, desde ya, entre los artistas que hoy predicán la muerte del caballete y la vuelta a la pared>>.³⁹¹ Tal actitud encierra una vocación plástica y, otra, pedagógica. Una pintura para masas, de grandes dimensiones implica también una problemática afín que trata (como misión esencial) de terminar con el individualismo, la pintura de estudio, el arte para exposiciones y el idealismo burgués. El arte, dicen los muralistas, debe salir a la calle, ser realista y monumental. Y, en el fondo, no hacen más que aplicar y desarrollar las ideas con que David quiso expresar en pintura la Revolución de su tiempo. El grupo Espartaco adhiere a esta tesis pero sus integrantes reemplazaron el juramento de los esclavos romanos por la expresión del trabajo. La decoración teatral, por el paisaje fabril. Siguen manteniendo, en cambio la fuerza del dibujo por la presencia de la línea de carácter. Ajustada. Severa. Recia. Todos ellos son excelentes dibujantes y, en general, esta muestra puede ser definida como pintura dibujada. El color está subordinado al tema. Este, al dibujo. Grandes masas cromáticas, limitadas a muy pocos colores de tonos bajos y grises determinan imágenes monumentales. Frente a estos grandes cuadros, me parece estar ante un cubismo sin geometría. Un cubismo de tremendos planos sensibles, donde plástica y figuración se confunden, orientados hacia América Latina y en el que la autognosis³⁹² del alma continental se encuentra en la expresión de sus problemas sociales. Estos pintores, unidos -como digo antes- por la identidad de sus objetivos, son sin embargo, muy personales en sus formas expresivas. Las características individuales quedan marcadas. Todos buscan el planísmo, los volúmenes con color, el monocromatismo. Carpani es más dibujante. Tiene más línea. Sánchez, es mejor colorista. Bute y Diz revelan mayor sensibilidad en la ambientación de sus obras. Mollari busca la luz. Di Bianco tiene más tendencias a la abstracción

³⁹⁰ J. A. García Martínez aunque parte de la exposición en Van Riel durante 1960 de la que Sessano no participó como hemos corroborado en las otras notas de prensa, si incluye a Sessano, pues como hemos dicho, Carlos Sessano no abandonó nunca el grupo. La estrategia de García Martínez puede entenderse ya que estamos ante un artículo que pretende analizar al Grupo Espartaco y no realizar una crítica de la exposición en Van Riel pese a sus comentarios.

³⁹¹ GARCÍA MARTÍNEZ, J. A.: *Op. Cit.* Anexo n° 37.

³⁹² Conocimiento de sí mismo, reflexión sobre sí mismo.

mientras que Sessano se encuentra en un expresionismo que se hace expresividad. En fin, un grupo coherente que todavía tiene mucho que decir si sus integrantes no se dejan llevar por factores extra-estéticos y de barricada. Los dos paisajes de Bute son deliciosas expresiones de lo que estos pintores pueden dar cuando sus sensibilidad fluye espontáneamente y sin planteos previos>>. ³⁹³

García Martínez, emparentó el arte mural y social con la tradición política iniciada con David: “no hacen más que aplicar y desarrollar las ideas con que David quiso expresar en pintura la Revolución de su tiempo. El grupo Espartaco se adhiere a esta tesis pero sus integrantes reemplazaron el juramento de los esclavos romanos por la expresión del trabajo”. J. A. García Martínez determina una doble intencionalidad ante la propuesta de Espartaco:

1. Plástica: “Todos ellos son excelentes dibujantes y, en general, esta muestra puede ser definida como pintura dibujada. El color está subordinado al tema. Este, al dibujo. Grandes masas cromáticas, limitadas a muy pocos colores de tonos bajos y grises determinan imágenes monumentales. Frente a estos grandes cuadros, me parece estar ante un cubismo sin geometría”.
2. Pedagógica: “Una pintura para masas, de grandes dimensiones implica también una problemática afín que trata (como misión esencial) de terminar con el individualismo, la pintura de estudio, el arte para exposiciones y el idealismo burgués. El arte, dicen los muralistas, debe salir a la calle, ser realista y monumental”.

En la valoración de las personalidades artísticas señala que “pese a las diferencias es más lo que une que lo que separa” otorgando cohesión interna al grupo a la par que cohesión y equilibrio interno, pero en el fondo reclama una pintura centrada en la pintura misma, y el instinto del pintor por encima de alineamiento programático que “no se dejan llevar por factores extra-estéticos y de barricada”, en consecuencia celebra el lirismo de Diz y Bute. ³⁹⁴

Tras la exposición en Van Riel de 1960, el Movimiento Espartaco expone en Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán.

<<El Consejo Provincial de Difusión Cultural (C.P.D.C.) era un organismo colegiado y autárquico cuyo presupuesto procedía de un porcentaje de las utilidades de los juegos de azar explotados por la provincia (5% del casino y las quinielas). Estos montos se concentraban en las actividades culturales organizadas por la institución, lo que representaba una auténtica novedad en el país siendo sus fines específicos la promoción y el desarrollo de actividades culturales en toda la provincia. Se componía de un Directorio integrado por varias vocalías pertenecientes a las áreas de Teatro, Plástica, Radiofonía, Cine y Literatura (más tarde se agregará la de Medios Audiovisuales).

³⁹³ Cit. nota 389.

³⁹⁴ Véase, Sánchez, J.M. (1930). [Entrevista n° 3]. Anexo n°3. Pregunta n°6.

(...) El Departamento de Artes Plásticas reabrió el Museo de Bellas Artes que en aquél entonces se ubicaba en la Casa “Avellaneda”, reorganizando y catalogando su pinacoteca, que ya contaba con más de 200 piezas.(...)Además, en un intento por mantener actualizado al público tucumano invitaba anualmente a figuras de la plástica nacional como Antonio Berni, Raquel Forner, Juan Carlos Castagnino, Juan Grell, Leónidas Gambarte, Ernesto Deira, Miguel Dávila o Rómulo Macció quienes, conjuntamente a la exhibición de sus obras, dictaban cursillos y conferencias, intercambiando opiniones con los plásticos locales. Merece destacarse especialmente la participación de artistas tucumanos en el III Salón IKA Renault en Córdoba y la visita del Grupo “Espartaco”>>.395

Juan Manuel Sánchez recuerda esta ocasión en clave de anécdota, pues ya para esas fechas el nombre de Espartaco cobraba cierta fama, cierto eco revolucionario, y más aun si el emisario era el militante Ricardo Carpani, quien asumía esta función de portavoz:

<< hicimos una exposición en Tucumán y no podíamos viajar todos, entonces viaja Ricardo solo. El día de la inauguración nadie lo quería presentar y pusieron al ordenanza para que lo presentara a Ricardo en representación del grupo (...) después Ricardo se mandó un discurso que tembló todo Tucumán>>.396

Para cerrar el año entre el 5 y el 17 de diciembre realizan una exposición exclusiva de dibujos en la Galería Velázquez.397 La primera crítica para esta exposición aparece en “Clarín”. Se señala el carácter de vanguardia de la pintura del Grupo Espartaco, se valora cada uno de los autores. Finalmente se señala la ausencia de miembros anteriores sin dar nombres. Por eliminación deben referirse a Raul Lara y el fotógrafo Vallacco. Como hemos dicho Sessano nunca abandonó Espartaco, ya que tras la ausencia en la exposición en Van Riel, permanece de viaje por Iberoamérica, sin embargo, para esta exposición reaparece su obra, que como hemos dicho ya, participó junto con Bute, y Diz, -cada uno por razones diferentes- de la corriente de divergencia interna del grupo, en esta ocasión se percibe la diferenciación de Sessano entre sus compañeros en lo que se llama “grotesco” hay que ver una voraz renovación.

<<En diversas ocasiones hemos comentado pinturas de Bute, Ricardo Carpani, Elena Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Di Bianco y Sessano, miembros de uno de los más importantes grupos que integran el vasto movimiento de las artes plásticas en la Argentina, el Grupo

395 AA.VV.: *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el s. XXI*. 2011, Carlota Beltrame. pp. 33-34.

396 Cit. Nota 267.

397 Galería Velázquez. “Espartaco, Dibujos: Bute, Carpani, Diz, Di Bianco, Mollari, Sánchez, Sessano”. Exh. cat., Buenos Aires, [5-17 diciembre], 1960. Anexo n° 29.

Espartaco. Ellos acaban de inaugurar una exposición de dibujos en la Galería Velázquez. Dan otra nota con esta muestra colectiva, e individualmente, cada cual destaca su propia personalidad dentro de un mismo nivel de dignidad profesional. En los numerosos trabajos que presentan hallamos la técnica depurada y el vigor plástico extraordinario que caracterizan a estos artistas en el terreno de lo figurativo moderno, dando a esta palabra su sentido neto: ellos son auténticamente modernos porque han sabido utilizar las enseñanzas que dejaron determinadas escuelas de vanguardia que se han ido sacudiendo, y por su actitud, no ajena el ambiente que rodea al artista y en el cual produce su obra; al medio social cuya interpretación o traducción logran plenamente, atendiendo, en primer lugar, a los valores fundamentales del cuadro en sí. Bute exhibe interesantes dibujos de un realismo vivaz, más directo, de recia fuerza expresiva. Los envíos de Elena Diz se distinguen por el sentido social que trasciende su dramático mundillo. Juan Manuel Sánchez es consecuente con los temas preferidos que en parte reitera recreándolos, digamos, de un palpitante contenido humano. Carpani y Mollari no le van en zaga, como demuestran con sus alardes de síntesis y la poderosa presencia de las figuras en sus obras, atravesadas asimismo por vehementes ráfagas de vientos civiles. Sessano muestra otra faceta de su personalidad, diferenciándose en cierto modo de los demás, en lo formal y por las motivaciones que aquí rozan lo grotesco en dos de los trabajos expuestos. Di Bianco coincide en alguna medida con Carpani por la tónica del dibujo sintético y por ligeros contactos de fondo.³⁹⁸ Espartaco, es uno de los grupo artísticos nutrido de una sólida doctrina estética. Por eso mismo se halla en plena formación. Los que sintieron incómodos en su corriente estética se marcharon y otros nuevos se han incorporado. hoy el grupo está constituido por Bute, Carpani, Diz, Di Bianco, Mollari, Sánchez y Sessano>>>.³⁹⁹

Los autores de Espartaco han sido celebrados en su faceta de dibujantes: <<Sus dibujos presentan figuras de potente síntesis>>.⁴⁰⁰ Aceptamos la definición de síntesis como nota común, ahora bien, cada uno de ellos muestra un modo particular. Carpani y Sánchez muestran un dibujo limpio, conciso, prolijo, basado en líneas paralelas que a modo de las curvas de nivel de los planos de geografía adquieren volumen.⁴⁰¹ El dibujo en Carpani y en Sánchez, despoblado de color, se muestra como el alma de la pintura que ambos practican. Bute, y Mollari muestran un dibujo desligado de su pintura, la autoreferencialidad de las artes se manifiesta tratando a cada disciplina

³⁹⁸ Podemos interpretar por las palabras del texto a Di Bianco como seguidor de Carpani.

³⁹⁹ “Por las galerías de arte. Dibujos de nuestro tiempo”. *Clarín*, Bs. As., 8-12-1960. Anexo nº 33. Crítica acerca de la exposición de dibujos en Velázquez. contiene figura “Cosechadoras” de Carpani.

⁴⁰⁰ LÓPEZ MATO, Omar.: *Dibujo argentino contemporáneo*. Olmo Ediciones, Buenos Aires, 2009. p.32

⁴⁰¹ Cabe recordar que Carpani, Sánchez y Mollari trabajaron como dibujantes para una empresa de planimetrías catastrales.

en la especificidad de su lenguaje. Bute a estudiado dibujo con el húngaro Lajos Szalay, su dibujo se antoja, -como señala la crítica anterior-, “directo, de recia fuerza expresiva”. Mollari parte del naturalismo para entrar en deformaciones expresivas. Sessano como autodidacta afronta el dibujo desde el ojo y no desde la teoría, capaz de realizar el más naturalista de los ejemplos, así como el más libre de los dibujos, con una gran creatividad e influencia picassiana. Di Bianco como alumno del maestro argentino Juan Carlos Castagnino muestra gran versatilidad, aunque en este momento sigue la línea geométrica de Sánchez y Carpani, distinguiéndose por encerrar sus figuras en un bloque, ahora bien, para Di Bianco, dibujo y pintura son expresiones diferenciadas, no sucede así con Diz, que al igual que Carpani y Sánchez su dibujo es alma de su pintura, o mejor expresado, sus dibujos son iguales que sus pinturas sólo que sin color.

Es la segunda temporada que Espartaco circula por el ambiente artístico de Buenos Aires, y ya es considerado por autores como García Martínez, o Córdova Iturburu de una “solidad doctrina estética”. Otros críticos de menos renombre, pero con oficio suficiente para trabajar en medios de considerable tirada, también valoran a Espartaco como un grupo capital dentro de la plástica nacional argentina. En las tres últimas críticas la denominación de Grupo Espartaco se ha impuesto sobre la de Movimiento, sin embargo, el entrar y salir de diferente autores en sólo dos años, nos habla más de una formación abierta, móvil y plural que de un conjunto cerrado en sus filas.

Las noticias en 1960 han aumentado en calidad y cantidad, la atención al grupo Espartaco, los análisis estéticos se permiten mayor concentración. Incluso hay una nota de “Clarín” que se permite reclamar a Malraux que, Espartaco debe participar del proyecto de “internalización” del arte argentino y no el Grupo Sur de los abstractos. Tenemos una terribles oscilaciones en cuanto a las preferencias de la crítica, otras tantas contradicciones, un sistema de pensamiento -el pertinente de cada medio- que valora unas u otras cualidades del Movimiento Espartaco. Pero como denominador común se les considera una pintura joven que goza de salud renovadora para el panorama argentino, se celebra su figuración ante un hastío generalizado para con la abstracción. Así mismo, también existe una posición común que pretende disipar a Espartaco de vincular su estética a cualquier tipo de marxismo.⁴⁰² La monumentalidad y la vinculación al muralismo es más o menos unánime. Progresivamente los artículos parten de unos puntos comunes y van centrándose en analizar más y más a los pintores, los críticos parecen ansiar poder encontrar una personalidad distintiva. Este afán de la crítica nos va dejando interesantes esfuerzos descriptivos y reflexivos, un rastro que nos ayuda a recomponer la realidad. Es el segundo año exponiendo juntos y pese al protagonismo como

⁴⁰² Lo que nos parece una exageración de un realidad reaccionaria con el marxismo, quizás de ahí que las ideas trotskistas, de introducirse en otras organizaciones, el entrismo, fuera una propuesta bien entendida.

portavoz del grupo de Ricardo Carpani, celebrado en ocasiones, y castigado en otras, no parece ser la figura distintiva que la crítica busca, de hecho, ninguno consigue sobresalir de forma unívoca, la relación de pesos y contrapesos parece funcionar y mantiene un equilibrio dentro de un abanico de variables estéticas. De todas formas los autores más trabajadores como Juan Manuel Sánchez realizan al menos una exposición individual por temporada, buscando así su propia personalidad por encima del ahogo grupal, y por otra parte simultaneando un movimiento que cada vez multiplica más su presencia en el ecosistema artístico de Buenos Aires. Ese año de 1960, J. M. Sánchez expone en la Galería Rubbers con texto de Ernesto Schöo.

<<El pintor muestra también singularidad en su permanente adhesión a lo figurativo -que en alguna ocasión, cabe reconocerlo, se aproxima en él a lo concreto-; una adhesión que no le impide la búsqueda y el experimento con la textura, el grafismo y el color, como en la más exigente ortodoxia informalista>>. ⁴⁰³

1.4.3. EL AÑO DE 1961.

En Mayo de 1961 la reseña en “Clarín” del importante “Premio Ver y Estimar” nos concede el estado del panorama artístico al iniciar el año. El autor, señala que prevalecen los estilos no-figurativos y abstracto-figurativos <<Con la sola excepción de Bute neorrealista del grupo Espartaco, con lo cual queda dicho que, siendo la muestra muy nutrida, y en gran medida estimable, no refleja plenamente la intensidad del movimiento nacional de artes plásticas, la diversidad de formas en que éste se manifiesta en nuestros días>>. ⁴⁰⁴ Ver y estimar (Buenos Aires, 1948-55) comenzó siendo una revista ⁴⁰⁵ creada por Jorge Romero Brest (1905-89) con la colaboración de sus discípulos. En 1954 se funda la “Asociación Ver y Estimar” de la cual se desprende, años después, el “Premio Ver y Estimar” (Buenos Aires, 1960-1968). ⁴⁰⁶ Citando a Ana Longoni, el “Premio Ver y Estimar” es <<una de las instancias de visibilidad y legitimación de las nuevas tendencias experimentales más importantes en la escena renovadora de las artes visuales argentinas de los años

⁴⁰³ SCHÖO, Ernesto.: Sánchez. Galería Rubbers, 1960. Archivo Biblioteca Museo Moderno Bs. As. sobre n° 2 n° 05169. Anexo n° 165.

⁴⁰⁴ “Por la galerías de arte. Premio “Ver y Estimar” Muestra colectiva”, *Clarín, Bs. As.* 11-5-1961. Anexo n° 44.

⁴⁰⁵ <<La revista Ver y estimar fue un proyecto editorial dirigido por Jorge Romero Brest (1905- 89) con la colaboración con un grupo de discípulos, surgido de los cursos de historia del arte que dictaba, luego de haber sido dejado cesante como profesor por las autoridades oficiales bajo el primer gobierno de Juan Domingo Perón (1895-1974). Este proyecto editorial estimuló el pensamiento crítico y difundió la renovación de los lenguajes artísticos, en función de la perspectiva modernizadora sostenida por su director>>.

⁴⁰⁶ PINEAU, Natalia.: Romero Brest, Jorge. " [Por tercera vez se organiza el "Premio Ver y Estimar"]." In Premio de Honor Ver y Estimar de 1962. Exh. cat., Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1962. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753937/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta:8/8/2013]

sesenta>>.407 Cabe recordar que Bute fue uno de los premiados en dicho certamen de 1961 como representante de la figuración que proponía el Movimiento Espartaco. Otro Espartaco, Mario Mollari, obtenía el segundo premio por su obra: "Comiendo melón" en el L Salón Nacional. El Gran Premio de Honor del Salón Nacional era para otro pintor social, pero ya consagrado y perteneciente a una generación mayor, Juan Carlos Castagnino (1908-72).408

Al mes siguiente del Premio Ver y Estimar, el Museo de Arte Moderno, el llamado museo "fantasma", por carecer de sala de museabilización permanente, auspicia una exposición de Espartaco desde la Galería "H", exponen: Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, Sánchez. Organizada en dos salas, con pintura y dibujo respectivamente.409 La ausencia de Carlos Sessano, -repetimos-, es circunstancial. Además, los "Espartacos" vienen de exponer en el Salón de Santa Fe.

<<Si hay un grupo de artistas responsables, que responden a la designación de tal, que trabajan imbuidos de un principio estético que respaldan con sus condiciones de pintores, sin apresuramiento, sin alharacas, sin sobresaltos saltimbanquis, es el grupo "Espartaco". Por eso cada muestra constituye un espectáculo y una lección. Venimos de verlos reunidos en el Salón de Santa Fe410 confirmando esta afirmación nuestra, y simultáneamente ahora se ofrece al público de nuestra ciudad una breve muestra>>.411

Se refiere a la exposición en la galería "H" en Buenos Aires. Veamos:

<<Con la inauguración de una muestra de obras del Grupo Espartaco puede decirse que penetró en el subsuelo de la Galería H una saludable corriente de aire. Prácticamente, desde los días iniciales se había aplicado allí un criterio unilateral: la mayoría de las exposiciones correspondían a una sola tendencia: la no figurativa. Además, con honrosas excepciones, acusaban notorias influencias, repetición, impersonalizada. Con sus obras, Bute, Ricardo Carpani, Di Bianco, E. Diz, Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez, integrantes del grupo citado, quienes cultivan un nuevo realismo que ha sabido nutrirse en las experiencias constructivistas y muy especialmente siguiendo la huella de los maestros muralistas mexicanos, prueban una vez más, si ello era necesario, que lo moderno no es privativo de determinadas expresiones de la plástica actual, geometrizarantes,

407 LONGONI, Ana.: "Premios con policía: 'Ver y Estimar' con resultados." *Análisis* (Buenos Aires), no. 375, May 20, 1968, 32. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761569/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta:8/8/2013]

408 *L° Salón Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo General Ilustrado y Documental. Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura. Salas Nacionales de Exposición. Buenos Aires, 1961

409 Galería H. *Espartaco*. Auspicia Museo de Arte Moderno. Exh. Cat. Buenos Aires [Del 2 al 15 de Junio] 1961. Anexo n° 47.

410 No he podido hallar documentación directa de los Espartacos acerca de su participación en citado Salón.

411 "Espartaco" *Noticias Gráficas*, Bs. As. 9-6-1961. Anexo n° 53.

manchistas, informalistas. (Ya en otras oportunidades recordamos la frase de Picasso con relación al arte moderno: "No hay formas abstractas o concretas, sino representaciones más o menos convencionales de la realidad..."). Reencontramos en esta muestra el vigor expresivo singular que caracteriza a estos jóvenes y estudioso artistas, presente aquí, en primer término, a través de las pinturas que exhiben Carpani, Diz, Di Bianco, y Sánchez. Este último muestra dos facetas de su personalidad: Una severa estampa urbanista contrasta con una recia figura y ésta marca el parentesco con los compañeros del grupo antes citado. Bute, a su vez, da una nota distinta de la que juzgamos en la exposición Ver y Estimar: un cuadro en el que prevalece el lenguaje del color. También Mario Mollari nos sorprendió con otra nota: una figura de cierto exotismo, a la cual quizá podría ubicarse en algún lugar de nuestra vasta geografía americana. el conjunto de obras, en fin, constituye un alarde de dignidad formal y fuerza social contenida>>>.412

La anterior crítica señala un sector compuesto por Carpani, Diz, Di Bianco, y Sánchez, y como pintores más personales y menos imbuidos por el conjunto señala a Bute y Mollari. De interés para nuestra clasificación estética es que agrupe a Elena Diz dentro de esta línea, que denomino geometrizable u ortogonal⁴¹³, y que la conforman Carpani, Di Bianco, y Sánchez. Ahora bien, Elena Diz, queda caracterizada por figuras expresivas, en tonos ocres, y tendentes a la deformación de los rasgos humanos, principalmente de los rostros. Sin embargo, he podido rescatar de una subasta en Los Ángeles,⁴¹⁴ una pieza al óleo que bien representaría estos primeros ejemplos de Diz. Hecho que nos habla de una evolución personal de la autora que, no obstante, en su momento más inicial en Espartaco, Diz pudo partir algo timorata e integro una línea geometrizable y monumentalista que fue mayoritaria en los inicios de este año de 1961, debido por una parte a la incorporación de Di Bianco, considerado, más o menos, un seguidor de Carpani, y debido al viaje de Sessano dejando huérfanos a Bute y Mollari. Con posterioridad, esta línea geometrizable perderá terreno ante la salida de Carpani y Di Bianco, ese mismo año de 1961, quedando únicamente representada por Sánchez.

⁴¹² "Obras del Grupo Espartaco", *Clarín*, Bs. As. 12-6-1961. Anexo n° 45.

⁴¹³ El "grave ritmo ortogonal que domina en la pintura del grupo" que dirá próximamente Cayetano Córdova Iturburu.

⁴¹⁴ Lote 7117 Bonhams & Butterfields, Los Angeles Mayo 21, 2006



[Figura 85. Diz, Elena. *Pareja*, 1960. Óleo sobre lienzo, 43x50 cm. Subastada en *Bonhams & Butterfields*, Los Ángeles-EE.UU., 21 de Mayo-2006, (Lote 7117).]

Sin embargo, en la exposición auspiciada por el el Museo de Arte Moderno, en la galería “H” no se dan las mejores condiciones para el desarrollo mural, ante un espacio reducido, lo que implica que las obras de gran tamaño con sentido mural deban ser sustituidas por obras -podemos entender- que de menor tamaño.

<<(…) -condición impuesta por las características de la galería- en el salón “H”. Y es también otra experiencia, porque si bien la mayoría de ellos trabaja en las perspectivas del mural, aquí, pese a la escasa dimensión del local, no solamente no se desmerecen las obras expuestas, sino que permiten aun apreciar su natural ubicación en cualquier ambiente y su procedimientos artesanos con mayor delectación. La encuesta está integrada por obras de Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, y Sánchez>>. ⁴¹⁵

Sin embargo, y como explica Carlos Sessano, “se puede buscar la monumentalidad incluso en una miniatura”, esto es, buscando el máximo desarrollo de las dos coordenadas de un plano, es decir, su ancho y su largo. Además hemos de advertir que la afirmación del autor acerca de las obra de “apreciar su natural ubicación en cualquier ambiente” implica una promesa de mercado, quizás una necesidad de venta. De hecho, en el documento que guarda la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en lo que podemos definir como hoja de exposición, al lado de cada nombre de los autores, vienen unas cifras manuscritas a mano que podemos entender como los precios de las obras. Esto trae a colofón, un aspecto biográfico tanto individual como colectivo de los autores. Y es la necesidad de vivir de tu profesión. Para explicar la realidad concreta de estos autores, he de abrir el anecdotario de Espartaco: Sánchez narra que junto a Carpani, y Mollari, se transformaban en pintores de brocha gorda y debían hacer trabajos de pintar pisos y casas para

⁴¹⁵ “Espartaco” *Noticias Gráficas*, Bs. As. 9-6-1961. Anexo nº 53.

sobrevivir, añade en tono divertido que además eran un desastre en tal menester, tenían la ventaja de saber mezclar buenos tonos de color. Una noticia de 1965 acerca de Bute cuenta: <<Pintor de paredes, estibador, químico industrial, diagramador, etcétera. Estas variadas ocupaciones desempeñó Esperilio Bute (34 años) hasta que en 1962 comenzó a vivir de su obra>>. ⁴¹⁶ En el caso de Carlos Sessano (1935), hemos de decir que un tanto de lo mismo, con la salvedad de que para esos años de 1959-1961 era un joven de entre 24 y 26 años que, -aun sin carga familiar-, le permitía vivir sin la urgencia material que pronto él también padecería. Colectivamente, las ganas de exponer de forma continuada, de tres a cuatro veces por año, no sucedía sólo por iniciativa de los *marchands*, a menudo, los “Espartacos” se ofrecían para pintar las paredes de las galerías de arte a cambio de gozar de la sala para exponer. Además de algunos murales que pudieron firmar, unos u otros, pero siempre con algún compañero que se ofreciera como ayudantes, Sessano narra que algunos arquitectos les ofrecían realizar trabajos en su mayoría decorativos aunque algunos fueron figurativos porque era más barato pagarles a ellos que revestir el muro de mármol. ⁴¹⁷

Paradójicamente a toda esta realidad material de “trastienda”, Espartaco gozó de la atención continuada de los críticos, Sánchez recuerda que: <<Los críticos de arte nos apoyaban. Recuerdo a Osiris Chierico, a Marta Groussac, a Vicente Caride...todos escribían sobre nosotros>>. ⁴¹⁸

Continuando con el rastro que dejó la exposición en la galería “H”, tenemos una crítica más del importante estudioso del arte argentino Cayetano Córdova Iturburu el cual siempre se muestra entusiasmado con Espartaco, grupo que encuentra exitoso en su propuesta estética.

<<Otra vez el valioso Grupo Espartaco vuelve a presentarse -en esta oportunidad en la Galería H- con un conjunto de pinturas suscitadoras, como siempre, de no pocas reflexiones. (...) los artistas de Espartaco se orientan o, mejor, reducen su temática casi exclusivamente a motivos humanos reveladores de la situación de sus clases menos favorecidas por la fortuna, es decir, el indio, los trabajadores rurales, el obrero y el medio en que esos hombres afrontan la dura tarea de vivir el tratamiento de esos temas se resuelve, en ellos, según modalidades que ofrecen ciertas similitudes básicas. El origen de esas similitudes, de los caracteres de lo que podríamos llamar su visión plástica, podrían rastrearse, sin dificultades, en la gravitación, por una parte de las artes americanas precolombinas, por otra, de los movimientos artísticos reivindicatorias ya mencionados y, por último, de las escuelas renovadoras de nuestro tiempo. Un análisis un tanto detenido de sus

⁴¹⁶ “Bute, Cuadros el Cordobés y Discépolo”. *Sine Data*. Anexo nº 132.

⁴¹⁷ Prosiguiendo con el anecdotario de Espartaco, Sánchez narra que Bute siempre llegaba tarde a estos trabajos que tenían que hacer, lo mismo sucedía con los murales, y además argüía tener miedo a las alturas con lo cual no se subía a los andamios.

⁴¹⁸ *Cit.* nota 70.

características formales podría establecer la clara influencia, sobre esas características, de ciertos importantes elementos definitorios del arte actual, desde el expresionismo a la no figuración. Sus síntesis compositivas, la vigorosa expresividad de su dibujo, los registros de sus paletas y su preocupación por las texturas como palabra decisiva de su vocabulario, lo demuestran de modo terminante. El arte de este joven grupo no es, en suma, sino una fusión inteligente de una temática americana desarrollada por un espíritu de reivindicaciones sociales mediante los recursos de una expresión en la que se conjugan sugerencias precolombinas y elementos de la múltiple estética de nuestros días>>.419

Podemos sistematizar las características que aporta Cayetano Córdova Iturburu:

1. Temática reducida al “indio, los trabajadores rurales, el obrero y el medio en que esos hombres afrontan la dura tarea de vivir”.
2. Similitud colectiva por construir su propuesta a partir de tres elementos: a) Las artes americanas precolombinas. b) Los movimientos artísticos reivindicativos. c) Las escuelas renovadoras de nuestro tiempo: Desde el expresionismo a la no figuración: Síntesis compositivas, la vigorosa expresividad de su dibujo, los registros de sus paletas y su preocupación por las texturas.

Estamos ante una sintaxis sincrética o ecléctica, “conjugan sugerencias precolombinas y elementos de la múltiple estética de nuestros días”.

Continúa Córdova Iturburu con el comentario concreto acerca de los autores: <<Dentro de estas particularidades genéricas realizaban su obra los pintores del grupo. Algunos de ellos, los mayores, los veteranos de treinta años -Carpani, Mollari, y Sánchez- revelan en sus obras, ya, una madurez cuyo subrayado es inevitable. La pieza de Carpani, en particular -Los estibadores- es singularmente señalable por la feliz unidad de la diversidad de sus elementos, aun que no denoten menos interés, por cierto, las pinturas exhibidas por los otros dos compañeros iniciales del grupo. Uno de los incorporados recientes -Esperilio Bute- expone un paisaje de méritos nada corrientes resuelto en una severa gama de ocres, rojos bajos y tierras. Acaso la figura de Juana Elena Diz, muy interesante desde muchos puntos de vista, adolezca, en cambio, de cierta debilidad plástica, que sorteja con fortuna; por su parte, el otro nuevo miembro de Espartaco, Pascual Di Bianco, es autor de dos composiciones con figuras sometidas, en su composición, al grave ritmo ortogonal que domina en la pintura del grupo>>.420

⁴¹⁹ CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano.: “En el mundo de las formas y los colores”, *El Hogar*; Bs. As., Julio de 1961. Anexo nº 46

⁴²⁰ *idem*.

Para Córdoba Iturburu que viene siguiendo al trío de Carpani, Mollari, y Sánchez desde al menos 1958, ellos tres conforman el núcleo fundamental de Espartaco, tanto por antecedentes como por madurez plástica. De Carpani señala la obra “Estibadores” (fig. 9), hoy en el museo de Bellas Artes de Tres Arroyos. Como la mayoría de las críticas celebra el paisaje de Bute, pero señala a éste como uno de los incorporados recientes, lo cual es un error por parte del historiador, ya que, como hemos visto Bute figuró como uno de los miembros firmantes del manifiesto “Por un arte revolucionario” de 1958, y es miembro fundador del Movimiento Espartaco desde 1959. Elena Diz queda quizás como la plástica más débil. Di Bianco engrosó la línea geométrico-ortogonal que en ese año de 1961 fue mayoritaria.

Simultáneamente a la exposición que el Museo de Arte Moderno auspicia para Espartaco en la Galería “H” y continuando con el itinerario que no es específicamente Espartaco, pero que nos permite valorar el asentamiento, y trascendencia del Movimiento en relación al contexto del ecosistema de las artes que le rodea, tenemos una nueva muestra organizada para promover el arte joven, “Nuevas Expresiones de la Pintura Argentina”, esta vez participan Bute, Carpani, Mollari, y Sánchez. Nueva representación de Espartaco con el resto de la vanguardia joven de la que ha sido excluido por autores como Andrea Giunta.

<<Bajo la denominación de "Nuevas expresiones de la joven pintura argentina", fue inaugurada una nueva exposición artística en la galería que Casa América habilitará recientemente en su local de av. de Mayo 979. La muestra comprende un valioso conjunto de obras, desde el neocubismo al informalismo, en el que figuran los siguientes artistas: Roberto Aizemberg, Oscar Anadon, Julio Barragan, **Esperilio Bute**, Carlos Cañas, **Ricardo Carpani**, Ruben Daltoe, Ernesto Deira, Pedro De Simone, Alberto Angel Fadul, Helios R. Galiardi, Ezequiel Linares, Mario Loza, Raúl Lozza, Romulo Maccio, **Mario Miguel Mollari**, Renée Moron, Luis Felipe Noé, Sofía Sabsay, Domingo Onofrio, Rogelio Poleselo, Clara Promptet, Mario Fucciarelli, Osvaldo Rasgido, Roberto Rosenfeldt, **Juan M. Sánchez** y Leopoldo Agüero Torres>>. ⁴²¹

Entre los diferentes participantes, además de cuatro de los siete “Espartacos” tenemos a miembros del Grupo Sur, como Linares o Loza, neosurrealista como Roberto Aizemberg, pero cabe destacar a unos artistas que procedentes del informalismo este mismo año ‘61 arrancaran un nuevo proyecto figurativo, me refiero a tres futuros miembros del Grupo “Otra Figuración”⁴²², como Deira, Maccio, y Noé. En esta exposición del año ‘61 mencionados autores figuran todavía como

⁴²¹ “Nuevas Expresiones de la Pintura Argentina”, *Noticias Gráficas*, Bs. As. 14-6-1961. Anexo n°42.

⁴²² Nacería el Grupo “Otra Figuración” tras la exposición en la sala Peuser entre el 23 de Agosto y el 6 de Septiembre.

abstractos. Es por tanto, Espartaco para 1961 la principal alternativa figurativa, y no debía parecer muy retardataria cuando se colgaban sus obras junto a la abstracción joven más renovadora.

Espartaco no solo figura entre los representantes del arte joven, continua siendo parte del proyecto internacionalizador del arte argentino, en una gran exposición auspiciada por la embajada Argentina en Rio de Janeiro, (Brasil) y bajo el título de “Arte Argentino Contemporáneo”, durante el mes de Julio, se convocó a una larga nómina de artistas consolidados que desplegaran en el moderno Museo de Rio la figuración y la abstracción más representativa de Argentina.⁴²³ El catálogo de esta exposición resulta muy útil para realizar una valoración comparada entre los diferentes autores en ese preciso momento de la década. Del Movimiento Espartaco se convocó a Bute, Carpani, y Sánchez. Siendo ellos tres los artistas jóvenes representantes de la renovación figurativa en Argentina, ya que aun los autores de la Otra Figuración presentan obras informalistas.

Ese mismo año 61 se realiza en Suecia la exposición <<Modern Argentine Painting and Sculpture>>. De Espartaco se convocan a Ricardo Carpani y a Mario Mollari, cada uno con tres obras, entre otros artistas se convoca al neofigurativo Romulo Maccio, o al informalista y prefigurador de la nueva figuración en Argentina Alberto Greco. Una prueba más de que Espartaco participó en el proyecto internacionalizador que se proyectó estando Squirru al frente del Museo de Arte Moderno.

El Movimiento Espartaco, vuelve a exponer en el circuito de Buenos Aires entre el 25 de Septiembre y el 7 de Octubre en la Galería Velázquez⁴²⁴. En el catálogo de la muestra figuran Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, Sánchez, con un total de treinta y cinco obras. El breve curriculum que mostraban los artistas en 1959 ya no es tal y conviene repasar a través del catalogo.⁴²⁵ Parece que para 1961, los componentes de Espartaco están bastante definidos en su personalidades artísticas. Una vez más, y con motivo de la nueva exposición en Velázquez, la crítica encuadra por un lado a Mollari y Bute, y por otro, a Carpani y Sánchez. De modo que quedan polarizadas las tendencias de Espartaco:

<<Mollari pinta al indio con todos los caracteres de su raza, y hasta le asimila el color de la tierra. Esos personajes de veras son telúricos, de una reciedumbre que conmueven. Son humanos, nos hablan al espíritu. Y plásticamente están respaldados por un buen quehacer pictórico (...) Bute, por fin, está en la misma línea que Mollari, es decir, los más pintores de este grupo. No han

⁴²³ Museo de Rio De Janeiro: “Arte Argentino Contemporáneo”. Exh. cat., [Julio 1961]. Auspiciado por la embajada Argentina. Anexo n° 39.

⁴²⁴ Movimiento Espartaco, [Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, Sánchez], Galería Velazquez, Bs. As., del 25 septiembre al 7 de Octubre, 1961. Anexo n° 49.

⁴²⁵ *idem*.

necesitado valerse de un "estilo acromegálico" para que su mensaje nos llegue con toda su fuerza y belleza>>. ⁴²⁶

El autor de la crítica señala a Bute y Mollari como “los mas pintores del grupo por no valerse de un estilo acromegálico”, termino que procede del griego [ἄκρος, extremo, y μέγας, μεγάλη, grande] y que la RAE define como <<Grande y de proporciones no frecuentes>>, es decir, por no buscar el gigantismo del pretendido muralismo que se topa con realidad limitada del lienzo, lo cual probablemente exige otra relación con el plano. Por la otra banda, y como paradigmas de la tendencia mural tenemos a Carpani y Sánchez:

<<En Carpani el problema social que pinta cambia de raza y de lugar, pero es el mismo. Las fabricas, los cielos metálicos, opacos monitores, rodean sus personajes. Extraña manía ésta de hacer obreros siempre en huelga, de amenazas de puños como grúas, manazas descomunales, supra humanas. La inhumanidad de esos personajes anonada. Carpani pinta a sus obreros, cargados de materia, un altorrelieve que parece haberse logrado a fuerza de martillazos. Obreros de concreto, rebeldes, misteriosos. Si él ha buscado mediante estos personajes introducir en el espectador esa "simpatía simbólica" -o sea la traducción propuesta por Basch a la terminología alemana del "Einguehlung"- no creemos que lo haya logrado. El "sentimiento" hacia una "forma visual" tiene en sus personajes un efecto inverso. Deberíamos estar equivocados, pues realmente reconocemos sus condiciones plásticas a pesar de ese extremoso escorzo estilístico, convertido en una postura artificial, grandilocuente. Los mismos términos podrían ser aplicados a Sánchez, si bien su obra se queda a mitad de camino en aplicar esa fórmula de una temática condicionada y subordinada a un estilo. La exageración de las líneas negras le quita gracia, confiriendo, en cambio, una rigidez cuyo fin primordial es la nota dramática. Lo que en Rouault es misticismo, ascensión lírica del color, aquí es mistificación>>. ⁴²⁷

Finalmente se omite a Diz; de Di Bianco aun perteneciendo al sector de Carpani y Sánchez de algún modo queda excusado por el crítico: <<Di Bianco parece haber comprendido que la verdad no es más grande ni más verdad por la fuerza con que es gritada, y se aparta de la exageración>>. ⁴²⁸

Habría que comentar que el término que el crítico transcribe del alemán como "*Einguehlung*" es equívoco, y sin duda, se refiere a la teoría de la [*Einfühlung*] enunciada por Wilhelm Worringer (Aquisgrán, 1881-Múnich, 1965), término que se entiende como (empatía o

⁴²⁶ “Notas de arte. Cuadros y exposiciones”. *La Razón*, Bs.As. ¿?-09-1961. Anexo nº 50

⁴²⁷ *idem*.

⁴²⁸ *idem*.

proyección sentimental) por la cual, el impulso de satisfacción se culmina en la belleza de lo orgánico; mientras que, el impulso abstraccionista encuentra su dicha en la belleza inorgánica, en lo que se rige por leyes y necesidades abstractas. También se ha traducido [*Einfühlung*] como “Endopatía” [del prefijo endo-, hacia adentro, y pathos, sufrimiento o sentimiento].⁴²⁹ Utiliza este recurso para tachar de ajena la iconografía y formas de Carpani, entendiendo que busca en sus arquetipos una fuerza simbólica a partir de la empatía con ellos; empatía que a juicio del autor del texto no se produce, bien por la frialdad de las formas, bien por el exceso obrerista de su iconografía.

De modo diferente lo entiende el crítico de “Clarín”, que firma como R.G.T. cuyas siglas corresponden a Raúl González Tuñón (1905-1974), quien terminará siendo el principal apoyo literario del Movimiento Espartaco. Siempre analiza a Espartaco con una gran carga positiva y de trascendencia para el medio plástico argentino. Sin embargo, no deja de caer en ciertos recursos comparativos que desde la primera crítica de Córdova Iturburu se imponen para simplificar la mirada para con la experiencia Espartaco.

<<Obras de integrantes de uno de los grupos más notables de pintores nuestros pueden juzgarse en una de las salas de la Galería Velázquez. Trátase del grupo Espartaco, que integran Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Pascual Di Bianco, Juana E. Diz, Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez. Siempre es grato el encuentro con los trabajos de estos fecundos y estudiosos jóvenes artistas. La muestra confirma sus méritos figurativos modernos, quienes, además de haber sabido asimilar lo mejor de las experiencias constructivistas, dotan a sus obras de un contenido de nuestro tiempo, sin caer en ningún momento en el alegato. Ellos reflejan a su manera el medio que lo rodea, sus propias inquietudes, con ímpetu imaginativo. Digamos que dentro del estilo -con algunas diferencias- de gran vigor plástico y singular fuerza expresiva que los distingue, aparece ahora aún más acentuada la influencia de los grandes muralistas mexicanos, especialmente la de David Alfaro Siqueiros. (Esto es más visible en Carpani, Mollari, Di Bianco y Diz). Cierta gigantismo prevalece aquí y apenas dejar lugar para las sutilezas del matiz. Tanto por los temas como por los rasgos formales, quizá se repitan un poco, pero creemos que ellos tienen mucho que decir aún en su terreno y condiciones suficientes para salvar el riesgo de la tipificación, del estilo "congelado">>.⁴³⁰

Aunque la nota señala como una figuración moderna que ha sabido asimilar las experiencias constructivistas anteriores, y de un contenido actualizado, “Sin caer en el alegato”, por otro lado,

⁴²⁹ Worringer. *W Abstraktion und Einfühlung*, Múnich 1908; trad.cast. *Abstracción y Naturaleza*. México, Fondo de cultura Económica (1983)

⁴³⁰ R.G.T.: “Seis Pintores”, *Clarín*, Bs. As., 9-10-1961. Anexo nº 43.

señala la influencia de los muralistas mexicanos en especial de Siqueiros, lo cual contrasta con la filiación Trotskista que parece aceptada por otros críticos.⁴³¹ No esta de menos recordar que Siqueiros participó del asesinato de Trotsky, tal vinculación para Espartaco, Trotskista y a la par “siqueriana” ponen en evidencia, por un lado, las tensiones internas del muralismo mexicano, y por otro, las propias tensiones del aparato intelectual que apoyó al Movimiento Espartaco. Ya que Raúl González Tuñón (R.G.T.) tras escribir un artículo en el que atacó a Trotsky como figura oscilante y dado a la traición política, sufrió en sus propias carnes el ataque de Jorge Abelardo Ramos, el gran apoyo intelectual de Ricardo Carpani que editó sus textos -como ya se ha dicho- desde la editorial Coyoacán fundada por el propio por Abelardo Ramos.

<<Encubridor y cómplice, González Tuñón poseía en alto grado la “tendencia al lodo” que Freud había observado con su ojo certero en ciertos seres. No crea el lector que esta página absolutamente típica había nacido de una sola mano. En estas palabras del poeta eunuco se retrataba una generación y una época>>. ⁴³²

Como siempre, Abelardo Ramos proclive al insulto y al antiintelectualismo propio de la “izquierda nacional” argentina, en lugar de expresar las razones que lo llevan a defender a Trotsky arremete contra el escritor. Por su parte, González Tuñón no deja pasar la oportunidad:

<<El canallesco Abelardo Ramos, en el fondo me hizo un favor, atacándome; hay que volver a leer sus artículos en Democracia que escribía bajo el seudónimo de Víctor Almagro... esas cosas lamentables. (Por algo no ponía el nombre). O la defensa innoble de un miembro del FIP, (Frente de Izquierda Popular) preso por la ley de Onganía, diciendo que esa ley anticomunista estaba mal aplicada porque el FIP no tenía nada que ver con el comunismo...>>. ⁴³³

Abelardo Ramos continua acusando de estalinista a Raúl González Tuñón. Hay que adelantar que Tuñón escribirá los textos para los catálogos de Espartaco en 1964 (Van Riel) y 1967 (Witcomb), es decir, para Espartaco sin Carpani que será expulsado en 1961 del grupo. El entrismo, y otras tácticas como la descalificación o la falsa acusación, el “o estas conmigo o estas contra mi” de Jorge Abelardo Ramos y el resto de la izquierda nacional -en la que se incluye a Carpani- es en definitiva el tipo de trotskismo que denuncia González Tuñón. Trotskismo asociado a menudo a Espartaco y que Carlos Sessano niega y se opone a tal vinculación. Paradójicamente, por el otro polo, tanto estético como ideológico, Juan Manuel Sánchez, todavía a día de hoy se sigue

⁴³¹ Cit. Nota 33.

⁴³² Carta enviada por Jorge Abelardo Ramos a la revista *Cuestionario*, y publicado en la revista *Izquierda Nacional* N° 25, Agosto de 1973.[en red] <http://www.elortiba.org/rgt.html> [última consulta:8/8/2013]

⁴³³ Último número de "Cuestionario", Raúl González Tuñón [en red] <http://www.elortiba.org/rgt.html> [última consulta: 8/8/2013]

declarando abiertamente trotskista.⁴³⁴ Finalmente Espartaco rompió los contactos con Abelardo Ramos, y Raúl González Tuñón se convirtió en el principal defensor del Movimiento Espartaco.

Una vez cerrado este pequeño meandro, continuamos con las críticas para la exposición en la Galería Velázquez de Buenos Aires. Con el título <<Nueva Muestra Conjunta del Grupo "Espartaco">> e ilustrada con imágenes de Mollari, “coya hilando” (imagen deudora de una fotografía de Tito Vallacco) y de Carapani, “obrero”, el diario “Correo de la Tarde”, con tal selección presenta la contraposición estilística en el seno del grupo.

<<Aunados por una común frente a la problemática del hombre actual y su expresión, aunque abocados a distintas soluciones del tipo formal, los seis artistas del Grupo Espartaco acaban de ratificar sus posiciones en la muestra que de sus últimos trabajos realizaron en la Galería Velázquez. De los seis, el más interesante nos parece Mario Mollari. Su lenguaje no se resiente del panfletista que asumen las obras de algunos de sus compañeros, Ricardo Carpani en especial, que insiste en sus figuras graníticas de transparente intención social, preocupación que pareciera restarle hondura a su producción, haciéndola epidérmica, inmediata en su mensaje. Mollari, en cambio, dice mucho más sin supeditar nada de su realidad plástica, vigorosa, hecha de especialidades que trascienden los temas, al sentido que éstos quieren asumir. Lo mismo sucede con Juana Elena Diz, que presentó unas figuras indígenas de honda proyección en si mismas, muy bien resueltas en fuertes oposiciones de tierras y blancos. Resultan igualmente interesantes las macizas construcciones de Sánchez, en el que hay un colorista que podría decir mucho más por ese camino, al que pareciera limitar deliberadamente en aras de un planteo extra- plástico. Esperilio Bute y Pascual Di Bianco son, así mismo, consecuentes con el tono general adoptado por el grupo, uno de los más significativos de nuestro movimiento plástico no obstante los reparos apuntados>>.⁴³⁵

Mollari resulta el más interesante para el autor del texto, la iconografía de Carpani es tachada de epidérmica. Di Bianco y Bute son considerados sin relativa trascendencia y se incluyen como autores ahogados por la tendencia colectiva. Las críticas para la exposición en Velázquez continúan, y en la próxima crítica aparecida en orden cronológico, las consideraciones de rango de los autores varía nuevamente:

⁴³⁴ Como ya se ha dicho anteriormente, sin embargo, podemos entender la autodenominación de trotskista de Sánchez por entender un marxismo anti estalinista, pero que tristemente para la historia terminó siendo tan maniqueista y manipulador como el propio bolchevismo. No hay que olvidar que Trotsky organizador del ejército rojo, aplastó a los marineros-anarquistas de Kronstad en tempranas fechas de la revolución Rusa.

⁴³⁵ VILLAMAYOR WALSH, Marcelo.: “Nueva Muestra conjunta del Grupo Espartaco”. *Correo de la Tarde*. 10-10-1961. Anexo n° 41.

<<El Correo de la Tarde –de inspiración socialmente conservadora, aunque económicamente progresista– apareció por primera vez el 26 de noviembre de 1958. Desde sus páginas se atacó permanentemente al gobierno de Frondizi>>.

<<Los pintores integrantes del Movimiento Espartaco efectúan una muestra de conjunto en Velázquez, Maipú 932. Son ellos: Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Pascual Di Bianco, Juan Manuel Sánchez. Los vincula la común admiración por los pintores mexicanos contemporáneos, cuya influencia se trasunta en el tratamiento plástico de los temas y en esos temas mismos, de evidente contenido social. Son todos ellos agresivamente espectaculares, monumentales. Mollari refleja en sus trabajos una inquietud mayor por los problemas de la luz, y es con Bute, el más “pintor” del grupo; Sánchez se señala por sus concepciones geométricas, de líneas rígidas; Carpani, por las búsquedas de materia, y Di Bianco y Juana Elena Diz, por las soluciones que tienen por motivo esencial a la curva. Unos y otros, nos hacen valorar, en momentos en que sentimos la nostalgia del regreso a la figuración como plena expresión plástica, lo que representa como calidad -como ejercicio de la libertad poética- esa tendencia informalista que, sin embargo (con excepción de ciertos casos admirables) nos hace tan pocos felices>>. ⁴³⁶

Ahora Bute es considerado “el más “pintor” del grupo”, hecho que vuelve a situar en la relatividad todo rango y orden jerárquico de los autores del conjunto, ya que como venimos descubriendo, hay una alternancia en esta valoración, cosa que nos habla de cierta cohesión interna en cuanto a la cualidad y calidad de los autores. Por otro lado, detectamos que la crítica ya para 1961 se siente agotada con el informalismo imperante, es ya Espartaco elegido como mejor antagonista figurativo. Elección que se debe a la actualización y sabor joven de la pintura “americanista” de Espartaco, construida a partir de un léxico que no proviene directamente ni del realismo, ni del naturalismo, pese a construir figuras y enfrentar la iconografía social.

Para la primera quincena del mes de Noviembre, la Galería *Rose Marie* de Buenos Aires presentó una interesante exposición del arte joven, “Nuevas Expresiones de la joven pintura argentina”. Exhibición que reúne algunas de las personalidades que terminaran siendo muy representativas de lo acontecido en la plástica de los años '60, y que ilustra el choque de tendencias dentro del arte joven. Podemos destacar a Jorge Demirjian, Luis Felipe Noé, o Alberto Greco, a los que hay que sumar a cinco autores de Espartaco: Bute, Diz, Lara, Sánchez, y Sessano.⁴³⁷ Una variedad de autores con propuestas, a priori, ciertamente dispares, no obstante, entendemos una selección equilibrada y justa, y que sintetiza lo que venimos viendo en las exposiciones institucionales. Dos polos quedan representados: el “arte por el arte” del informalismo a la

⁴³⁶ Movimiento Espartaco. *Sine Data*, Bs. As., 1961. Anexo n° 52.

⁴³⁷ Galería Rose Marie. “Nuevas Expresiones de la joven pintura argentina”, Exh. cat., Buenos Aires, 3-14 Noviembre, 1961. Anexo n° 55.

Exponen: **Bute**, Centurión, Davidovich, Demirjian, Ducmelic, Fadul, Greco, Ibarra, Krasno, **Diz**, Machado, Maza, Mazzaglia, Monaco, Molinari Flores, Noboá, Noé, Otero, Pastorelo, **Lara**, Poloselo, Rasguido, **Sánchez**, **Sessano**, Taboas, Towas, Vuono.

tendencia social y figurativa representada por Espartaco. Para nuestra historia, hay que destacar la presencia de Sessano y Lara. El primero, -Carlos Sessano- ha vuelto de su largo periplo por el continente, y ya es convocado como uno de los valores jóvenes de la pintura argentina del momento. Raúl Lara aunque boliviano de nacionalidad, y afincado entonces en Jujuy, ya participó durante todo 1959 con el Movimiento Espartaco y es considerado por muchos como miembro de la escuela argentina. Sessano, sin embargo, ha vuelto para reintegrarse a Espartaco.

Como hemos repasado en este año de 1961, el M. Espartaco realiza dos exposiciones considerables una en la Galería “H” auspiciada por el Museo de Arte Moderno, otra en la importante Galería Velázquez. Además el M.E. realizó en 1961 dos exposiciones en Universidades. Situando el M.E. su arte en contacto directo con la sociedad, fuera del cerrado y elitista círculo de galerías de arte o exposiciones institucionales. Una de ellas fue en la Universidad del Sur (Bahía Blanca) la cual no se ha podido documentar, y una segunda, la que cierra el año, en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Buenos Aires). Muestra que encierra sorpresa, tanto por el texto que acompaña a la precaria hoja de exposición como por la ausencia de Carpani y Di Bianco, frente a la presencia de Carlos Sessano. El texto que aclara un importante aspecto del Movimiento Espartaco, ya sin Ricardo Carpani:

<<El arte constituye un valor absoluto colocado por encima del desarrollo histórico. El mero juego formal cae en el vacío. Por eso, ni inconformismo con decoración de gestos innacionales, ni populismo, hábito que niega la aventura renovadora de la expresión. En el Movimiento Espartaco hay sí la decisión de incorporar los elementos formales de Europa, sólo para forjar el propio idioma específicamente nuestro, en enfrentamiento de aquí y ahora, con rechazo de la actitud sensiblera y llorona y denunciando la realidad, aun la negativa>>. ⁴³⁸

Considero el texto anterior como un apéndice fundamental de lo que se ha llamado manifiesto Espartaco. Así mismo, la ausencia definitiva de Ricardo Carpani, demuestra que la figura intelectual que posteriormente se ha adjudicado a Carpani, relegando a sus ex-compañeros como personalidades menores, seguidores de una posición estética marcada por Carpani es parte de un constructo que no se ajusta en su totalidad a las fuentes documentales. No es habitual que Espartaco incluya este tipo de manifestaciones que marcan la orientación estética del grupo en catálogos u hojas de exposición. Hecho que transforma a las anteriores líneas en decisivas. Espartaco no sólo conoce las novedades del vocabulario artístico, sino que además está decidido a incluirlas en su sintaxis para construir un lenguaje “específicamente nuestro”. Además, sitúa estas novedades en

⁴³⁸ Movimiento Espartaco.: [Bute, E. Diz, Elena. Mollari, Mario. Sánchez, Juan. Sessano, Carlos]. Exh. Cat. Organiza Comisión de Derecho y Ciencias Sociales, Comisión de Cultura. Bs.As., Diciembre-1961. Anexo nº 40.

Europa, dejando el silencio para EE.UU. un modo indirecto de tomar partido ante la oposición internacional que constituyen París y Nueva York.

Se presentaron diecisiete obras, que por los títulos⁴³⁹ podemos deducir de una iconografía social templada, que mejor podemos llamar “humana” -como ha señalado tantas veces la crítica- antes que pretendidamente política, y mucho menos partidista. Sin embargo, como señala el nuevo texto publicado que entendemos epílogo del manifiesto, hay una mentalidad renovadora en cuanto a la escuela de pintura americanista y social que pretenden enraizar en la Argentina, como en los géneros pictóricos que practican. Y esta es la principal nota a destacar del fenómeno Espartaco dentro de la tendencia pictórica social-americanista. Desde José Sabogal, Tarsila Do Amaral, a los muralista Mexicano y ecuatorianos, a Portinari y llegando a las manifestaciones argentinas de Gambartes, si se pretende extraer de ellos una lectura continuista, Espartaco llega tarde a esta tendencia pero si se pretende una lectura secuencial en avance constante de la vanguardia joven, Espartaco es el gran renovador de esta tradición social-americanista. Aceptando tal hipótesis, Espartaco trascendería el localismo argentino para ser parte de una historia del arte continental.

1.4.4. EL VIAJE DE CARLOS SESSANO Y LA EXPULSION DE RICARDO CARPANI.

Incluimos ambos sucesos -el viaje de Sessano y la expulsión de Carpani- bajo el mismo epígrafe pues ambos hechos están relacionados de una forma directa. Como se ha repetido a lo largo del itinerario repasado hasta ahora, Carlos Sessano (1935) inició un viaje por el continente americano (Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y Cuba). Viaje que tuvo diferentes altos y paradas, con exposiciones unas veces y charlas otras, e incluso estuvo bajo las ordenes de Guayasamín en los murales del palacio de Justicia de Quito, o fue co-protagonista en el *film* cubano “Joven Rebelde”. A través del archivo personal del pintor, he podido encontrar diferentes noticias que ubican a dicho viaje como parte del propio itinerario del Movimiento Espartaco, ya que Sessano armado con un visor de diapositivas fue realizando charlas y mostrando al público la propuesta del movimiento que él integraba orgullosamente. Si Carpani ocupó de algún modo entre el periodo de 1959 a 1961, el papel de portavoz de Espartaco en diferentes muestras en la capital porteña, Sessano fue su divulgador continental.

<<En el vestíbulo del teatro Colón de Bogota, un grupo de personas mira por un pequeño dispositivo. A pesar de tener un ojo cerrado para ver mejor, los rostros se distienden y se iluminan con una media sonrisa.¿Qué observan con tanta atención? Los cuadros del pintor argentino Carlos Sessano. ¿Cuadros? Sessano nos explica:

⁴³⁹ Bute, E.: Paisaje, figura, Figuras. Diz, Elena.: Mujer con pañuelo, Maternidad, Mujer. Mollari, Mario.: Tierra, campesino, Langosta. Sánchez, Juan.: Morocha, Ciudad, Figura, Osamenta. Sessano, Carlos.: Viejos, Sin Trabajo, El grito, Mendigo.

- Si. Los poetas tienen siempre a mano unas cuartillas para leernos. ¿Y nosotros? Sólo conseguimos salón para exponer, en el mejor de los casos, una vez por año. Había que buscar una solución y la encontré con este aparatito. a través de este pequeño cristal pueden verse los cuadros con toda nitidez, sus colores hasta los matices más tenues. claro que falta la visión total del cuadro, y los muros de donde cuelgan. Pero ya es algo.

Carlos Sessano tiene 25 años. Hace apenas uno que salió de la Argentina. Expuso en Quito, en Cali, en Roma y Milan.⁴⁴⁰ Cuando mostró sus trabajos en Italia, ya integraba el grupo "Espartaco" en la argentina.

- ¿Cómo definiría, Carlos, la posición del grupo "Espartaco"?

- La Argentina es un país que viene sufriendo desde hace largo tiempo una colonización cultural ejercida por Europa. Esta colonización es negativa. Desmembró la cultura popular e influyó sobre los artistas, convirtiendo su obra en un reflejo del arte europeo. El movimiento "Espartaco" nace en oposición a la especulación exclusivamente formal, al hermetismo y a la falta de ubicación en que ha caído la pintura argentina. Debemos darle un carácter continental e imbuirla de un contenido humano que la proyecte universalmente.

- ¿Qué más, Sessano?

- El grupo "Espartaco" opina que todo arte militante⁴⁴¹ es arte de masas, y que todo arte de masas en la Argentina importa a su vez el reencuentro con la cultura nacional colectiva y por continuidad lingüística, histórica y social con la América latina>>.⁴⁴²

La prensa recoge su viaje desde el 2 de Diciembre de 1959, donde hace alto en Cuzco (Peru) donde realizó su primera charla de difusión del Movimiento Espartaco, bajo los auspicios de la Galería de Arte Chambi y Cine Club Cuzco, <<Carlos Alberto Sessano, discernirá sobre el tema "Pintura Americanista". El destacado pintor (...) es miembro del grupo "Movimiento Espartaco" de Buenos Aires, una de las entidades prestigiosas del vecino país. Para ilustrar su charla, ofrecerá proyecciones en colores del arte plástico argentino>>.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Entendemos que las referencias de Italia pertenecen a una muestra de jóvenes artistas que tuvo carácter Itinerante y que fueron seleccionadas por Rafael Squirru en su actividad como director del museo fantasma o Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

⁴⁴¹ Actualmente Sessano nos confiesa un cambio de concepto: <<Si hay un arte militante no puede ser bueno, entonces debe estar sometido, todo arte libre es comprometido. Es indisoluble un hombre político hace un arte político y un hombre libre hace un arte libre>>. Véase la entrevista que hemos realizado a Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

⁴⁴² "El pintor Argentino Carlos Sessano Expone en Bogota". *El Mundo, Bogotá* 14-12-1960. Archivo Sessano, Anexo n° 146.

⁴⁴³ "Ofrecerá charla: Viernes. El Pintor Argentino Carlos Sessano". *El Comercio, Cuzco*, 2-12-1959. Archivo Sessano, Anexo n° 169.

En Cali, Sessano realizó una exposición de catorce lienzos en la sala “La tertulia”, donde los medios de comunicación se mostraron entusiasmados: <<Ya que en los círculos culturales y artísticos de Calí, la noticia de la exposición de Sessano ha sido recibida con grande beneplácito entrevistamos al artista con el fin de dar a conocer algo sobre la personalidad artística de Sessano>>.444 Otra noticia señala que <<Carlos Sessano (...) pertenece a la mas interesante agrupación de jóvenes pintores argentinos: “Espartaco”, cuya mayor preocupación es la de crear para la pintura de América algo propio auténticamente americanista, alejado de las tendencias europeas>>.445

Hemos de convenir que los medios artísticos de los diferentes países que Sessano visita, exceptuando a alguna figura consagrada, pueden ser calificados de medios incipientes y en progresión, de ahí que el entusiasmo sea el tono general de las noticias que se hacen eco del itinerario continental del joven pintor argentino. Testimonio de ello tenemos una entrevista jugosa, que nos ilustra sobre un pintor que acude a la teoría, a la historia, y al análisis del arte con tanta o mejor suficiencia que el Carpani que se nos ha vendido como única figura intelectual de Espartaco. Seleccionamos dos cuestiones que nos ilustran:

<<- ¿Cual es el género de pintura que usted cultiva?

- Soy integrante del Movimiento Espartaco que agrupa a cinco pintores jóvenes argentinos, y nace en oposición a la especulación exclusivamente formal, al hermetismo y a la falta de ubicación en que ha caído la pintura argentina, para darle un carácter continental e imbuirla de un contenido humano que la proyecte universalmente. El grupo se planteó dos problemas inseparables: 1º Todo arte militante es arte de masas; 2º todo arte de masas en la Argentina, importa a su vez, el reencuentro con la cultura nacional colectiva, y por continuidad lingüística, histórica, y social, con la América Latina. Nosotros extraemos nuestros materiales plásticos de una premisa nacional: "la herencia de la cultura pertenece a las masas que además son sus depositarias". Por eso estamos íntimamente ligados a la realidad social del hombre y a sus razones telúricas, camino por el cual pretendemos reanudar el perdidos dialogo entre el pueblo y la obra de arte. Mi pintura en consecuencia es figurativa, y se vincula con los brotes expresionistas que en todo el continente, pretenden realizar un arte que sea la expresión del pueblo.

- ¿Qué impresiones tiene de la pintura en esos países?

- Tanto en Bolivia como en el Perú y en el Ecuador, pasa lo mismo que en la Argentina respecto a la Pintura, salvo excepciones como la de Oswaldo Guayasamín. Se puede sintetizar así: El

444 “El verdadero artista trabaja a la sombra”. *Ultima Hora*, nº 45, Cali, 2-7-1960. Anexo nº 145.

445 “Exposición en la Tertulia”. *Sine Data*, Cali, 15-7-1960. Anexo nº 166.

"indigenismo" que toma exclusivamente el lado anecdótico de la realidad, y convierte al hombre y al paisaje de esta gran patria que Latinoamérica, en un elemento exótico.

El "realismo crítico" que pretende realizar un contenido actual con elementos plásticos que no pertenecen a la época, razón por la cual se convierte en un ingenuo alegato. El "abstraccionismo" que es un arte estéril, ya que copia fórmulas salidas de una realidad que no nos pertenece y prolonga el colonialismo artístico que venimos sufriendo desde hace tanto tiempo>>. ⁴⁴⁶

Hasta ahora las declaraciones teórico-artísticas de Sessano no varían en contenido de lo que el manifiesto "por un arte revolucionario" expresó. De modo que aunque no fue uno de los miembros firmantes en su edición de 1958, Sessano asumió plenamente el decálogo anti-coloniaje y pro-identidad latinoamericana -preferimos el termino iberoamericana⁴⁴⁷- entiendo ésta como necesaria expresión nacional en una Argentina que entiende carente de este sabor americanista. Tampoco difiere del concepto de arte para masas. En este sentido, podemos entender que Sessano coincide incluso con la bibliografía firmada por Carpani. Estos son los puntos en común de un sistema de pensamiento que, sin duda, tiene sus sombras. ⁴⁴⁸

La diferencia en este aspecto teórico viene dada por los interpretaciones ya que Carpani opta por una realidad industrial que desde luego no atañe a Iberoamérica o Latinoamérica si se prefiere como tal. Sessano elige a pintores tanto nacionales como americanos que gozan con las formas expresivas y una aplicación libre de las mismas. Así lo manifiesta Sessano en Guayaquil:

<<La situación de la pintura en mi país es bastante confusa, hay alrededor de mil quinientos pintores y si bien el nivel de calidad técnica es elevado, porque existe una gran preocupación por la "cocina", (que es el nombre que nosotros damos a la elaboración excesiva del color y la materia, pero hay un gran vacío en orden de contenido (...) pintores "exististas" que luego de haber hallado un estilo "elegante y vendible" se repiten cayendo en la fabricación y amaneramiento (...) Los únicos valores aislados que están realizando una obra autentica y meritoria son; Rosario Moreno,

⁴⁴⁶ "El verdadero artista trabaja a la sombra". *Ultima Hora*, nº 45, Cali, 2-7-1960. Anexo nº 145.

⁴⁴⁷ Decimos que preferimos el término de "Iberoamérica" al de "Latinoamérica" para cuestiones artísticas se refiere, ya que justifica la tradición figurativa, una cosmovisión que proviene de la contrarreforma, y como sabemos el término "Latinoamérica" deja huérfanos los orígenes del sistema de pensamiento de los pueblos de América del Sur y América Central incluyendo el Caribe-español, por otra parte, para cuestiones políticas se refiere, se entiende que como naciones resultantes de la tradición bolivariana guste una denominación que elimina el residuo de dependencia sobre las metrópolis ibéricas. Reitero que, para hacer historia del arte y poder situar los objetos artísticos sobre la línea del espacio-tiempo hay que avanzar escalón a escalón, es necesario una terminología que indique sincronía histórica y no desde el vacío, decir Latinoamérica, en cuanto a la tradición visual y cosmovisión de la realidad dice bien poco, no es así en términos políticos que nos habla de un continente libre del "yugo" de España y Portugal, pero que en cuanto a cuestiones culturales pone de manifiesto la máxima presocrática de "nada surge de la nada".

⁴⁴⁸ Cabría preguntarse si en esta necesidad de americanizar un sistema cultural subsidiario del europeo no existe cierto complejo de culpa, ampliando tal reflexión, la ciencia asevera que la cuestión de la "identidad" sólo se elige en una pequeña porción el resto viene dado, tanto la "identidad" individual y, -con más grado aun de dependencia-, la "identidad" colectiva.

López Claro, y Gambartes, por otro lado un grupo de pintores jóvenes el "Movimiento Espartaco", al cual pertenezco ha logrado y lo digo con satisfacción, que el pueblo se siente representado en un arte que lo define>>. ⁴⁴⁹

Guayasamín es un importante referente de Sessano, y lo entendemos completamente opuesto a las formas de Carpani. <<Puedo asegurar que es en este momento Guayasamín el pintor más definitorio y más representativo de América y uno de los más grandes pintores de ésta época; además me interesa particularmente su obra debido a que la orientación estética del grupo de pintores con el cual trabajo, tiene muchos puntos de contacto con la pintura de Oswaldo Guayasamín>>. ⁴⁵⁰

Lo que Sessano buscó por el continente, sin duda, lo encontró en Cuba, al calor de la recién triunfante revolución de 1959, donde su pintura y la propuesta de Espartaco encontraban un contexto propicio para su desarrollo. Señala la revista "Bohemia" que trabajó <<entusiasmado en el proyecto mural en la cooperativa "Camilo Cienfuegos", en Matanzas>> y aunque no llegó a termino, contamos con reproducciones del mismo.

<<Carlos Sessano, pintor argentino -integrante del Movimiento Espartaco que agrupa a seis pintores jóvenes en torno a la búsqueda de una expresión continental de los valores telúricos y sociales del pueblo de Latinoamérica- llegó a Cuba, hace ya seis meses por la libre, pero encontró amigos y el apoyo del ICAP [Instituto Cubano de Artistas Plásticos]. Luego: "...la revista Bohemia me acogió y demostró que acá el artista, sin hacer ningún tipo de concesiones, puede vivir de su trabajo, sin depender de un mercado burgués, que para comprar condiciona su obra. aquí se respeta y considera al artista, aunque solo critique formalmente. Esa es la verdadera libertad". También está ilustrando para "Vanguardia Obrera". Es muy feliz en Cuba, pero confiesa saber que su puesto como artista revolucionario está en su país. El arte es un arma y siente su compromiso con el pueblo>>. ⁴⁵¹

Sessano participa del Primer congreso nacional de escritores y artistas cubanos completamente comprometido con las necesidades culturales de un proyecto social que embargaba todos los aspectos de la vida. Pero el compromiso con la causa revolucionaria llegó a fraguarse cuando Carlos Sessano realizó el entrenamiento miliciano en Cuba (figura 19). Un pintor dispuesto a soltar los pinceles y cambiarlos por el fusil. A menudo, se ha ensalzado la figura revolucionaria de Carpani por haber sido diagramador de la CGT-A. Si realizamos la comparativa entre uno y otro, entre el

⁴⁴⁹ GARCÉS Larrea, Cristobal.: "Un Reportaje a Carlos Sessano Pintor Argentino". *La Semana*, Guayaquil, 20-12-1959 p. 6. Anexo nº 170.

⁴⁵⁰ *idem*.

⁴⁵¹ "Carlos Sessano", *Bohemia*, Cuba, 23-4-1961. Anexo nº 148.

compromiso de uno y la propaganda de otro, resulta evidente quién de ellos llevó hasta el extremo el pretendido sentido revolucionario del artista con inquietudes sociales. El conflicto entre la sensibilidad social de Carlos Sessano y los intereses entristas de Ricardo Carpani estallaron a finales de 1961 tras el regreso a la Argentina de Sessano.

<<yo me fui a cuba, a la vuelta de ese viaje (...) tuvimos una discusión con Ricardo bastante complicada y Ricardo Carpani en ese momento me acusó a mí de infiltrado comunista. Él era bastante anti-comunista. Por dejación nuestra, él había asumido un poco el liderazgo del grupo y lo caracterizó como un grupo trotskista, cosa que nunca fue, al punto que todavía hoy se habla de Ricardo Carpani como fundador y líder del grupo, no es cierto, estuvo dos años nada más, Ricardo siempre habló que abandonó el grupo, no es cierto, nosotros nos reunimos y entendimos inadmisibles su posición, hacer anticomunismo en la Argentina ahora era una posición (...) más cercana al nacionalismo más retrogrado(...) y lo echamos del grupo y con él se fue Di Bianco, él estuvo solo dos años y el grupo funcionó hasta el 68>>. ⁴⁵²

Recientemente, ante la solicitud del estudioso Norberto Gelasso de una entrevista a Carlos Sessano, con motivo de una biografía acerca de Ricardo Carpani, Sessano le contesta por carta lo siguiente, siendo más preciso que en las anteriores declaraciones:

<<El alejamiento de Ricardo se produjo a raíz de un altercado conmigo, y paso a relatar brevemente los hechos: A mi vuelta de un viaje por Latinoamérica de dos años uno de los cuales en Cuba, en diciembre del 1961, en una reunión festejo en casa del ingeniero Balestrini, en la que estábamos todos los integrantes del grupo hablando de política con el “colorado” Ramos y Hernández Arregui (que por esos tiempos constituían parte de la izquierda nacional), este último afirmó que en la Argentina si alguien hiciera la revolución sería La Marina!! Ante tan peregrina y descabellada afirmación yo salté y dado el carácter de la fiesta y mi acusado radicalismo de esa época, los acusé de burgueses. Carpani respondió muy exaltado acusándome a su vez de infiltrado comunista algo que se contradecía un poco con una afirmación anterior suya cuando una delegación de guerrilleros cubanos vino a Buenos Aires y desfiló por Santa Fé, en que los tachó de “petiteros” que era como se llamaba a los burguesitos que paraban en el “Petit Café” de Callao y Sta Fé. Nos fuimos a las manos sin llegar a nada porque afortunadamente nos separaron. A raíz de ese episodio, el resto del grupo fue muy crítico con la actitud de Ricardo y se solidarizó con la mía, decidiendo separar a Ricardo. Existen con este motivo dos cartas que documentan la ruptura. Una de Ricardo a los críticos y a Ernesto Sábato, seguidor nuestro, y otra carta del resto de los integrantes del grupo

⁴⁵² SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.:” Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas...” Op. Cit. p. 641

dirigida exclusivamente a Sábato, ya que nos interesaba por respeto a su persona aclararle las cosas>>.453

La revista argentina especializada en arte “Caballote” lamentó la “escisión” pues era premonitorio, que un conjunto de artistas con aspiraciones a movimiento podía verse afectado por tal suceso:

<<Uno de los grupos coherentes de nuestro medio, el denominado "Espartaco", esta en estos momentos envuelto en el problema de una escisión. El hecho, que parecería común, entraña en este caso, una lamentable consecuencia como lo es la de su posición frente a la responsabilidad que había asumido con una conducta y un objetivo. Ya escucharemos a ambas partes para conocer el futuro que espera a este que más que un grupo, tenía la pretensión de constituir un movimiento>>.454

No he podido localizar la carta de Carpani a los críticos, pero si las notas de prensa que el diario Correo de la Tarde publicó con la firma de Osiris Chierico, en dicha noticia, podemos hacernos una idea de en que términos se expresó Carpani, que lanzó acusaciones a todos los integrantes de Espartaco con excepción de Juan Manuel Sánchez:

<<Se ha producido una profunda escisión en el grupo Espartaco cuya mayoría ha decidido separar de su seno a Ricardo Carpani, uno de sus fundadores y su principal teórico. (...)Su proclividad a convertir la pintura en un mero panfleto, supeditándola, por encima de cualquier otra consideración a los fines políticos que defiende. Carpani explica su posición en una carta publica en la que trata duramente a la mayor parte de sus ex compañeros, hablando del “enfoque meramente decorativo dado por Bute a sus últimos cuadros y a lo que me parece, cierto exotismo indigenista pseudorevolucionario también de raíz decorativa, existe en la obra de Mollari, Sessano y Diz”. En círculos allegados a quienes están ahora al frente del grupo, se nos comentó que la medida contra Carpani había sido tomada en vista de su insistencia dictatorial sobre actitudes y trabajos de sus compañeros>>.455

En 1961 Carpani pretendió dictar la norma del gusto, acusó a Bute de decorativista y a Mollari, Diz y Sessano de pseudo-indigenistas, pero fue la dura acusación de comunista infiltrado a Carlos Sessano lo que le valió su expulsión. La carta del Movimiento Espartaco a Ernesto Sabato despeja cualquier duda acerca del rechazo de sus ya ex-compañeros para con Carpani, considerado

453 SESSANO, Carlos a GALASSO, Noberto [correspondencia] 2013, Anexo n° 9.

454 “Uno de los grupos coherentes...” *Caballote*, Diciembre, Bs. As. 1961. Anexo n° 38.

455 CHIERICO, Osiris.: “Se ha producido una profunda escisión...”, *Correo de la tarde*, Bs. As., 17-12-1961. Anexo n° 48.

paradójicamente líder por la bibliografía. Se desmiente aquí su liderazgo intelectual, queda aun más reducida su influencia como pintor, y se desvela el intento de Carpani en refundar el Movimiento Espartaco con nuevos miembros. En anteriores trabajos se reprodujo un fragmento de la misma, en esta ocasión la reproducimos íntegramente para que no se acuse de sesgo. Esta carta se envió a Ernesto Sabato, por la estima y respeto a uno de los grandes escritores argentinos, en respuesta a la misiva de Carpani ante los críticos. La carta prosigue aclarando varias cuestiones:

<< Señor, Ernesto Sabato:

Cuando hace poco, el Movimiento Espartaco decidió separar a Ricardo Carpani, prescindió de toda declaración pública. Consideramos, entonces que las cuestiones internas tienen su radio de acción bien limitado ya (el interno) pero ocurre en cambio que Carpani, propenso como siempre a las efusiones teóricas y literarias, ha decidido dedicarse al género epistolar calificando de “cobarde” un silencio que, elegido voluntariamente por nosotros, tendía a evitar la publicidad y el “escandalete” útiles en última instancia sólo a snobs y señoritos pertinentes.

La puntillosa reacción de Carpani permite una comprobación, no menos curiosa: que él, tan teórico, tan ideólogo, tan revolucionario, ignora precisamente que en momentos críticos la burguesía no abre sino que cierra el frente y que actitudes exteriores como la suya apuntan a la atomización antes que a la férrea claridad de las izquierdas. Además, no es con largas tiradas en torno a su labor y su "jefatura espiritual como habrá de cimentarse una obra auténtica, pues la buena pintura nada sabe de palabras retóricas, de fáciles agravios ni aun de de pomposas contradicciones.

En cuanto a la discusión con Carlos Sessano, basada, como él mismo dice, “en la pretensión de modificar la actitud del M.E. con respecto a determinados sectores artísticos y políticos”, concluyó con una violenta erupción de Carpani que acusó a Sessano –recién llegado de Cuba– de intentar una tarea de infiltración comunista en el movimiento. Si a esto se agrega el deseo de disolverlo para reconstruirlo con otra gente, puede inferirse que no eran por cierto "ingenuas" nuestra razones, tal como él las califica. Carpani no acusaba a Sessano de imperialista, sino de comunista. Es que también, en tanto marxista, ¿ ignora el significado de “anticomunismo” en Latinoamérica?”.

Carpani dedica luego unas palabras a la supuesta "campana" que ha venido realizando por la "acentuación de las características revolucionarias" y contra el "decorativismo e indigenismo pseudorevolucionario" de nuestra pintura.

Consideramos que esos posibles datos han de ser contestados por la vigencia contemporánea o no de nuestra obra y, en última instancia, por la opinión de los críticos especializados (a los que Carpani aparenta despreciar, aunque luego les envíe su "carta explicativa"). Sin embargo, nos cuesta

emitir algunos puntos sobre las íes: ante todo, como integrantes de un movimiento que intenta reflejar una realidad revolucionaria, creemos que la pintura de este carácter -a igual que las revoluciones- no es patrimonio de nadie. Nadie puede guardársela en el bolsillo y registrarse su derecho de uso y distribución. No basta autocalificarse de pintor revolucionario" o abordar una temática y una anécdota determinadas: o se hace pintura buena o se cae en la anodina presunción que tantos pintores reiteran al intentar un arte social: creer que se está al servicio de una postergada mayoría, más sin contar con ella para nada, como si estuvieran preocupados por "hacer" arte para el pueblo desde su puesto de "artistas" antes que sentirse de verdad en la constante imagen de obreros sentados o acostados a la entrada de las fábricas, como si temieran entrar (ya sea a cumplir su horario o a tomarla por la fuerza)...Entendemos que no debe hacerse intencionadamente, coactivamente, un "arte social". Importa, en cambio, estar con los demás, dolerse y alegrarse con ellos, compartir la primera y la última de sus luchas: lo que salga después siempre será provechoso para todos.

Conscientes de la importancia de que el arte se integre a las grandes luchas sociales (pero que no sirva a pequeños grupos políticos) los miembros del ME estamos inmersos en la búsqueda de un arte revolucionario y tenemos bien presente que aún falta un buen trecho antes de concretar nuestras mínimas aspiraciones.

Atendiendo el valor temático, sabiendo que éste ha de realizarse con una gran calidad estética, deseamos concretar la expansión revolucionaria a través de la unidad de forma y contenido. en esa línea se da nuestra tarea: crear una conciencia, buscar una forma nacional latinoamericana y desligarnos de toda dependencia europea como única posibilidad de que nuestro arte alcance proyecciones universales.

Por otra parte, Carpani dice ser el encargado de elaborar las ideas del movimiento, y nos acusa de usurpar el nombre de Espartaco, con lo cual demuestra un concepto antediluviano de "propiedad". Las ideas y principios del movimiento no responden a la instantánea exclamación "yo la vi primero" sino que son producto de nuestra época. Además, si usamos el nombre de Movimiento Espartaco es porque éste, sencillamente, no se disolvió. Carpani mismo reconoce su expulsión pero, como se considera dueño de Espartaco reclama el nombre desconociendo a la mayoría que fundó el movimiento. Nos tiene sin cuidado que decida usar el nombre o no. Quien tenga mayores méritos para ello lo dirá pintando, haciendo un arte nacional, latinoamericano y revolucionario, sin gritos efectistas, sin ilustración literaria, con sinceridad y profundidad. En esta única forma de polémica posible entre pintores, desafiamos a Carpani.

Bien sabe él que no hay disfraz que oculte nuestra incomodidad y no acierta al agraviarnos como "sector claudicante". Así, solo confunde a quien no nos conoce, pues quienes nos apoyaron desde el comienzo no duraran de nuestra posición. Quizás, al decir que nos gustan "bastardos intereses personales", no esté más que para él sea posible construir algo autentico sobre la ausencia de memoria...Terminamos de una vez con este triste y estéril tipo de aclaraciones que, lejos de interesar al hombre del pueblo, sólo sirve de alimento a unos pocos burgueses y revolucionarios de café. Carpani (liberado ya de nosotros, su lastre, sus pequeños claudicantes) puede dar conferencias o escribir artículos, puede publicar libros, puede enviar cartas farragosas, puede incluso lanzar alguna jeremiada ("los hombres pasan, los principios quedan") más acorde con un político radical que con un pintor marxista (aunque en el fondo sólo sea una triste confesión), Carpani puede hacer lo que le plazca. Hasta si lo cree conveniente puede pintar, pintar en serio, juzgarse entero en una tela o una pared, desgarrarse en una pintura testimonial. A nosotros solo esto nos interesa. Por ello, no nos parece ocioso recordar unas vibrantes palabras de Orozco, a manera de advertencia: "Tenga Fe en la pintura. Si es arte verdadero, la pintura trabajara para el artista con mucha mayor efectividad que los artículos que se escriban sobre ella". Movimiento Espartaco (Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano)>>. ⁴⁵⁶

Se puede resumir y sintetizar todo lo dicho en la carta a Ernesto Sabato en diez puntos:

1. Entienden que Carpani pertenece a la clase Burguesa. ⁴⁵⁷
2. Lo consideran un orador retórico y poco más. (<<Carpani (liberado ya de nosotros, su lastre, sus pequeños claudicantes) puede dar conferencias o escribir artículos, puede publicar libros, puede enviar cartas farragosas, Carpani puede hacer lo que le plazca. (...) Hasta si lo cree conveniente puede pintar, pintar en serio...>>).
3. Carpani no actúa como un pintor que se dice marxista. Hace anticomunismo en Latinoamérica, con las connotaciones históricas que eso conlleva.
4. Carpani se autodenomina "pintor revolucionario", lo cual ponen en duda, así como el propio concepto.
5. Critican la iconografía del desocupado, por entender que Carpani esta ajeno a esa realidad.

⁴⁵⁶ ESPARTACO, Movimiento. [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano] a SABATO, Ernesto. "Correspondencia", Bs. As., 1961. Anexo n° 54.

⁴⁵⁷ Véase: ALDABURO, Ana.: *El Grabado Político y Social en la Argentina en el S. XX Encuesta: Ricardo Carpani*. Biblioteca Museo Arte Moderno, Buenos Aires. Anexo n° 135.

<<De padres y abuelos argentinos, sus bisabuelos llegaron a mediados del siglo pasado. Ignora las circunstancias de su inmigración, franceses campesinos los maternos e italianos de dinero los paternos; las dos familias bien instaladas en el Tigre. Odontólogo el padre, murió muy joven; la madre, maestra, nunca ejerció su profesión. El padre era radical yrigoyenista, pero sin militancia política o sindical>>.

6. Reivindican que el arte no este a servicio de capitalizaciones políticas de pequeños grupos (Izquierda Nacional).
7. Niegan que Carpani elaborara las ideas del grupo, ni es dueño de la denominación “Espartaco”, todo ello es un concepto burgués de propiedad.
8. Creen en un arte "sin gritos efectistas, sin ilustración literaria, con sinceridad y profundidad." dando a entender las carencias de Carpani.
9. Carpani los acusa de "Sector Claudicante", luego entiende que hay dos sectores (él y Di Bianco) intentando hablar de escisión, a causa de "bastardos intereses personales", y busca fortalecer su argumento con una crítica estética entiende que excepto Juan Manuel Sánchez los demás practican un "decorativismo e indigenismo pseudorevolucionario".
10. Carpani pretende refundar el Movimiento Espartaco con otros miembros.⁴⁵⁸

La carta de los “Espartaco” a Ernesto Sabato es cuanto menos demoledora, ya que tira por tierra toda la bibliografía que se ha escrito acerca de Carpani y el Movimiento Espartaco, incluida la última exposición celebrada en 2013 bajo el epígrafe de “Historia y Gráfica” en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que no señala nada al respecto. Como investigador he de admitir mi estupefacción ante tal documento -la carta a Sabato- y más aun ante la omisión generalizada por la industria cultural argentina que ha decidido transformar a Ricardo Carpani en una figura trascendente, dejando en el más absoluto ostracismo a autores como Bute, Diz, Mollari y Sessano. Así mismo, hay que reivindicar la figura de Carlos Sesano como el único divulgador de la experiencia Espartaco por Iberoamérica. Además se ha de reconocer el compromiso político y estético de Carlos Sessano como un pintor marxista que se opuso a que el arte quedara desligado de la vida social y sus necesidades históricas. Pintor que considero como autentico paradigma dentro de la experiencia Espartaco de lo que se entiende como pintor revolucionario, y a la vivencia cubana me remito. A colofón de esto, hay que mencionar dos actitudes más dentro del grupo Espartaco, la de Franco Venturi (1937) que ingresaría en 1965 en Espartaco y que tras la breve experiencia como artista decidió pasar a la guerrilla peronista de los años 70, con trágico resultado final. La otra actitud a tener en cuenta es la seguida por Bute, quien ya en los años sesenta a través de la correspondencia con el pintor Alfredo Plank,⁴⁵⁹ podemos deducir su autodenominación como anarquista que lo mantuvo fuera de pretensiones mercantilistas hasta el final de sus días, muriendo sin acopio de capital monetario, o inmobiliario. Tres actitudes diferentes: la de un marxista, la de un

⁴⁵⁸ De ahí saldrán los Di Bianco, Campodónico, Harb, Piedras, y la colaboración “clandestina” de Sánchez. Todos harán murales en colaboración con Carpani despues de 1961. Asunto que trataremos con especificidad más adelante.

⁴⁵⁹ BUTE, Esperilio (Zárate) a PLANK, Alfredo (Bs. As.) [correspondencia] 1986. Anexo nº 163.

peronista, y la de un anarquista. Todas estas actitudes, superan con mucho a las ilustraciones que Carpani realizó en un momento de su carrera para la CGT-A que aun hoy lo sitúan como paradigma revolucionario.

<<¡Y él no venía del peronismo! Venía de la <<izquierda>> pero era un tipo muy amplio. Él concebía la lucha y la vida de bohemio decía que la bohemia era parte de la lucha>>. ⁴⁶⁰

Tras toda esta exposición, hemos de convenir que nos enfrentamos al binomio grupo-líder, dos términos que vamos a definir, pues tras la expulsión de Carpani se abre un nuevo periodo, y ambos términos nos resultaran recurrentes para la comprensión de la historia que reconstruimos, a estos dos conceptos (“grupo” y “líder”) hay que sumar el concepto de “rechazo”. Siguiendo a Pichón Riviere: <<un grupo es un conjunto restringido de personas, ligadas por constantes espacios temporales, el cuál, articulado en su mutua representación interna, se propone en forma implícita y explícita una tarea que conforma su finalidad, interactuando a través de complejos mecanismos de asunción y adjudicación de roles>>. ⁴⁶¹

Contamos con estudios específicos acerca de las dinámicas grupales, el liderazgo y al rechazo de los individuos, que nos permiten una mayor comprensión acerca del conflicto de Espartaco con Ricardo Carpani. Veamos:

<<Dentro de los grupos los individuos cumplen determinados roles, y obtienen determinado estatus. El liderazgo es un estatus social alto que un grupo le otorga a determinado individuo y gracias a este, él adquiere una posición predominante desde la cual él logra movilizar al grupo hacia determinadas metas. El liderazgo se puede dividir en liderazgo social y académico. Su principal diferencia radica en el tipo de actividades que involucran cada forma de liderazgo. El liderazgo social es un tipo de liderazgo que consiste en representar y movilizar al grupo en las actividades de índole social, además de configurar la forma como se dan las relaciones sociales al interior del grupo. El liderazgo académico es un estatus social que se encuentra más enfocado hacia actividades de tipo analítico o creativo, y no tanto hacia los vínculos afectivos con fines sociales sino académicos. Por otra parte, el rechazo, se podría considerar el estatus grupal que es completamente opuesto al liderazgo. El rechazo es un bajo estatus social de un individuo en un grupo. En éste, el grupo excluye al individuo y/o lo mantiene marginado de las actividades colectivas. Un individuo rechazado no tiene vínculos cercanos con los individuos del grupo, y por lo general no tiene la capacidad para formarlos. Sin embargo, el rechazo puede ser causado por el grupo o por el individuo.

⁴⁶⁰ GARULLI, Liliana; [et. al].: *No me olvides: memorias de la resistencia peronista 1955-1972*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2000. pp. 253, 178.

⁴⁶¹ PICHON RIVIÈRE, E.: *Teoría del vínculo*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1985.

Al igual que el liderazgo, el rechazo se puede dividir en rechazo académico y social, dependiendo del tipo de actividades de las cuáles sea excluido el individuo. El rechazo social es un tipo de rechazo que consiste en un aislamiento hacia el individuo rechazado, de tal manera que no se le permite participar en las actividades grupales de índole social. El rechazo académico es un estatus dentro de un grupo con objetivos académicos, en el cual, se presenta la exclusión de un individuo en el logro de las metas del grupo>>. ⁴⁶²

Una vez, explicados estos conceptos y repasados los hechos biográficos que envuelven la confrontación entre Carpani y Sessano que desembocó con la expulsión de Carpani, hemos de concluir que, Carpani fue rechazado del grupo, tanto académica como socialmente y la carta a Sabato se erige con valor probatorio de este rechazo total para con Ricardo Carpani. Aunque posteriormente Carpani haya pretendido cambiar las tornas y rechazar él al grupo.

<<En el grupo Espartaco no todos tenían una vocación política real, y algunos se planteaban más como un simple grupo de pintores que como un grupo de artistas militantes al servicio de las luchas populares. Prevalecía la tendencia a no proyectarse más allá del ambiente de las galerías. Con Di Bianco nos fuimos y el grupo Espartaco siguió hasta el año '68. Casi toda la tarea plástico-política la hice a partir del momento en el que me aleje del grupo>>. ⁴⁶³

Sessano no movilizó al resto del grupo hacia una posición de rechazo hacia Carpani, hecho que sitúa al propio Sessano -eventualmente- en una posición de liderazgo social que no académico, sino que la pretensión de liderazgo una vez que excede en actitudes autoritarias de Ricardo Carpani es reprobada por el sentir común del colectivo. Y empezamos a comprender con ello una característica fundamental del grupo llamado Movimiento Espartaco, y es el equilibrio resultante de los pesos y contrapesos internos que anulan la posibilidad de que un individuo sobresalga como líder intelectual. El intento de Carpani y las consecuencias finales son buena prueba de ello.

1.4.5. VALORACION DE LA PRIMERA ETAPA DEL M.E. (1959-1961).

El itinerario específicamente “Espartaco” del primer periodo queda conformado por doce exposiciones en tres años que paso ordenar según estableció el propio grupo Espartaco en su última exposición de 1968. Repasemos:

Año 1959:

⁴⁶² PINILLAS PALACIOS, Andrés; GONZÁLEZ BENAVIDES, Esteban; DE ZUBIRÍA, Sonia. : *Dinámicas grupales y factores asociadas al liderazgo y al rechazo de los individuos de los ciclos formal y pre-categorial*. [en red] <http://institutomerani.edu.co/publicaciones/tesis/Dinámicas%20grupales%20y%20factores%20asociadas%20al%20liderazgo%20y%20al%20rechazo.pdf> [última consulta: 8-8-2013]

⁴⁶³ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: Op. Cit. pp. 436-440.

-Primer Salón de Artes Plásticas Rioplatense.

-SUR (Agrupación de Arte de Avellaneda).

-Circo Teatro Arenas (Plaza Once).

-Galería Velázquez.

-Nuevo Teatro.

Año 1960:

-Galería Van Riel.

-Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán.

-Galería Velázquez (dibujos).

Año 1961:

- Galería "H" auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

-Galería Velázquez.

-Universidad del Sur (Bahía Blanca).

-Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Buenos Aires).

De tales exposiciones podemos extraer algunas conclusiones, ayudadas por el proceso literario y biográfico colectivo que hemos construido a partir de los documentos recopilados de un modo más o menos crítico. Doce exposiciones en tres temporadas, una media de cuatro por año, una por estación del año. Dos auspiciadas por el Museo de Arte Moderno de Squirru, Primer Salón de Artes Plásticas Rioplatense en 1959, génesis del grupo y Galería "H" en 1961. Una tercera para Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán. Dos exposiciones en Universidades, y una alternancia en dos galerías de prestigio, Velázquez y Van Riel, tres en espacio alternativos de exposición dentro del nutrido ambiente de Buenos Aires. Hemos cuantificado la participación de los integrantes. Con las siguientes gráficas de barras podemos ilustrar la cuantificación por un lado del número de exposiciones cerradas como Movimiento Espartaco, y a su vez una comparativa de la participación de los autores.

Por otro lado, estamos en el periodo más significativo en cuanto a consolidación nacional y proyección internacional del Movimiento Espartaco. No contabilizadas como exposiciones específicamente Espartaco, pero que seleccionan a más de un autor de Espartaco a los que se convoca para que representen esta corriente a modo representación nacional :

- En 1959 Mollari, Sánchez y Sessano, acuden convocados por la embajada Argentina al Palacio de la UNESCO en Beirut, Líbano.
- En 1960, el Museo de Arte Moderno de Roma albergó "Pintura Argentina" organizada por el MAM de Buenos Aires; de Espartaco convocan obras de Bute, Carpani, Diz, Sánchez, Sessano.

- En 1960 en Buenos Aires se organiza la “Primera Exposición Internacional de Arte Moderno” convocan de Espartaco a Bute, Carpani, Mollari, Sánchez y Elena Diz.
- En 1961 en Suecia- Estocolmo se celebra “*Modern Argentine Painting and Sculpture*”, acuden Ricardo Carpani y Mario Mollari. Esta misma exposición viajó también a Inglaterra y a Escocia.⁴⁶⁴
- En 1961 se organiza la importante muestra “Arte Argentino Contemporáneo” en el prestigioso Museo de Rio De Janeiro, auspiciado por la embajada argentina, para esta oportunidad convocan a Bute, Carpani, y Sánchez.

Exposiciones de consolidación nacional:

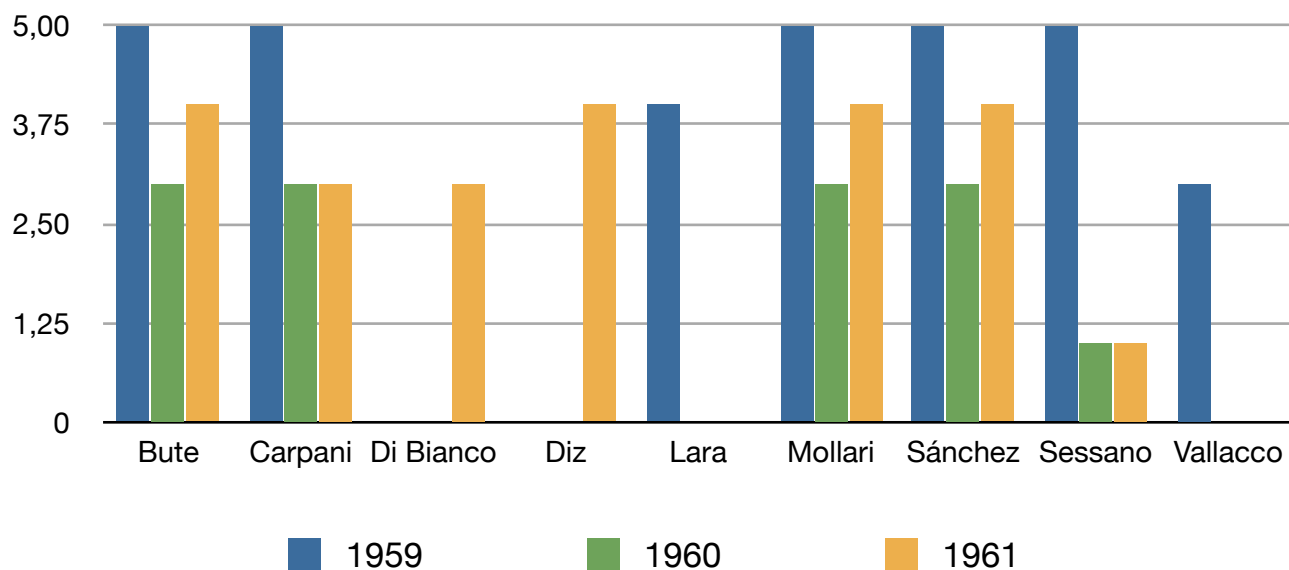
- 1959 Primer Salón de Artes Plásticas Rioplatense: Debut del Movimiento Espartaco, presentado en bloque.
- 1960, el Movimiento Espartaco expone en Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán.
- 1961 “Nuevas Expresiones de la Pintura Argentina”, Galería *Rose Marie* de Buenos Aires: Bute, Carpani, Mollari, Sánchez, Sessano y Lara.

En este primer periodo de 1959-1961 se obtuvieron dos premios que a pesar de ser individuales representan la valoración positiva de la propuesta figurativa del Movimiento Espartaco:

- Mención de Honor en el premio “Ver y Estimar” de 1961 conseguido por Bute.
- Segundo Premio Salón Nacional de 1961 en Pintura obtenido por Mollari.

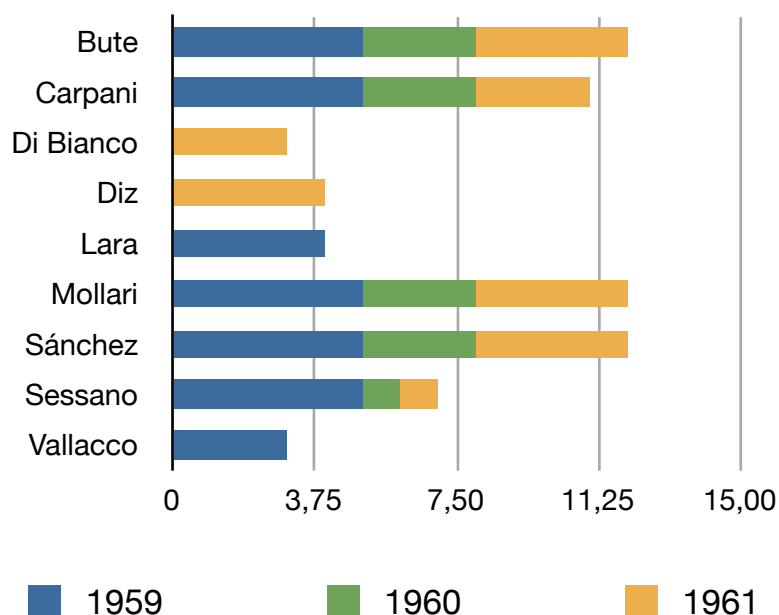
⁴⁶⁴ ALDABURO, Ana.: El Grabado Político y Social en la Argentina en el S. XX. Encuesta: Ricardo Carpani. Biblioteca Museo Arte Moderno, N° de Doc. 00003469. Anexo n° 135.

Itinerario Espartaco 1ª Etapa 1959-1961 gráfico A



Medimos de 0 a 5 el número de exposiciones por año, donde vemos que el primer año, el 59, fue el de más euforia, y aunque remonta el último año, podemos ver como la barra naranja de Carpani y Di Bianco se acorta. También podemos ver como Sessano ha expuesto todos los años aun estando de viaje, y por tanto, reduce su participación. Hecho que remarca la actitud del resto cuando Carpani reacciona contra Sessano por haber participado de la vida revolucionaria en Cuba. Es decir, que no por haber expuesto menos y estar sin convivir con Sessano, se cierran de manera sectaria, en pos de un miembro más activo y que puede sentirse pilar fundamental como es el caso de Carpani. Probablemente en recuerdo esta el año 59 donde Carpani y Sessano son ambos miembros fundadores, y de ahí que Sessano no haya perdido legitimidad interna. Carpani ha perdido su rol de líder en beneficio de un equilibrio interno y mayor equilibrio en cuanto a la dirección interna del colectivo. De algún modo, Carpani quería que un grupo de pintores actuaran como un grupo político. Aquello no pudo ser, los pintores preferían seguir siendo pintores. En cualquier caso, cabe reflexionar que esta euforia e incidencia del primer periodo queda afectada ante la expulsión de Ricardo Carpani, la cual hemos de lamentar ante la actitud de resentimiento mantenida por Carpani, la cual terminó afectando al devenir de la comprensión y conocimiento de Espartaco, ya que Carpani como actor más mediático narró su particular visión acerca de Espartaco que es la que ha prevalecido finalmente.

Itinerario Espartaco 1ª Etapa 1959-1961 gráfico B



En el gráfico B observamos la integración de la actividad anual en cada uno de los autores. Marcado de 0 a 15, pues cinco son la máxima de exposiciones por año dentro del itinerario oficial. Podemos observar entre el gráfico A y B que los tres autores que más exponen con Espartaco en este primer periodo son Bute, Mollari y Sánchez. En cuarto lugar aparece Carpani, con tan solo una exposición menos y en un quinto lugar Carlos Sessano. De modo que las dos tendencias de Espartaco, la geométrica-ortogonal y la indigenista-expresiva quedan representadas, la primera por Sánchez en primer orden seguido de Carpani, y la segunda tendencia que se muestra mayoritaria queda representada en igualdad de exposiciones por Bute y Mollari. Di Bianco suma para la tendencia geométrico-ortogonal. Sessano, Diz y Lara para la tendencia expresiva. Por supuesto, que esta cuantificación no implica rango estético alguno o jerarquía, es un índice de actividad colectiva e individual, dentro de ese colectivo, digamos índice de representación. Pues lo más visto, ya sea lo mejor o sea lo peor, es al fin y al cabo la definición temporal que pretendemos observar. ¿Qué era a ojos de la crítica el grupo Espartaco?

Raúl González Tuñón realiza en Enero de 1962 un artículo para Clarín donde repasa el panorama del ecosistema artístico de 1960-61 en la ciudad de Buenos Aires. Hay que decir que los muchos datos que aporta, lo principal para nuestra valoración es que González Tuñón expone las dos caras de la moneda, por un lado señala el gran torrente abstraccionista, que parece caer en decadencia, y por la otra cara, presenta la corriente figurativa que en esos días participa de una activa renovación. Veamos:

<<Hace dos años comenzó a notarse, en general, una evidente declinación del predominio de las tendencias no figurativas -geometrizar, táctas, informalistas, etc.- Durante la última temporada esa declinación se ha acentuado visiblemente, y aunque los informalistas más "ruidosos" y pretendidamente "destructivos", estilo Grecco o Kemble, pretenden configurar el "*dernier cri*" ya es sabido que ellos padecen resabios de dadaísmo y surrealismo ya superados, de escuelas que dejaron ricas experiencias -como dejó la más importante de todas la cubista- y de las cuales surgieron tantos maestros de vigencia actual. En cambio, las tendencias abstracto-figurativas, o figurativas abstraccionistas -neoexpresionismo, neorrealismo, neocubismo y sus derivados- han prevalecido esta vez prácticamente han dado la tónica de la temporada. Se ha confirmado el ímpetu con que irrumpieron hace algún tiempo quienes están dentro de la línea llamada de la línea llamada de la nueva figuración. (Conste que no se trata sólo de los más jóvenes; en ella están también aquellos de los cuales podría decirse -como hemos dicho de los maestros del arte abstracto propiamente dicho- que siempre fueron neofigurativos, desde el momento en que se pusieron al margen de determinados moldes tradicionales, pero sin caer en la improvisación, en los meros alardes artesanales). Los núcleos más activos de esa nueva figuración -aparte los valores individuales consagrados insistimos- se diferencian notoriamente entre ellos, las obras de los integrantes del Grupo Espartaco, por ejemplo - Bute, Carpani, Diz, Di Bianco, Mollari, Juan Manuel Sánchez, y ahora Sessano, quien reingresa después de un largo viaje por América Latina-, expresan un mensaje vigoroso, de esencias humanas; grave, sereno en su fuerza palpitante; los que representan diversas corrientes neoexpresionistas, como Noé, Maccio, Jorge de la Vega, Deira, entre otros conocidos>>. ⁴⁶⁵

Podemos afirmar que Espartaco, en su primera etapa, la cual considero la más trascendente a nivel de incidencia en su medio artístico, representa la renovación de la figuración por toda una generación joven nacida en torno a 1930. Tanto cuantitativa como cualitativamente, en el periodo de 1959 a 1961, es cuando más exposiciones realiza en su itinerario como Movimiento Espartaco, así mismo entre 1960 y 1961 es cuando más artistas se adhirieron a este grupo con pretensión de movimiento. Es pues su momento álgido, el periodo demuestra este estado de salud cuando vemos que los artistas de Espartaco a menudo en subgrupos de dos, tres o más, participan de los salones jóvenes, nacionales e internacionales que se promueven tanto en Buenos Aires como en el exterior del país, a veces incluso en paralelo o simultáneamente a las exposiciones de Espartaco. Todo ello suma un gran volumen de trabajo. Es en este periodo cuando se codifica para la crítica el

⁴⁶⁵ R.G.T.: Por las Galerías de Arte: "Presencia de la pintura argentina". *Clarín*, Bs. As., 17-1-1962. Anexo nº 69.

Movimiento Espartaco, y como buen ejemplo, tenemos el manual de Laura San Martín en 1961.⁴⁶⁶ Este periodo, es también con posterioridad cuando se toma la reducción que la bibliografía mayoritaria toma para presentar a Carpani como máximo paradigma del grupo. Afirmación que una vez repasada las fuentes documentales acerca de este periodo, se convierte en un silogismo.

Por otra parte, ante el binomio Abstracción-Figuración que refleja las tensiones de la “guerra fría cultural” que trataremos en el segundo bloque de la presente tesis, tenemos a Espartaco como paradigma de la renovación figurativa, que frente al arte por el arte, proclama un arte para la sociedad. Así mismo, y como refleja Tuñón, nace el grupo Otra Figuración con pintores que provienen del informalismo y han saltado a la figuración, se crea así una oposición entre grupo Movimiento Espartaco, y grupo Otra Figuración, ambos plantean la renovación de la figuración, pero unos parten de la abstracción para llegar a la figura, y otros parten de la figura misma para llegar a formas abstraizantes, ahora bien, Espartaco se convierte en prefigurador de una tendencia de recuperación de la figura que se inicia en los '60.⁴⁶⁷

1.5. SEGUNDA ETAPA 1962-1963 O EL PASO DE PRETENDIDO MOVIMIENTO A GRUPO CONSOLIDADO.

En la primera etapa de 1959 a 1961 hemos visto pasar por la agrupación de pintores bajo la nomenclatura de Movimiento Espartaco hasta nueve integrantes, entradas y salidas de los autores que manifiestan una apertura en el conjunto, la pretensión de llegar a toda la comunidad artística y cultural queda determinada tanto por el manifiesto “Por un arte revolucionario” de 1958 como por la pretensión de constituir un movimiento, una tendencia americanista para Argentina y quizás una renovación del americanismo pictórico para el resto del continente. Sin embargo, la expulsión de Carpani del Movimiento Espartaco implica la puesta en marcha de “mecanismos grupales de liderazgo y rechazo”, este principio nos permite identificar al Movimiento Espartaco como un grupo, al que le es consustancial un comportamiento como tal. Existen dinámicas grupales⁴⁶⁸ tanto explícitas, como implícitas, asociadas al liderazgo y al rechazo, tanto académico como social entre los individuos que conforman un grupo, una microsociedad.

⁴⁶⁶ SAN MARTÍN, María Laura.: *Pintura Argentina contemporánea*. Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1961. pp. 166-168.

⁴⁶⁷ FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia*. Op. Cit.

⁴⁶⁸ Cit. Nota 462.

<<Las dinámicas grupales son movimientos y cambios que se da dan en la interacción social entre las personas de un mismo grupo. Tienen como punto de partida las necesidades de cada individuo de ser reconocido, tener estatus, sentirse aceptado por el grupo y recibir afecto de los demás individuos de éste>>.

Cuando se ha repetido hasta la saciedad el liderazgo de Carpani, nunca se ha reflexionado sobre qué tipo de liderazgo estamos hablando, los estudiosos en la materia, distinguen entre un liderazgo democrático y un liderazgo autoritario. El liderazgo democrático, se entiende como aquel que está “orientado hacia la participación e integración de los individuos en las tareas grupales”, y el liderazgo autoritario que “se ejerce de forma punitiva, sin tener en cuenta las preferencias de los individuos que conforman el grupo”. Según Ausubel “el tipo de liderazgo que ejerce un individuo dentro de un grupo, está directamente relacionado con las necesidades funcionales del mismo”. El sociograma es un instrumento utilizado en psicología social, para medir el estatus de un individuo dentro de un grupo. De esta forma se puede encontrar cuántas personas aceptan o rechazan a un individuo, y las razones que están relacionadas con esta elección. En esta ocasión, la carta a Sabato firmada por todos los individuos del grupo nos puede servir como fuente para construir un sociograma, aunque la evidencia de que una totalidad del grupo -excepto Di Bianco- muestra un rechazo, tanto académico como social para con Ricardo Carpani, nos ahorra tal ejercicio. Es una perogrullada, pero cabe concluir que, la expulsión de Carpani no lo sitúa como líder, sino como individuo rechazado. Todo ello implica una cohesión interna del conjunto de individuos que conforman un grupo, una dinámica grupal⁴⁶⁹ por encima de intereses y objetivos artísticos. La constitución de un Movimiento con mayúsculas ya no puede ser el fin, pues la pervivencia del grupo se impone. La expulsión de Carpani por unanimidad, excepto de un individuo que en consecuencia para no quedar discriminado también sale del grupo, implica el paso decreciente de Movimiento a Grupo. Ahora bien, este Grupo, ahora sin el individuo discordante, pasa a redefinir sus posiciones internas y externas. La posición grupal implica cierta endogamia, cierto sectarismo, replegados en sí mismos, actitud que se antoja una posición defensiva, que bien queda justificada cuando con ella se derroca las pretensiones de un líder autoritario.

Así que, por un lado, pasamos de Movimiento a Grupo por acción y efecto de la exclusión de Carpani, pues si los “Espartacos” hubieran mantenido las aspiraciones a Movimiento tendría que haber la posibilidad de acoger en su seno un elemento discordante, a no ser que este elemento de discordante pase a autoritario, de tener una moral autónoma a imponer su criterio a los demás. Por otro lado, Carpani fue el primero en comprobar que estaba bajo una agrupación con una fuerte cohesión interna y sus intentos de dirigir al conjunto de individuos se desmoronó ante tal realidad superior.

1.5.1. EL AÑO DE 1962.

Empezamos el itinerario del año '62 con el XXVII Salón de Otoño⁴⁷⁰ se destaca en la primera sección a tres integrantes del M.E., Mario Mollari, Sessano, y Juan Manuel Sánchez.

⁴⁶⁹ Las dinámicas grupales son movimientos y cambios que se dan en la interacción social entre las personas de un mismo grupo. Tienen como punto de partida las necesidades de cada individuo de ser reconocido, tener estatus, sentirse aceptado por el grupo y recibir afecto de los demás individuos de éste.

⁴⁷⁰ En 1944 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires crea el “Salón de Otoño de Artes Plásticas” que a partir de 1955 se llamará “Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano” en homenaje al fundador de las primeras escuelas de arte.

<<Gracias al criterio organizativo seguido aquí, están representadas casi todas las tendencias; esto es saludable. Considerando que algunas de la creaciones exhibidas merecieron también altas distinciones, muchos de los premios otorgados por los jurados se justifican. (...)Destácase en la primera sección la presencia dinámica de tres de los integrantes del grupo Espartaco: Mario Mollari, Sessano, y Juan Manuel Sánchez, con obras que reafirman la madurez de los mismos>>.471

Sessano como en la exposición para la Unesco en Líbano de 1959, vuelve a conformar trío con Mollari, y Sánchez.⁴⁷² En esta ocasión inician el año exponiendo en un certamen nacional dejando una representación -como siempre- reseñada por la prensa de lo que entienden como un movimiento ya consolidado, y que no parece afectado por la reciente expulsión.

El itinerario específicamente Espartaco del año '62 se inicia en la Galería Velázquez del 4 al 16 de Junio, cuarta temporada del grupo, y cuarta exposición en la mencionada galería.⁴⁷³ Ahora el M.E. queda reducido a Bute, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano. Y el año no va a presentar ninguna incorporación nueva. Parece que el grupo queda cerrado y consolidado. Un crítico tachó de gacetillas políticas los comunicados o “disertaciones” que Carpani realizaba al inaugurar algunas muestras de las que participó con el M.E., estas presentaciones son sustituidas por fragmentos de poesía seleccionados concienzudamente. Se elige para esta ocasión un fragmento de la conocida poesía “Retrato” de Antonio Machado:

<<¿Soy clásico o romántico? no sé, dejar quisiera

mi verso, como deja el capitán su espada:

famosa por la mano viril que lo blandiera,

no por el docto oficio del forjador preciada.

Antonio Machado (campos de Castilla 1907-1917)>>

Con la selección del anterior verso, hay toda una declaración estética por parte de los “Espartacos”, y nada de inocente hay en ella. La contraposición de Antonio Machado entre las dos grandes corrientes estéticas, la mimética y la expresiva, codificadas en los dos grandes estilos

⁴⁷¹ “Por las Galerías de arte, 27º Salón de Otoño”, *Clarín*, Bs. As., 23-5-1962. Anexo nº 70.

otros participantes fueron: << Como se informó oportunamente en *Clarín*, Celia Cordero Latorre, Miguel Dávila, César López Claro, Rubén Molteni, Dora de la Torre, Armando Sica, Jorge Krasnopolski y Josefina Mazaglia -pintura-; Alfredo De Vicenco, Alberto Cedrón, Velia Zavattaro y María Carmen Noboa -dibujo y grabado-; Victor Marchese, Antonio Pujia, Pérez Esquivel, y Ferruccio Polacco -escultura-, obtuvieron recompensas>>.

⁴⁷² Nos preguntamos si tras la animadversión de Carpani para con Sessano, no se esconde algún tipo de envidia profesional, pues aunque Sessano faltó a la mayoría de las citas de Espartaco entre 1960 y '61, durante el año 59 siendo cinco más joven que Carpani, de algún modo sobresalió al punto de ser seleccionado como tercer componente en lugar de Carpani.

⁴⁷³ Movimiento Espartaco [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano] Galería Velázquez. 4-16 Junio 1962. Anexo nº 71.

respectivamente, clásico o romántico, el “Espejo y la Mascara” que diría Abrhans⁴⁷⁴, las dos caras de la misma moneda que diría cualquier profesor de la materia, y la duda o negación a tomar partido, a tomar dirección, a quedar clasificado, a quedar etiquetado, y el deseo a trascender “no por el docto oficio” sino por la “mano viril”, frente a la técnica se antepone la violencia del temperamento, es tan solo, una posible interpretación de tal metáfora. Siendo así, tal abocar por el temperamento, y por tanto, a la libertad individual ya se incluyó en el manifiesto del '58. Ahora, en una segunda declaración pública -sin Carpani-, vuelve a atacar y recalcar cuestiones teórico-estéticas en cuanto al estilo y rumbo del Movimiento Espartaco se refiere. La primera declaración fue la exposición de fin de 1961 en la que se dice: “En el Movimiento Espartaco hay sí la decisión de incorporar los elementos formales de Europa, sólo para forjar el propio idioma”. Como Machado, este situarse al margen de etiquetas estilísticas por parte de los “Espartacos” denota una profunda modernidad. Es más, el simple proceso de cita y apropiación de la misma, de identificación absoluta, es parte de un método literario e intelectual que va a tener su reflejo en la pintura.

La oposición entre el Grupo Sur y el Grupo Espartaco surgió ya en 1959, y para 1962 continua: “Mollari y Cañás; Valores en Grupos Opuestos”. Se destacan a dos personalidades de cada uno de los grupos contrapuestos, el figurativo y el abstracto. Es la oposición entre figuración y abstracción, que en este caso, además es una oposición entre “el arte por el arte”, y el “la función social del arte”. La misma oposición que a nivel global se desarrolla bajo la llamada “guerra fría cultural”. Espartaco aprovecha cada exposición para que su arte adquiera contacto con la calle, con la sociedad. A falta de muros, buenos son los recursos de la reproductibilidad técnica.

<<Se ha reanudado una saludable costumbre los "afiches" anunciando las exposiciones. Una incitación y también una educación visual desde el muro, para cualquier clase de espectador. En varios lugares de la ciudad hemos visto anunciando la muestra que el Movimiento Espartaco realiza en la galería Velázquez, Maipu 932. Los dibujos llevan la firma de Bute, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano>>.⁴⁷⁵

Continuando con la misma crítica, la ausencia de Carpani y Di Bianco no pasa por alto. Si durante el año '61 la tendencia geométrico-ortogonal en el seno del grupo fue el acento mayoritario con Carpani, Di Bianco y Sánchez, e incluso las primeras obras de Diz, ahora la tendencia indígena y expresiva con Mollari como personalidad madura, a la que suman a Diz y

⁴⁷⁴ Véase ABRAMS, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Nova, 1962.

⁴⁷⁵ HERNÁNDEZ ROSSELOT.: “Mollari y Cañás; Valores en Grupos Opuestos”, *La Razón*, Bs. As., 9-6-1962. Anexo nº 60.

Sessano como figuras destacadas. Bute queda señalado -en esta ocasión- como el artista más débil y Sánchez apenas es salvado por sus paisajes de "fábricas".

<<En la misma sala donde hicieron una exposición colectiva el año pasado -se nota la ausencia de Carpani y Bianco- y cuyas dimensiones tan bien encajan con el sentido muralista de esos pintores, a tal punto que una cabeza, la pintada por Sánchez, se ve constreñida por el marco. En la presente muestra tres pintores descuellan: Mollari, Sessano y Diz. Una vez más Mollari alcanza el registro plástico más elocuente, en los cuatro envíos; ya sea por la calidad pictórica; o bien por la franca comunicación que sus personajes denotan. "Los campesinos armados", "Indio muerto" y el "Sembrador" tienen esa fuerza y ese mensaje que llevan en el rostro "aindiado" todos esos campesinos a lo ancho y a lo largo de América. Los muralistas mejicanos pesan indudablemente; su presencia se ha manifestado hasta en los pintores sociales de igual tendencia en Italia y España. Si Picasso influye sobre el pintor ecuatoriano Guayasamín, también creemos ver a éste en uno de los mejores cuadros de Sessano, "La espera". El dibujo va surcando una otra anatomía del rostro, y la especulación plástica, en estos deslindes, se articula con originalidad. Lo mismo podemos decir de los personajes del "Almuerzo". Una línea de regular grosor los une estilísticamente. En cambio cuando ésta se hace más basta el cuadro adquiere otra impronta. No obstante entre las dos obras de mayores dimensiones preferimos "La explosión de La Coubre". Diz con la contraposición de tres valores y el color oscuro de la piel- articula el cuadro. La línea es la frontera entre dos colores cromáticos -los fondos, el ropaje y el color oscuro de la piel- articula el cuadro. La línea es la frontera entre dos colores, sin necesidad de los bastos y artificiales andamiajes de los negros. A pesar de las formas robustas los personajes de Diz denotan dulzura. La obra de Bute esta vez no ha estado a la altura de otros trabajos que le conocemos. Sólo en los paisajes de fábricas, la manera de Sánchez se aviene casi con un sentido funcional. El catálogo tiene a manera de prólogo cuatro elocuentes versos de Antonio Machado>>.⁴⁷⁶

A pesar de que Mollari es el principal valor destacado, resultan muy acertadas las filiaciones de Guayasamín y Picasso para Carlos Sessano. Así mismo hay que destacar la obra "La explosión

⁴⁷⁶ *idem.*

de La Coubre",⁴⁷⁷ (figura 20) obra que finalmente adquirió el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y que aunque no he podido acceder a sus fondos, la misma se encuentra en la fototeca que el museo guarda en su Biblioteca de la calle Alsina. Obra que será también celebrada por otros críticos y que marca un camino completamente opuesto al recio geometrismo-ortogonal capitaneado por Carpani y que ahora representa Sánchez en solitario. "La explosión de La Coubre", es una obra magnífica, en la que Sessano vuelca tanto sus vivencias en Cuba como el impacto visual recogido a lo largo de su viaje por el continente, en su sentido y formas desfragmentadas puede recordarnos al Guernica de Picasso, sin embargo, en los rostros adivinos la influencia precolombina de las máscaras Quimbaya. Sessano como Espartaco esta pasando de un indigenismo templado a una explosión de creatividad, donde la renovación respecto al americanismo tradicional empieza a superarse.

Como se ha dicho, la expulsión de Carpani transformada en escisión va a seguir apareciendo a lo largo del año '62 como tema candente que la crítica no parece esquivar. Tres días después de la crítica de Hernandez Rosselot tenemos la del importante crítico Osiris Chierico⁴⁷⁸ quien recoge en la entrada del texto la polémica con Carpani: <<En el amplio ámbito de la Galería Velázquez, vuelven a exponer los componentes del Grupo Espartaco, alejados ya del mismo Carpani y Di

⁴⁷⁷ ALVARADO GODOY, Francisco.: *Los autores del criminal atentado al vapor La Coubre tienen nombre y apellidos*. [en red] <http://www.alainet.org/active/36547&lang=es> [última consulta: 8-8-2013]

<<La misteriosa explosión del buque francés La Coubre, ocurrida el 4 de marzo de 1960, sigue siendo aún un misterio, no porque no se conozcan las causas que la provocaron y quiénes tuvieron que ver en el criminal hecho, específicamente elementos organizados y dirigidos por la Central de Inteligencia de los Estados Unidos de América, sino por el sospechoso comportamiento de las autoridades norteamericanas de negarse a desclasificar la información que posee sobre el mismo. Ese mutismo oficial se ha mantenido durante casi cinco décadas, junto a una reticencia férrea a desclasificar las informaciones relacionadas con el caso, tal como pudo comprobarse apenas hace unos días, cuando los propios Archivos Nacionales de Seguridad pertenecientes a la Universidad George Washington, reconocieron la imposibilidad de acceder a información federal al respecto. La participación de la CIA en el atentado al vapor La Coubre está sustentada por evidencias y sospechosas declaraciones públicas de varios contrarrevolucionarios de origen cubano y otros funcionarios, servidores de la Agencia, quienes han reconocido la disposición norteamericana de evitar que la naciente Revolución Cubana adquiriera armas y otros medios defensivos, precisamente cuando la administración de Ike Eisenhower preparaba una sistemática agresión contra la Isla, que sería retomada sin escrúpulos por su sucesor John F. Kennedy. Por otra parte, la CIA se encargó de abastecer a los nacientes grupúsculos terroristas contrarrevolucionarios con cantidades incontables de armas y explosivos, a la par que se encomendó directamente de la preparación de *teams* de infiltración en varios campamentos y centros militares estadounidenses, así como en el adiestramiento de expertos en atentados y explosivos dentro de la masa seleccionada de lumpen, sicarios, batistianos y burgueses desplazados por la Revolución, que huyeron en desbandada hacia EE UU luego del triunfo del primero de enero de 1959>>.

Véase también, "Dockworker set ship blast in Havana, American claims". *The Miami Herald*, Miami, 7-3-1960.

⁴⁷⁸ Osiris Chierico (1927-1993) Periodista. Crítico de arte. Inició su carrera en la revista *Ahora*. Integró las redacciones de *Crítica*, *Clarín*, *El Mundo*, *El Siglo*, *Correo de la Tarde*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Hoy* y *La Prensa*, entre otras. Fundador de la revista *Artiempo* (1968), Jefe de Redacción de la revista *Pluma y Pincel*, Codirector del mensual *Artemás* y Director de los fascículos *Maestros de la pintura*. Participó de numerosos programas radiales y televisivos. Realizó reportajes a escritores, pintores y artistas nacionales e internacionales de la talla de Marc Chagall, Max Ernst, Víctor Vasarely y Antonio Tapies, entre otros. Jefe de Prensa de Canal 9 y Jefe de Extensión Cultural del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Autor de los libros *Gardel: realidad y mito*, en colaboración con Miguel Couselo, y *Mitad del sueño* (1949), entre otros. [en red] http://www.fundacionkonex.com.ar/b622-osiris_chierico

Bianco, luego de la sonada escisión provocada, no sabemos aún por quién -hubo un casi violento cambio de cartas y aclaraciones en el que ambos grupos se inculparon mutuamente- o por qué>>.479

Parece que Carpani ha conseguido que su expulsión se entienda por la crítica como una escisión, no obstante, Chierico, señala que Espartaco sin Carpani y Di Bianco parece librarse de una iconografía de panfleto “-antiguo mal endémico de los "espartaquistas"-” que ahora solo afecta levemente a Mollari. Continúa Osiris Chierico centrándose en la crítica artística señalando como principales valores a Bute y Mollari, coincide con Hernández Rosselot destacando a Mollari, y difiere respecto a la anterior crítica al señalar a Bute como valor destacable. También sucede con Sánchez que aunque en la anterior crítica sus temas fabriles “salvan” su plástica, en esta son directamente celebrados. De Sessano se celebra nuevamente su obra “La explosión de La Coubre”. Respecto a la única mujer del grupo, Elena Diz coinciden las críticas, la anterior al señalar “dulzura” y la siguiente al denotar “blandura interior”, pese a buscar una escala monumental.

<<Dos nombres se destacan, a nuestro entender, en forma neta: Mollari y Bute. El primero, si bien recurre a la exaltación de una temática de raíz rebelde que lo lleva peligrosamente hacia el panfleto -antiguo mal endémico de los "espartaquistas"- demuestra al mismo tiempo, hasta qué punto todo lo que hay en el de pintor salva un dramatismo de color y materia, que trasciende su pretendido alegato. Bute nos sorprende, en cambio, con dos paisajes realizados en plena militancia sensible, que es lo mejor que hemos visto de él, seguramente por que no se propuso más que lo que allí está: la solución plástica de una vivencia intensamente percibida. Juan Manuel Sánchez sigue demostrando, por su parte, que los temas fabriles encuentra en él su definidor más cabal. Síntesis de composición, economía, cromática -dos o tres tintas en fuertes composiciones- materia dinámica, esa es su formula para dar esas construcciones sólidas, elocuentes. Una fuerza que a pesar de lo pétreas que quieren ser sus figuras, no alcanzan en ningún momento. Sessano es, evidentemente, el más influenciado por los muralistas mexicanos de todo el grupo. A pesar de su efectismo algo detonante, sus composiciones, sobre todo "La explosión de la Coubre" imponen con vigor. Lo contrario sucede con los trabajos de Juana Diz. Son grandes sus proporciones, sus figuras intentan una rotunda monumentalidad, pero hay algo, muy sutil, que desmiente la fuerza que se propone, una especie de blandura interior, una transparente, subterránea fuente que, secreta en la montaña,

479 CHIERICO, Osiris.: Una nueva presentación del Grupo “Espartaco”. *Correo de La tarde*, Bs. As., 12-6-1962. Anexo nº 61.

<<Pero esto poco tiene que ver con la muestra que vuelve a darnos, en primer término, la compacta unidad de concepto del grupo, concepto que va mucho más allá de las diferencias de sensibilidad, de temática y de oficio de sus componentes>>.

contribuye a enternecerla de alguna extraña forma. Y esto, de ninguna manera está dicho en detrimento de la validez de su obra una de las más interesantes de la muestra>>.480

La siguiente crítica procede del diario “Democracia”, un diario de ideología confusa, pro tercera vía, que por un lado apoya ciertas demandas sociales como la reforma agraria, y por otro lado entendían que el liberalismo y el peronismo entendido como ideología social podían y debían conciliarse.⁴⁸¹ El autor de la siguiente crítica que firma con las iniciales R.F.A. señala que con Espartaco algo nuevo sucede en la plástica argentina, la historia-social, razones sociológicas están detrás del fenómeno.

<<No es posible evitar el afirmar rotundamente que en las artes plásticas argentinas ha amanecido una nueva concepción de la pintura. Menos no podía esperarse de un grupo de artistas jóvenes en quienes lo trascendente aflora en motivaciones que configuran el clima de una sociedad convulsionada por antagonismo de clase. Acaso en esa supuesta estación del hombre que Latinoamérica está creando se halla el asidero lógico determinado por un proceso histórico de estremecedora efusión humanista o que en el despertar de las masas se esta elaborando la unidad vital de una nueva concepción del mundo. De cualquier modo la pintura intencionada de los integrantes del Mov. Espartaco manifiesta un afán desde su formulación doctrinaria, acorde con esa circunstancia: Latinoamérica exige un arte revolucionario que la interprete, esta es una condición sin reticencias dado que el vigor con que se expresan los elementos de su realidad tiende a lograr un acento de máxima soltura. contra esa aparición espartaquista atentan los marcos impuestos por la trayectoria del caballete, el contenido es desde aquí un trasunto que se evade de la rigidez estética del individualismo para prodigarse en esa fuente de sugerencias que entraña el muralista, por sus posibilidades de admitir una descripción luminosa -exenta de sombras innecesarias- de estos momentos decisivos. Es que lo geográfico y lo histórico, pródigos para lo esencial de lo figurativo, concurren en la creación del Movimiento Espartaco con una exigencia explícita de vastos planos en los que las gamas terrosas se expiden heroicas en los paisajes agrarios e industriales, simplemente en la figura humana, resuelto todo como si hubieran estallado los límites del realismo para apuntar

⁴⁸⁰ *idem.*

⁴⁸¹ PELAZAS, Myriam.: *Democracia en los albores peronistas*. [en red] <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/pelazas.pdf> [última consulta: 8-8-2013]

<<Democracia reivindicaba la participación del movimiento obrero en política y afirmaba que hasta la aparición de Perón en la escena pública había permanecido casi indiferente a la acción política de los partidos, incluyendo entre estos a los partidos Socialista y Comunista>>. consultar [en red] [http://es.wikipedia.org/wiki/Democracia_\(Buenos_Aires\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Democracia_(Buenos_Aires)) [última consulta: 8-8-2013]

dialécticamente -con el lenguaje de formas inconfundiblemente latinoamericanas- a una fase superior en la interpretación de la vida>>.482

Este tipo de análisis ligado a lo sociológico y a la necesidad histórica esconden una mentalidad o bien docta o bien partidista, sin embargo, la estrategia narrativa tomada con posterioridad nos lleva a pensar en algún tipo de escritor militante que firma con seudónimo. De ahí la simpatía que demuestra por Carpani y el trío embrionario de Espartaco, ya que estamos ante la cuarta temporada de Espartaco y el autor decide, por un lado, remontar a 1957 la experiencia dando así un grado de legitimidad a los tres autores que pretende fundadores, y pese a que Carpani está expulsado, simplemente habla de su “ausencia”, gran diferencia respecto a la actitud de veraz de Osiris Chierico.

<<La primera muestra del Movimiento Espartaco se efectuó en 1957 en las salas de la Asociación Estimulo de Bellas Artes. A ella concurren los progenitores del grupo: Ricardo Carpani, Mario Mollari y Juan Manuel Sánchez, De los tres, Carpani es el más intencionado en la descripción de la figura humana frente al hecho visible e inmediato del proletariado insurgente. La misma acaece en una síntesis precisa de contornos interrelacionados con planos de tonalidades neutras en contraste con gamas primarias, su ausencia en la última presentación del grupo en la Galería Velazquez motivó una serie de interrogantes que obtuvieron como respuesta definitiva: Nada ha cambiado en los principios del Movimiento Espartaco>>.483

Resulta anómalo que R.F.A. en la entrada del texto se centre en Carpani, cuando ya ni siquiera es miembro de Espartaco, y que no mencione nada acerca de su expulsión. Continúa preocupándose por Sánchez y Mollari, ni siquiera procede por orden alfabético dentro de su triada protagonista.

<<Sánchez, por su parte, revela una profunda convicción y disciplina que se acentúa por lo fecundo de su humanismo -humanismo concreto al fin-, en él los paisajes industriales trasuntan una verificación histórica resuelta con una trilogía de colores puros que se equilibran con la neutralidad del blanco, rojo, negro, azul; afirma él que Latinoamérica tiene que ser tratada así, fundamentalmente. Mollari desgaja su especial sentimentalidad en el agro. Sus paisajes y sus figuras humanas están concebidas con gran apego a los temas del campesinado latinoamericano. la tonalidad que aplica a sus paisajes y figuras son de gamas cálidas, sin desmedro de lo que es auténtico en la composición de lo nativo. Hay sin duda un aterciopelado empaste en su pintura que

482 R.F.A.: “El grupo Espartaco. Hacia un arte popular latinoamericano”. *Democracia*, Bs. As., 1-7-1962. Anexo nº 59.

483 *idem*.

da quizá de un recóndito sentido poético de su paleta, pero que no resta dimensión al drama de la tierra y sus hombres>>.⁴⁸⁴

Después de señalar a Carpani, Sánchez y Mollari, el autor del texto señala: “A estos pintores se han sumado tres elementos de positivos valores: Elena Diz, Bute, y Sessano”. La estrategia narrativa será copiada con posterioridad por cierta bibliografía de éxito como López Anaya (1997) o Alberto Giudici (2001 y 2004) del que ya nos hemos ocupado en el capítulo “Estado de la cuestión”. El autor parte de 1957 con la exposición estímulo de Bellas artes con un trío fundamental (Carpani, Sánchez, Mollari) a los que suma Diz, Bute y Sessano. La crítica de R.F.A. se antoja un equívoco documento que sienta las bases para la posterior manipulación y reducción de la historia del grupo Movimiento Espartaco, ya que todas las aproximaciones que en el presente estudio se demuestran como erráticas repiten la misma estrategia narrativa.

<<La primera [el autor se refiere a Diz] se distingue del grupo por su mayor aplicación de los contornos curvos, casi inconmensurables, cuyas líneas van cerrando formas de tonos contrastados tiernamente. Lo resolutorio está presente poetizando sus creaciones, de honda exaltación, instituyen en su temática elementos populares. su personalidad revela una actitud crítica que la lleva a superarse en su intención con dinamismo fecundo, su experiencia vital es promesa de mayor rendimiento conceptual afirmativo y militante, todo emana de sus obras transparentando un auténtico dominio técnico completado con los tonos cada vez más seguros de las tendencias modernas. Bute define su posición dentro del grupo con el aporte substancial de una pintura esencialmente cálida que busca un equilibrio por contraste en tonos fríos. También él atiende a los temas del agro latinoamericano. Quizás una mejor organización de los recursos temáticos le vayan dando la rigurosidad que lo defina con mayor precisión. En Sessano -los caminos latinoamericanos su efusión espiritual frente a ellos y una realización técnica vibrante- la pintura adquiere dimensiones de incuestionable concepción estética que enriquece más la perspectiva del grupo. En sus obras asoman las alternativas de un mundo descrito con audacia. Resulta difícil afectar a sus antecesores centroamericanos el intenso desarrollo de su paleta. su autenticidad es una consecuencia final que se apega a la formulación original del Movimiento Espartaco, más allá de aquello que hay que ubicarlo necesariamente con la promulgación del génesis latinoamericano, por lo demás, pleno de una inspiración tremante⁴⁸⁵ a causa de sus pueblos. Para expresarlo mejor, en su lenguaje cromático desbroza los ámbitos vírgenes de una realidad continental que animan realizaciones heroicas>>.

⁴⁸⁴ *idem*.

⁴⁸⁵ Derivado de “tremar”, según la RAE, temblar.

A pesar de todo, los análisis acerca de las obras de Diz, Bute, y Sessanos son bastante acertados, al fina y al cabo, R.F.A. maneja el oficio de crítico de arte. Si habría que reflexionar alguna afirmación que parecen poco justificadas. Respecto a Diz, “los tonos cada vez más seguros de las tendencias modernas”, es una afirmación que nos dice bien poco, entiendo que se refiere a la vivacidad de un color sin modulaciones. De Bute señala: “Quizás una mejor organización de los recursos temáticos le vayan dando la rigurosidad que lo defina con mayor precisión”, no queda muy claro a qué se refiere pero, en cualquier caso, lo entiende en un rango menor aunque en proyección. De Sessano dice al final: “Para expresarlo mejor, en su lenguaje cromático desbroza los ámbitos vírgenes de una realidad continental que animan realizaciones heroicas”, como explicación es pobre y se refugia en lo literario, poco nos dice. R.F.A. Concluye buscando una dimensión continental y, por tanto, universal para el M.E. “El Movimiento Espartaco, por sus características conceptuales, está llamado a cubrir una necesidad social continental”. Pero nuestro mayor reproche para con R.F.A. reside en que al no mencionar la expulsión de Carpani, y la salida de Di Bianco, pretende codificar una realidad desde su espacio de crítico por encima de los hechos reales. Tentativa que va a ser una constante para con el Movimiento Espartaco.

No podía faltar a la cita en la Galería Velázquez el diario “Clarín” con nuestro apreciado Raúl González Tuñón, el cual vuelve a elogiar el estado de salud del joven conjunto que llama Grupo Espartaco, vuelve a contraponer su figuración ni naturalista ni idílica frente al informalismo que considera agotado.

<<Al abandonar la galería Velázquez, donde estimamos las obras de Bute, Elena Diz, Juan Manuel Sánchez, y Sessano, integrantes del Grupo Espartaco, recordamos palabras de Julio Payro, quien, luego de referirse a los impresionistas, fauces, futuristas y cubistas y el significado de esas escuelas en el proceso pictórico, dice: “¡ Qué lejos está todo eso, esa versión plástica de la fe, la esperanza, el gozo de los albores del siglo! La juventud artística de hoy boyea en aguas sombrías y procelosas, entreviendo un turbio universo que lo desconcierta y aterroriza y creando con ello una angustia”, etc... De acuerdo, pero sería mejor decir: una parte de la juventud actual, porque hay quienes, precisamente, como los componentes del Grupo Espartaco y otros muchos artistas maduros y noveles, incluso algunos “angustiados” que están derivando hacia posiciones más serenas y lúcidas, no boyean en esas aguas sombrías. Y bien, en la nueva muestra colectiva que juzgamos no se hallará nada que trasciende ese clima negativo, pero tampoco nada idílico, decorativo o conformista y tampoco ambiguo, como injustamente se ha dicho: realizan una pintura con sentido muralista, en general, y esto da al cuadro, dentro de una factura formal severa que responde a hondas disciplinas,

animando un contenido humano sin estridencias, una singular fuerza plástica que no excluye ciertos matices de delicadeza, el aliento lírico. Cada cual expresa su mensaje sin necesidad de acudir a retorcimientos retóricos, a la violencia y al feísmo deliberados, a lo sombrío por lo sombrío. Lejos de ese naturalismo que, al decir Marinello, "se guarece en un fisiologismo aislador", pero también del preciosismo geometrizable o la improvisación informalista que utiliza elementos exteriores, trapos sucios, latones oxidados y arpilleras, so pretexto del hombre que, enlazando lo objetivo y lo subjetivo, lo íntimo y lo social, el "calor del destino", encuentra su salida>>. ⁴⁸⁶

Y aunque González Tuñón como R.F.A. nada parece señalar de la expulsión de Carpani, si leemos con atención al señalar que: "nada idílico, decorativo o conformista y tampoco ambiguo, como injustamente se ha dicho". Nos trae a recuerdo las acusaciones de Carpani cuando acusó de decorativistas y de indigenismo pseudorrevolucionario a sus antiguos compañeros de experiencia colectiva.

Hemos llegado al mes de Agosto de 1962, es la cuarta temporada del proyecto Movimiento Espartaco, año que marca una nueva etapa sin Carpani, mucho se ha escrito, se ha dicho de este grupo. Algunas ideas como que los "Espartacos" son subsidiarios del muralismo mexicano, o que Carpani fue su líder teórico fueron tópicos que han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, estas y otras ideas quedan desmentidas no por el presente estudio, sino por sus propios integrantes de 1962. La revista cultural "El escarabajo de oro" publicó la siguiente entrevista que reproduzco íntegramente, pues nos permite no solo conocer algunas respuestas concretas, algunas que ya conocemos, sino que además se nos desvela un carácter, una personalidad, una psicología colectiva.

<<Discutible, discutido, discutidor, el grupo ESPARTACO representa, sin duda, una significativa corriente de la pintura joven argentina. Bute, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano: sus integrantes más representativos; Carpani su ausencia más notoria. Ninguno de ellos (afortunadamente) usa barba. Se bañan y repudian el Cotto.⁴⁸⁷ Son esencialmente francos. Cuesta un poco de trabajo hacerlos opinar de a uno; prefieren la consulta previa y el juicio colectivo. EL ESCARABAJO los acorraló en la Galería Velazquez, donde, hasta hace unos días, exponían sus pinturas. Discutimos acerca de arte popular; no resolvimos, claro, el analfabetismo de latinoamérica; pero por lo menos salimos ilesos y con un reportaje.

Nos disgustó la opinión de Bute sobre los cortometrajistas argentinos; como la respuesta estaba en los cortometrajes fuimos a ver Bazán, Una historia Nehra, Diario Buenos Aires, Sin Memoria, Nueva Plata Acusa, y ahora sospechamos que Bute, no. Decidimos, por tanto, meterlo

⁴⁸⁶ R.G.T.: Grupo Espartaco, *Clarín*, ¿? 1962. Anexo n° 72.

⁴⁸⁷ Un tipo de vino mosto.

preso a él. Nos gustó, en cambió, su opinión sobre ciertos cuentos y poemas del ESCARABAJO; leímos la revista y, francamente, algo de eso hoy. Le exigiremos a Roa Bastos, a Cortazar, a Constantini, a Drumond de Andrade, a tejada Gómez, y al "diré" que sean un poco más entretenidos, caramba.

1. ¿Por qué son pintores figurativos?

No hay posibilidades de elegir. El hombre, como artista, trata de expresar lo que siente. Y el contenido americano que nosotros queremos expresar en nuestra pintura, se manifiesta en una sola forma auténtica, la figurativa. Y si esto no bastara hay un argumento irrefutable, histórico: una pintura temática de enfrentamiento, de polémica, una pintura que no dé la espalda al pueblo, debe, necesariamente, ser figurativa.

2. ¿Entonces un arte no figurativo no puede ser considerado revolucionario?

Hasta el momento todas las experiencias latinoamericanas en un arte no figurativo, han sido imitación del europeo. Acá no existe una realidad vital que exija un arte abstracto. Y como el arte es creación, no imitación, todo intento en una línea no figurativa puede considerarse ajena a la manifestación artística, es decir, gratuita, anti-revolucionaria. Basta considerar que el artista utiliza su lenguaje para comunicarse con el pueblo, y lo no figurativo, hasta el momento, no logró esta comunicación.

3. ¿Este juicio, por supuesto, no incluye a Europa?

No; allí hasta una realidad diferente, otras necesidades, una estructura social distinta. Allí, un arte abstracto, tiene una justificación. No hay que olvidar que el arte abstracto se originó en Europa. Con esto no aseguramos de que en Europa el arte abstracto cumpla una función revolucionaria.

4. Ustedes hablan de una comunicación con el pueblo. ¿Hasta qué punto lo han logrado?

Creemos que, hasta ahora, no se ha logrado. Como somos pintores que trabajamos con elementos que nos da el pueblo, estamos seguros que nuestra obra debe ser comprendida por el pueblo; desgraciadamente la actual falta de difusión de la pintura nos impide valorar hasta donde lo nuestro puede dar un mensaje. Por otra partes y esto es importante, ustedes saben hasta donde las clases dirigentes impiden el acercamiento del pueblo a la cultura.

5. ¿Qué los impulso a unirse en grupo?

Fines comunes: La necesidad de un arte nacional y latinoamericano, y la reacción de una generación contra el coloniaje cultural.

6. ¿Y las ventajas de este nucleamiento?

Creemos que posibilita originar una verdadera tendencia, un movimiento.

7. ¿Qué proyección le ven al grupo Espartaco?

queremos tener una proyección universal, es decir, que pensamos tenerla.

8. ¿Por qué se separó Carpani?

Podemos asegurar que no fue por asuntos personales. Sin embargo no queremos incurrir en el defecto de la izquierda nacional, de sacar los trapillos al sol. Si damos cuenta del peligro, nos atomizamos, en lugar de tratar de hacernos fuertes.

9. ¿Consideran comprometida su actitud de artista?

Como hombre políticos, estamos comprometidos con el medio. Con nuestra pintura queremos responder al compromiso que adoptamos. Además, si el artista es fiel con la época que le toca vivir y de otro modo no puede considerarse artista su arte tiene necesariamente que ser revolucionario.

10. ¿Existe una pintura argentina?

No como algo acabado, no del mismo modo que existe una pintura mexicana. Hay, por supuesto, elementos intrínsecos que pueden, y deben ser explotados. Nosotros estamos abocados a la búsqueda de una pintura auténtica y representativa.

APENDICE CON RESPUESTA OBLIGATORIA

1. ¿A qué persona (o personas) metería usted en la cárcel?

Responde Bute: A los cineastas independientes.

¿Por qué?

Basta ver cortometrajes para saber la respuesta.

Responde Sánchez: A los que me hacen este reportaje.

¿Por que?

Por este apéndice obligatorio.

Responde Sessano: A nadie de los que quisiera. La policía y el gobierno me lo impedirían.

2. ¿Si de pronto se encontraran en una calle cualquiera con Picasso, Dalí, o Siqueiros, ¿qué harían?

Responde Bute: A Picasso le diría "adiós, maestro". Con Siqueiros (claro que esta es una posibilidad un tanto utópica) me haría el burro porque no me gusta su pintura.

¿Por qué?

Es demasiado efectista, espectacular.

Responde Mollari: Si me encontrase con Siqueiros, le diría que me alegro de verlo en libertad.

Responde Diz: Si me encontrase con Dalí, lo confundiría, creo, con una bicicleta.

Responde Sessano: A Dalí, como si pasara una mosca. A Picasso le mostraría un cuadro mío, para que mediare su opinión.

3. ¿De no vivir en esta época, en cuál les gustaría vivir y que suponen que harían?

Nos gustaría vivir en ésta y hacer lo que hacemos.

4. ¿Que opinan del "Escarabajo"?

Responde Bute: Creo que de las actuales revistas es la más importante. Sin embargo, sus poemas a veces me aburren. Algunos cuentos también me aburren>>. ⁴⁸⁸

Esta divertida pero sustanciosa entrevista, a parte del aporte en el que desvinculan como seguidores de Siqueiros, vinculo que el propio Raúl González Tuñón se empeñaba en ello, tiene la virtud de mostrar el carácter psicológico de los componentes que vuelcan cierta tendencia a lo irónico, así como su aspiración a constituir un mundo de trascendencia “universal”. El entrevistador debió quedar un poco mareado, en especial por Bute por sus sinceras opiniones sobre la cultura, ya sea literatura o cine. Pero las dos declaraciones más trascendentes corresponde a su opinión frente al arte abstracto del cual entienden su surgimiento y justificación bajo el contexto europeo y su propia realidad vital. No podía faltar en este año 62 las referencias al conflicto con Carpani: “Podemos asegurar que no fue por asuntos personales. Sin embargo no queremos incurrir en el defecto de la izquierda nacional, de sacar los trapillos al sol. Si damos cuenta del peligro, nos atomizamos, en lugar de tratar de hacernos fuertes”.

Tales declaraciones contra la “izquierda nacional” y de relativa comprensión al fenómeno abstracto europeo aun entendiendo que la realidad de Latinoamérica es otra, sitúa a Espartaco en un grado diferente de comprensión intelectual respecto a Hernández Arregui el cual es capaz de hacer afirmaciones que tan solo demuestran la falta de conocimiento profundo respecto a la historia del arte:

<<La aparente complejidad del arte moderno -surrealismo, onirismo, informalismo, constructivismo- es una manifestación de esta putrefacción cultural de nuestra época, del desorden global de la sociedad contemporánea, En los países coloniales este hecho es más agudo pues el artista conformista, lúgubre búho de la periferia, se convierte en un pálido fantasma, no de su país sino de Europa donde el arte -aun decadente- tiene sentido, un suelo histórico propio>>. ⁴⁸⁹

Con tales declaraciones de Arregui, puede suceder que algunos autores entiendan que esta posición converge con la posición de los “Espartacos”.

<<De ahí entonces el entusiasmo con que Hernández Arregui saluda la aparición del grupo Espartaco>>. ⁴⁹⁰

Hemos de desmentir tal convergencia, los autores de Espartaco cada uno de ellos miran a la historia del arte, y su propia fascinación por la misma los aleja completamente de Arregui.

⁴⁸⁸ “Entrevista al Grupo Espartaco”. *El escarabajo de oro*, Bs. As., Agosto de 1962. Anexo nº 66.

⁴⁸⁹ GALASSO, Noberto.: J.J. Hernández Arregui. *Del Peronismo Al Socialismo*. Op. Cit. pp.135 y 136.

⁴⁹⁰ GALASSO, Noberto.: J.J. Hernández Arregui. *Del Peronismo Al Socialismo*. Op. Cit. p. 136

Para el mes de septiembre de 1962, continua el itinerario referido a la representatividad de los Espartaco dentro del ecosistema de la plástica argentina. Una vez más aparecen ante el binomio figuración-abstracción y una vez más los integrantes del grupo Espartaco y el grupo Sur subyacen tras la amplia nómina de artistas. La exposición “Pintura Argentina Hoy” fue impulsada por la Asociación Estimulo de Bellas Artes.⁴⁹¹ Como se ha dicho la exposición se organizó en dos bloques, primero se mostró la pintura figurativa del 17 al 29 Septiembre, y después le siguió la abstracción. Los figurativos fueron veinticuatro artistas, que paso a transcribir: Alonso, Carlos. Anadon, Oscar. **Bute, Esperilio.** Cedron, Alberto. Chalukian, Diana. De Lorenzo, Miguel. Dermijian, Jorge. **Diz, Elena.** Fadul, Angel. Fekete. Fernández Taboas. Ibarra, Juan. Marx, Michele. Mazza, Horacio Blas. Mendoza, Renee. **Mollari, Mario.** Monaco, Primaldo. Otero, Juan. **Sánchez, Juan.** Soro, Susana. **Sessano, Carlos.** Vasena, Leonor. Vuono, Mario. Zilzer, Vera. Los cinco “Espartacos” se presentaron en bloque junto a los otros diecinueve artistas. Además de los cinco “Espartacos”, para el presente estudio cabe destacar a Carlos Alonso, Alberto Cedron y Jorge Dermijian, artistas con lo que algunos de los “Espartacos” tendrán fuertes vínculos, tanto personales, artísticos, y de camaradería artística en futuras experiencias colectivas. Podemos reparar que ninguno de los artistas del grupo Otra figuración, más conocido como Nueva Figuración no son convocados en la presente exposición. De entre la nómina de treinta y un artistas abstractos, aparte de los del grupo Sur (Cañas, Carreño, Loza, Moron), hay que señalar la participación como artista abstracto de Antonio Seguí (1934) que para 1962, -autor que más adelante andará a caballo entre la nueva figuración de corte francés y el pop-, aun practica la abstracción. Pero que pasará a formar parte de la que denomino generación de figurativos del '30 por haber nacido todos en torno a este año. La hoja de exposición se acompañó con un texto de Victor Saiz⁴⁹² del que extraemos el siguiente fragmento:

<<De entre la turbulenta y dramática expresión aportada por las corrientes del pensamiento contemporáneo, es en la pintura donde mejor se conjugan el fenómeno universal y la localización geográfica. De ahí que en esta exposición nuestros jóvenes artistas consagrados a la figuración

⁴⁹¹ <<La Asociación Estimulo de Bellas Artes, fundada el 23 de octubre de 1876, con personería jurídica acordada por el Superior Gobierno de la Nación en fecha 6 de abril de 1938, es una entidad creada a efectos de propender y estimular el desarrollo de la cultura general y el arte; fomentar preferentemente el estudio y conocimiento relacionados con las artes plásticas; pintura, escultura, grabado, dibujo, decoración, escenografía, cerámica, etc. (...) La Sociedad Estimulo de Bellas Artes ha sido, en nuestro País, madre de todas las instituciones vinculadas a las artes plásticas. De ella nacieron la Academia y el Museo de Bellas Artes, el Salón Nacional y, además, a su imagen y semejanza, todos los organismos de igual naturaleza que se proyectaron en el interior de la República>>. [en red] <http://www.aeba.org.ar/html/trayectoria.html> [última consulta: 8-8-2013]

⁴⁹² Cit. Nota 48.

<<Español migrado a la Argentina en 1951, cobró cierta celebridad al ganar el Concurso Internacional de Narrativa de Editorial Losada en 1959>>.

logren una simplicidad de estructura inspirada en el esquematismo social, cuya tónica argentina es una discreción replegada en si mismo, sin dejar de mostrar las raíces que se hallan en la realidad visible de las cosas universales; entre las vastas articulaciones de los geométricos, confusas en sombras y luces, surge siempre, la gastada sonrisa de las cosas cosmológicas; finalmente se nos ofrece el anhelo racional de los informalistas, ávidos de constreñir esa sonrisa a un peculiar esquema mental. Estos tres aspectos de la pintura moderna argentina, tienen una meta común: reclamar para lo nuestro una forma viva en la medida de su existir en el ámbito universal>>. ⁴⁹³

El texto de Victor Saiz, es elocuente y busca subrayar los valores identitarios y universales, para poder justificar el título de la exposición “La Pintura Argentina Hoy”. Para nuestro intereses la siguiente sentencia: “nuestros jóvenes artistas consagrados a la figuración logren una simplicidad de estructura inspirada en el esquematismo social, cuya tónica argentina es una discreción replegada en si mismo, sin dejar de mostrar las raíces que se hallan en la realidad visible de las cosas universales”. No por nada, se selecciona al grupo Espartaco al completo, y no sucede así con la “pretendida” escisión, de Carpani y Di Bianco. Si los objetivos de Espartaco son identidad, libertad, y universalidad y con ellos se encuadran junto a un mínimo de diecinueve pintores figurativos más, de los cuales cuanto menos guardan afinidad formal con Carlos Alonso, Alberto Cedron y más adelante con Jorge Dermijian, Bute establecerá lazos formales y personales. Hemos de decir que el Movimiento Espartaco es ya un Grupo, pues el Movimiento que reclaman ya existe, y no se limita sólo a estos jóvenes figurativos, Buenos Aires parece una cantera que no tiene límite. Así tenemos una noticia⁴⁹⁴ para 1963 de *Hoy en la Cultura*, titulada “*Algunos jóvenes en los salones*” señala a dos jóvenes figurativos, Roberto Duarte (1935) y a Alfredo Plank (1937), otros dos artistas que van a buscar identidad, libertad, y universalidad; el torrente de artistas van creciendo en juventud inversamente proporcional al paso de los años en la década del '60. Es decir, que cuanto más jóvenes salen los artistas nuevos a destacar, más adentrados estamos en la década. Esto nos habla, de que los Espartaco, aun siendo jóvenes ya se pueden considerar consagrados, la crítica los trata específicamente, ya no es como en las breves noticias del 59 donde Espartaco se destacaba con otros grupos y nombres propios. Y la crítica por su parte, cuando señala a nuevos jóvenes valores desde la figuración vamos encontrando y sumando nombres de autores que junto a los Espartaco conforman un fenómeno generacional. Carlos Alonso, Alberto Cedron y Jorge Dermijian, ahora sumamos Alfredo Plank y Roberto Duarte. Empieza a dibujarse una generación figurativa, que van

⁴⁹³ “Pintura Argentina Hoy”, Asociación Estimulo de Bellas Artes. Exh. cat., Figuración del 17 al 29 Septiembre, 1962. Anexo n° 63.

⁴⁹⁴ ARRAU, Gabriel.: *Hoy en la Cultura*, n° 12 enero - febrero 1964, p. 11. Anexo n° 160. [contiene ilustración de 39 cm].

a mostrar fuertes puntos de contacto personal, influencia estética, prestamos y citas de unos a otros, y lo más determinante aún, una preocupación por la realidad social y política, tanto inmediata como de carácter internacional. Una amistad forjada por las experiencias en común durante los años 60, una biografía colectiva que comparten como coetáneos, aunque evidentemente también compartan el espacio-tiempo con sus contemporáneos, tales son Berni, o Castagnino, entre otros. (figura 21)

Con todo ello no hay que presuponer algún rango de jerarquía en favor de Espartaco, ni mucho menos, son los Espartaco cinco, pero han sido nueve en total los autores que han expuesto bajo esas siglas. Pero los figurativos ya sean coetáneos o contemporáneos van a ir apareciendo a lo largo de la década, convergiendo con los Espartaco en muestras, y en espacios como el Bar Moderno. Con muchos de ellos guardan cercana amistad, Carlos Alonso, Alfredo Plank, Julio Martínez Howard, Roberto Duarte, Roberto “Cachete” González, por citar a los más afines. Hasta que a partir de 1966 estallen los intereses en común y certificándose los mismo en 1968, cuando los “Espartacos” convergen con los más afines para actuar desde la SAAP. Pero esto lo veremos en nuestro segundo bloque de estudio con detenimiento.

Una vez cerrado este meandro generacional, continuamos en el año 62 con la segunda exposición del itinerario específicamente Espartaco, se presenta en una nueva alternancia, de la G. Velázquez pasamos una vez más a la G. Van Riel⁴⁹⁵, entre los días 15 y 27 de Octubre. El M. E. continúan con la misma formación [Bute, Diz, Mollari, Sessano, Sánchez], las posiciones grupales se consolidan cada vez un poco más y por segunda vez vuelven a entregar un fragmento de poesía con la convocatoria de la muestra, esta vez el autor no es español, es el chileno Pablo Neruda, y la poesía titulada “No me lo pidan”, que forma parte del libro “Canción de Gesta”, publicado en 1960. El título del libro menciona el género medieval, que eran largos poemas narrativos en los que se exaltaba las hazañas de un héroe. En este sentido el poemario, que fue publicado un año después del triunfo de la revolución Cubana en 1959, es un homenaje a la misma, y sugiere qué tipo de actos pueden ser considerados heroicos en ese momento histórico.⁴⁹⁶

<< Piden algunos que este asunto humano
con nombres, apellidos y lamentos
no lo traté en las hojas de mis libros,
no le de la escritura de mis versos:
dicen que aquí murió la poesía,

⁴⁹⁵ M. Espartaco, [Bute, Diz, Mollari, Sessano, Sánchez] “No me lo pidan”, Galería Van Riel, Bs. As., 15-27 Octubre, 1962. Anexo n° 62.

⁴⁹⁶ VIÑAS, Alba.: *Análisis de un poema de Pablo Neruda. No me lo pidan* [en red] <http://construyendo.nuevaradio.org/?p=226> [última consulta: 5/7/2013]

dicen algunos que no debo hacerlo:
la verdad es que siento no agradecerles,
los saludo y les saco mi sombrero
y los dejo viajando en el Parnaso
como ratas alegres en el queso.
Yo pertenezco a otra categoría
y sólo un hombre soy de carne y hueso,
por eso si apalean a mi hermano
con lo que tengo a mano lo defiando
y cada una de mis líneas lleva
un peligro de pólvora o de hierro,
sobre los crueles, sobre los soberbios.
Pero el castigo de mi paz furiosa
no amenaza a los pobres ni a los buenos
con mi lámpara busco a los que caén,
alivio sus heridas y las cierro:
y éstos son los oficios del poeta
del aviador y del picapedrero:
debemos hacer algo en esta tierra
porque en este planeta nos parieron
y hay que arreglar las cosas de los hombres
porque no somos pájaros ni perros.
Y bien, si cuando ataco lo que odio
o cuando canto a todos los que quiero
la poesía quiere abandonar las esperanzas de mi manifiesto
yo sigo con las tablas de mi ley
acumulando estrellas y armamentos
y en el duro deber americano
no me importa una rosa más o menos:
tengo un pacto de amor con la hermosura
tengo un pacto de sangre con mi pueblo >>. ⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ Espartaco [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano]. Galería Van Riel, 15-27, Octubre de 1962, Bs. As. Anexo n° 73.

El volante convocante de esta exposición en Galería Van Riel se editó con cinco modelos diferentes, cada uno diferenciado por la portada en el que alternaban los cinco rostros de figuras pertenecientes a cada autor. En la Biblioteca del Museo de Arte Moderno, se conserva uno dedicado a Mario Mollari. En dicho documento (anexo nº) se puede leer anotado a mano y en bolígrafo rojo [simultáneamente en Velázquez exponen Carpani y Di Bianco]. Son razones que nos llevan a pensar que los versos de Neruda cobran cierta significación bajo el contexto del conflicto con Carpani, sobre todo las últimas líneas la poesía quiere abandonar las esperanzas de mi manifiesto: [yo sigo con las tablas de mi ley/acumulando estrellas y armamentos/ y en el duro deber americano/no me importa una rosa más o menos:/tengo un pacto de amor con la hermosura/tengo un pacto de sangre con mi pueblo].

En cualquier caso los versos esconden profundidad, y merece ser comentados para la comprensión de su dimensión estética, por lo cual vamos a tomar el siguiente análisis:

<<“No me lo pidan” defiende un tipo de literatura que fue (y es) menospreciada por cierto grupo de intelectuales: la de compromiso. No sólo Neruda sale en su defensa, entre otros Gabriel Celaya en “La poesía es un arma cargada de futuro”. Se entiende que el poner a la literatura al servicio de fines políticos o sociales, o, más radicalmente, realizar una literatura comprensible para el pueblo, es rebajarla al nivel de la masa, de la cual esta intelectualidad quiere diferenciarse desesperadamente. A esta intelectualidad elitista se dirige en el poema al declarar su deseo de que “No me lo pidan”. El “pedido” está detallado en los primeros versos, y propone aislarse del “asunto humano/con nombres, apellidos y lamentos”. El arte debe apartarse de lo concreto y mundano (como puede ser los nombres y apellidos), y del sufrimiento de los hombres, de la realidad y sus necesidades concretas (los “lamentos”). El acto de crear un poema de protesta en donde se declara que ese tipo de poemas significa (para los otros) la muerte de la poesía, es, en sí mismo un acto de rebeldía: “Dicen algunos que no debo hacerlo”, y dice esto mientras lo hace. En tono irónico invade los siguientes versos en donde declara fingido pesar porque no agrada su poesía: “la verdad es que siento no agradarles, / los saludo y les saco mi sombrero”. Para terminar se aleja definitivamente de quienes ostentan esta opinión y los deja: “viajando en el Parnaso/ como ratas alegres en el queso”. La referencia al movimiento literario francés, el Parnasianismo, se debe a que éste movimiento busca realizar una literatura impersonal en donde los sentimientos del autor no “contaminen” la perfección y belleza del poema. La comparación con las ratas demuestra el desprecio que siente por esta postura. Neruda podría hacer suyas las palabras del español Gabriel Celaya del poema citado más arriba: “Maldigo la poesía concebida como un lujo/cultural por los neutrales/que, lavándose las manos, se desentienden y evaden./Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse”.

El segundo momento comienza diciendo: “Yo pertenezco a otra categoría/ y solo un hombre soy de carne y hueso”. Al declararse solamente un hombre, tan determinado por su existencia material como cualquier otro, no se degrada sino que por el contrario manifiesta la grandeza de esta condición. La necesidad de defender a su igual (“a mi hermano”), surge de la conciencia de clase. Su hermano no es cualquier hombre, sino el apaleado: el explotado. El arma que utilizará para defenderlo es su oficio: el arte. La literatura es lo que tiene “a mano”, y por eso “cada una de mis líneas lleva/un peligro de pólvora o de hierro”. El arte es un arma que debe ser utilizado con fines revolucionarios. , como toda arma, tiene dos funciones fundamentales: ofensiva y defensiva. Con ella atacará al enemigo (“caerá sobre los inhumanos,/ sobre los crueles, sobre los soberbios”) y defenderá a sus iguales, sus hermanos, los apaleados, a quienes busca darle consuelo, apoyo y fuerzas en su propia lucha: “Pero el castigo de mi paz furiosa/ no amenaza a los pobres ni a los buenos:/ con mi lámpara busco a los que caen,/ alivio sus heridas y las cierro”. Define a su arma, además, como “mi paz furiosa”, haciendo referencia al doble carácter del arma que utiliza: porque a la vez que es esencialmente pacífica, está cargada de furia ante la injusticia y el dolor del hombre. El artista, por su parte, es visto como un trabajador (“éstos son los oficios del poeta/ del aviador y del picapedrero”), Celaya dirá: “Me siento un ingeniero del verso y un obrero/ que trabaja con otros a España en sus aceros”. Este concepto del artista como un trabajador y la escritura como un oficio surge a mediados del S XIX, en el momento en el que el capitalismo, después de pasar por su momento de esplendor, comienza su decadencia, y en el que el trabajo pierde el carácter denigrante que tuvo a lo largo de toda la historia de la humanidad, y es concebido como un elemento que dignifica al hombre, quien a través de él mejora el mundo que lo rodea. Por este motivo dice: “debemos hacer algo en esta tierra/ porque en este planeta nos parieron/ y hay que arreglar las cosas de los hombres/ porque no somos pájaros ni perros”. Carlos Marx declara en “El Capital” que lo que distingue el trabajo humano de cualquier actividad laboriosa en los animales es la conciencia y el propósito. Estos dos elementos se encuentran presentes en estos breves versos de Neruda: la conciencia de la injusticia del mundo y el propósito de “arreglar las cosas de los hombres”. En esta doble finalidad ya analizada (“cuando ataco lo que odio/ o cuando canto a todos los que quiero”) el deseo es de trascender de lo escrito, de lo meramente declarado en palabras y llegar a influenciar la realidad material: “la poesía quiere abandonar / las esperanzas de mi manifiesto/ yo sigo con las tablas de mi ley/ acumulando estrellas y armamentos”. No basta el arte como arma, debe ser acompañada por un compromiso activo con la causa de los explotados. Arnold Hauser termina su libro “Historia social de la Literatura y el Arte” refiriéndose al disfrute del arte: “la participación de las grandes masas puede ser en él aumentada y profundizada. Las premisas para mitigar el

monopolio cultural son, ante todo, económicas y sociales. No podemos hacer sino luchar por la creación de estas premisas”. El poema termina con dos versos paralelos: “tengo un pacto de amor con la hermosura: tengo un pacto de sangre con mi pueblo”. Estos dos versos están unidos por los dos puntos que sugieren que el segundo es consecuencia del primero, no son planteados como pactos separados e independientes. El primer pacto es con la belleza, y lo que lo une a ella es el amor, el segundo, inquebrantable, es con su pueblo. El amor y la búsqueda de la belleza no puede hacerse desde una torre de marfil, desde el aislamiento de la realidad que aqueja a los hombres... y otra vez Celaya: “Porque vivimos a golpes, porque/ apenas si nos dejan/decir que somos quien somos,/nuestros cantares no pueden ser, sin pecado, un adorno”>>. ⁴⁹⁸

Tras este buen análisis del poeta chileno, queda claro que, Espartaco en este seleccionar versos, o poesías, hace a la par declaraciones tan vinculantes como las declaraciones directas o abiertas de tipo manifiesto. Además esta cita literaria que hacen suya, nos advierte de un procedimiento, que también aplican a su pintura, citas a Picasso, a Guayasamín, y otros grandes pintores de talla universal, estos jóvenes figurativos que son los Espartaco vaticinan la futura cita posmoderna de los años '70 y '80 aunque aquí se presenta sin tono festivo, ahora como nos alecciona Arnold Hauser se hace en pos de “mitigar el monopolio cultural”.

El clásico diario “La Tribuna”, también de Buenos Aires, publicó con motivo de la exposición en Van Riel una elogiosa crítica firmada por Amado Paz, una vez más y un crítico más vuelve a destacar a Espartaco ante un panorama de las artes que entienden en decadencia.

<<De entre tanta maraña incoherente, abúlica, ecléctica, anárquica y confusa; de entre tanta mula y disfraz, se destaca, sólida y valiente la muestra del grupo Espartaco, que expone en los salones de VAN RIEL. En Plena calle Florida, una afrenta al rococó, a la eversión, a la teorificación tramposa y escurridiza. Son muchas las muestras que no reúnen las premisas más elementales que habiliten. Atentan incluso contra la belleza, que a través de la armonía por sí sola, justificaría el arte. De pronto, de entre tanto caos llega a la calle de las exposiciones esta muestra, que viene a reivindicar a favor del arte todas las virtudes que le dignifican y enaltecen>>. ⁴⁹⁹

Realiza un pequeño itinerario del grupo buscando con ello subrayar el elogio a Espartaco:

<<Los artistas de ESPARTACO, se integran en 1959 y se someten a la opinión por primera vez en el PRIMER SALON RIO PLATENSE. Exponen en numerosas muestras del país y del exterior: Brasil, México, EE.UU., Libano, Suecia, Dinamarca, Italia, Libano, Colombia, Ecuador,

⁴⁹⁸ VIÑAS, Alba.: *Análisis de un poema de Pablo Neruda. No me lo pidan* [en red] <http://construyendo.nuevaradio.org/?p=226> [última consulta: 5/7/2013]

⁴⁹⁹ AMADO PAZ.: “Presencia y compromiso”. *Tribuna*, año XI, n° 516, Bs. As., 26-10-1962. Anexo n° 65.

etc. Con renovado éxito y beneplácito de numerosa gente y "algunos críticos" vuelven a la calle porteña>>. Hay que matizar que tales países enumerados, en su mayoría pertenecen a muestras individuales o convocatorias nacionales para representar a Argentina en el exterior, proceso de "internacionalización" que diría A. Giunta y que la memoria ha decidido omitir a Espartaco. Algunas de las exposiciones han podido ser localizadas y ya han sido volcadas en el presente estudio, recordar exposición en la Unesco de Mollari, Sánchez, y Sessano. Exposición en Brasil bajo la convocatoria "Arte Argentino Contemporáneo", que llevó a Bute, Carpani y Sánchez en el '61. Las exposiciones de Sessano, en Colombia y Ecuador, entre otras, la exposición itinerante del MAM de Squirru que llevó a Italia obra de Bute, y Sessano; Sánchez en convocatorias colectivas de arte argentino en México y EE.UU (Kansas); También Sánchez para Suecia y Dinamarca llevado por un galerista. Pero todas estas muestras, exceptuando quizás la de Líbano, no terminan de representar la estética de Espartaco, bien por quedar ahogada entre muchos otros autores como la de Brasil 61, bien por ser exposiciones individuales, y sobre todo por no anunciar que tras estética del autor concreto esta el Movimiento Espartaco, y no como se anunció en la Unesco en Líbano y en tantas otras como "tres, cuatro, o cinco pintores argentinos" como se anunció tantas veces ¿las razones? bien podrían ser por decoro político.

Continúa el autor del texto que firma como Amado Paz: <<No es habitual en TRIBUNA el reflejo de esta faz de la cultura . Y no es frecuente dar con obras de valía que digan tanto y ese tanto sea dicho con tanta jerarquía. Así, nos hacemos la obligación de recomendar la visita a esta muestra. La temática, aunque principalísima, por si sola no hace la obra como no la hacen tampoco, por si solas, las buenas intenciones. Es necesario que sea tratada y elaborada con un mínimo de habilidad y talento capaz de reunir las virtudes formales que requiere. De este nexos de formas y argumentos, resulta la obra. ESPARTACO es fiel a los requisitos. Lo hace a través (en esta muestra) de trabajos que sugieren un hálito de mural mexicano. Trabajos de despliegue, de elocuencia, de verismo, de objetividad. Entre los títulos de la obra, es decir, entre el intento temático y el resultado formal hay un jalón de exitoso logro. Demuestran que los artistas saben, y muy bien, expresar lo que desean. En momentos de avatares tan azarosos, donde se juega tanto hombre, tanta dignidad, el GRUPO ESPARTACO, demuestra como el tan mentado compromiso puede no quedar simplemente en la elucubración teórica. Los títulos de la obra confirman este juicio (Connintes, el fin del mito), de Sánchez; América, La fragua, de E. Diz. El torturado (homenajea a Maximiliano Mendoza), La alborada, de Sessano. Los generales buenos y los generales malos de Bute. América Latina de Hoy, Obreros muertos, de Mollari>>.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ *idem.*

Lo más importante para nuestra reconstrucción son los títulos de las obras, que bien nos habla de la iconografía del grupo cada vez más amplia y menos ceñida solamente al obrerismo, y aunque algunas obras no las hemos podido localizar, si se ha logrado con otras, por ejemplo, con la obra de Sessano “El torturado” (fig. 22) que fue un homenaje a Maximiliano Mendoza.⁵⁰¹ Muy interesante hubiera sido localizar o identificar la obra “Connintes” de Sánchez, o “Los generales buenos y los generales malos” de Bute del que si bien hemos encontrado una obra análoga (fig. 24). Detengamonos con la obra Connintes se alude a <<el Plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado) fue un plan represivo aplicado en Argentina. Algunos autores afirman que se implementó por primera vez durante la gestión de Arturo Frondizi, en tanto Julio Godio citando un comunicado de la Secretaría de Prensa y Difusión del 16 de septiembre de 1955 y publicado al día siguiente, afirma que un decreto de ese día suscrito por Juan Domingo Perón dispuso “poner en vigor la etapa ejecución del plan Conintes”. En ese decreto se designó al ministro de Ejército Franklin Lucero como comandante en jefe de la Fuerza de Represión, y le autorizó a establecer el toque de queda y a adoptar las medidas necesarias "para lograr la más rápida y eficaz represión de todo acto de alteración del orden público, violencias contra las personas o bienes públicos o privados, servicios públicos, templos o establecimientos religiosos, sabotajes, depredaciones, etc.>>. ⁵⁰²

La exposición en Van Riel es recogida para el 29 de Octubre por el diario “La Prensa”⁵⁰³ , con crítica firmada por H.A.P. que se ha podido identificar como Hugo Parpagnoli.⁵⁰⁴ Mientras Espartaco expone en Van Riel, Carpani y Di Bianco en Velázquez, la “escisión” esta viva.

⁵⁰¹ ORTEGA PEÑA, Rodolfo; DUHALDE, Eduardo Luis.: *Felipe Vallese, proceso al sistema*. Ed. de la U.O.M., Bs. As. [en red] <http://www.elortiba.org/vallese.html> [última consulta:9/9/2013]

<<Y fue durante la presidencia de José María Guido, un títere de militares dispuestos a impedir que el peronismo se expresara electoralmente pues eran seguros sus triunfos, que son secuestrados por la policía de la Provincia de Buenos Aires, Ector Maximiano (o Maximiliano) Mendoza y Felipe Vallese; ambos, emblemáticos militantes obreros y peronistas, son salvajemente torturados: tras ser destrozado en la tortura, Maximiliano es arrojado al vacío desde los techos del último piso de la ex cárcel de Caseros en la Capital Federal (Diario Democracia, 19.VI.62) y hasta la fecha, Vallese permanece desaparecido>>

⁵⁰² GODIO, Julio.: *La caída de Perón de junio a setiembre de 1955*. Granica Editor, Buenos Aires, 1973.

⁵⁰³ <<La Prensa es un diario de la ciudad de Buenos Aires fue fundado por José Clemente Paz en 1869. La Prensa precisamente se dirigió a la prensa de la república sosteniendo que su credo lo formarían la independencia, el respeto al hombre privado, el ataque razonado al hombre público y no a la personalidad individual. Durante el gobierno peronista, La Prensa fue clausurada y confiscada. El edificio donde se encontraba fue usurpado por la Confederación General del Trabajo Argentina (CGT) y el Sindicato de Vendedores de Diarios. En el año 1956, tras la Revolución Libertadora, el diario fue devuelto a sus antiguos dueños, pero una mayoría de sus lectores habían escogido otras publicaciones debido al abandono de los ideales del mismo por parte de la dirección puesta por Perón. Luego de la restitución a sus dueños recuperó parte de sus lectores pero no pudo recuperar el prestigio de antaño>>.

⁵⁰⁴ <<Hugo Parpagnoli, crítico de arte del diario La Prensa y colaborador de la revista Sur, fue, además, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en los años sesenta, continuando la labor fundadora de Rafael Squirru. Entre sus curadurías se destaca la exposición de arte argentino llevada a cabo en el edificio de Pepsi-Cola, Nueva York, en 1964>>. Ver en AMIGO, Roberto.: [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/741681/language/es-MX/Default.asp> [última consulta: 5/7/2013]

<<En Van Riel, Florida 659. El grupo Espartaco, reducido a cinco de sus integrantes, exhibe una muestra de óleos, en tanto que los otros pintores que lo componían, Di Bianco y Carpani, se presentan individualmente en la galería Velázquez, Maipu 932 >>.505

Parpagnoli recoge brevemente la fractura de Espartaco y al prestarnos el dato de la muestra paralela de Di Bianco y Carpani, el otro reducto del Grupo “titular” junto a la Galería Van Riel, no solo se nos habla de simultaneidad, se nos habla de una estrategia al mejor estilo “marrullero” del trotskismo-nacional, pues ¿quién decide exponer a la misma fecha que el Grupo Espartaco? No parece probable que los “Espartacos” tras la carta a Sabato vivieran pensando en Carpani, más bien parece que Carpani ha iniciado una declaración de guerra en pos de la legitimidad de su liderazgo ante la experiencia Movimiento Espartaco. Con tal estado de las cosas, ninguno de los actores iba a claudicar:

<<Bute, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano son los que siguen unidos y reiteran en sus pinturas las características temáticas y técnicas que comentamos en varias oportunidades. Se advierte en una de las telas de Diz titulada "Familia", cierta libertad en la composición y en la descripción de las figuras que pone una nota relevante dentro de la sistemática rigidez del conjunto. Asimismo Bute, como siempre, pone de manifiesto su comunicación personal con la pintura de la cual esta recibe flexibilidad y calor humano, cualidad que no se puede apreciar en los demás. Aun así, el cuadro de Bute sobre los generales ha sido desbordado por el tema y no alcanza la plasticidad de su otra tela "La curandera". "La alborada" (fig.23) de Sessano está resuelta con vigorosa construcción y discreta materia, cosa que no se observa en sus envíos restantes>>.

Parpagnoli, destaca las siguientes obras, de Diz “familia”; de Bute “militar” (fig. 24) y “Curandera”; de Sessano “La alborada” (fig. 23); y hay que destacar la sorprendente omisión de Sánchez, que se puede interpretar por falta de interés del crítico para con su obra. De entre las obras destacadas por Hugo Parpagnoli algunas coincidentes con Amado Paz, cabe destacar la incorporación de la obra de Sessano “La Alborada” que fue expuesta en 2004 en una retrospectiva del M.E. bajo curaduría de Alberto Giudici en el Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, imagen que la contiene el catálogo de dicha exposición (fig. 23). De Bute señala la habitual diferenciación que venimos comprobando a través de la crítica “flexibilidad y calor humano, cualidad que no se puede apreciar en los demás”, aunque en blanco y negro, he podido localizar fotografía de la obra “militar” en el archivo legado del fotógrafo Anatole Saderman (fig. 24). Obra de la que podemos apreciar el brochazo gestual, así como una irreverencia en el tratamiento de los atributos que caracterizan a un militar, buscando el autor la nota de humor crítico,

⁵⁰⁵ H.A.P.: Otra Muestra del Grupo Espartaco. *La Prensa*, Bs. As., 29-10-1962. Anexo nº 65.

para con un tema que se torna tragedia en el continente americano, el “pretorianismo”, es decir, como se inmiscuyen los militares en la vida civil.

Remata Parpagnoli su crítica: <<El grupo Espartaco en general sigue supeditando la pintura a su posición ideológica. De ahí deriva que aquella se convierta en mero instrumento, lo cual desde el punto de vista del arte de pintar es inadmisibles, con la consecuencia, por cierto paradójica, de que el compromiso social y político de los autores permanece exterior a las obras>>. ⁵⁰⁶

La sentencia de Hugo Parpagnoli, va a tener consecuencias cuando sustituya a Rafael Squirru próximamente pues estamos en octubre de 1962, y para 1963 la sustitución al frente del M.A.M. será un hecho. En un principio Hugo Parpagnoli hacia 1959 no declaró muy convencido ante el informalismo ya que lo definió como “actitud irracional”⁵⁰⁷, y aunque tiene dotes para ver y escribir acerca de lo figurativo como acabamos de leer, no le gusta el arte político lo encuentra “inadmisibles” apuesta por “el arte por el arte”, por la promesa de libertad estética que ahora sí, paradójicamente, esta financiada por el capital industrial norteamericano, de hecho, “entre sus curadurías se destaca la exposición de arte argentino llevada a cabo en el edificio de Pepsi-Cola, Nueva York, en 1964”.⁵⁰⁸ De tal proyecto “internacionalizador” del arte argentino Espartaco se iba a caer de la lista titular. Tan solo con leer la lista de convocados, vemos el giro que cobra el aspecto de las artes que argentina decide mostrar al mundo: <<Antonio Berni, Luis Felipe Noé, Ary Brizzi, Zulema Ciordia, Marta Minujín, Delia Puzivio, Rubén Santantonín, Luis A. Wells, Josefina Robirosa, Luis Gowland Moreno, Nemesio Mitre Aguirre, Pablo Mesejean, Emilio Renart, Alberto Heredia, Carlos Uria, Carlos Squirru, Osvaldo Borda, Leon Ferrari, Bertha Rappaport y Alberto Greco>>.

Entendemos que para 1964 artistas que han saltado a la Nueva Figuración como Noé, o más adelante Robirosa, junto con los autores objetuales como Marta Minujin o León Ferrari, algunos que viene del informalismo como Alberto Greco, presentan un arte adecuado a las condiciones de receptor norteamericano, Argentina se aurepresenta en las artes buscando la mirada complaciente de quien los mira en este caso los Estado Unidos, sin embargo, Parpagnoli sabe de su arbitrariedad y dedica el texto⁵⁰⁹ de la convocatoria a justificar las razones de la selección. El caso de Berni es aparte, pues en su selección pesan razones de prestigio.

⁵⁰⁶ H.A.P.: Otra Muestra del Grupo Espartaco. *La Prensa*, Bs. As., 29-10-1962. Anexo nº 65.

⁵⁰⁷ PARPAGNOLI, Hugo. "Pintura informal." *La Prensa* (Buenos Aires), 15-7-1959. Archivo ICAA: 741681.

⁵⁰⁸ Cit. Nota 504.

⁵⁰⁹ PARPAGNOLI, Hugo. "Buenos Aires 64." In *Buenos Aires 64*. Exh. cat. [New York: Pepsi-Cola Co.], [1964]. ICAA: 768114.

<< según indica el texto estos artistas no conformaban una escuela ni un movimiento, aunque sí eran representativos del arte contemporáneo, de la vanguardia de Buenos Aires en aquellos años y, por ende, de lo que se “debía” o “prefería” mostrar en el exterior para la construcción de una imagen “actualizada” (con respecto a los centros internacionales) de lo vivido en el campo artístico de Buenos Aires: manifestaciones ligadas tanto al pop como al arte de “las cosas” (expresión común en aquel entonces para referirse a las obras de carácter objetual) así como también a la nueva geometría, constituían un corpus suficientemente “alejado” del canon tradicional con que se considera la “obra de arte”>>. ⁵¹⁰

Lo que demuestra todo esto, es que Hugo Parpagnoli es una personalidad de un criterio débil por cuanto hay de oscilante, desde la crítica del '59 que tacha de “actitud irracional” al informalismo, a la actual crítica para Espartaco en 1962, al comisariado en el edificio de Pepsi-Cola de Nueva York en 1964, podemos comprobar cierta complacencia, pues para el '59 la mayoría de la crítica protesta contra el informalismo, de Espartaco destaca las obras más cálidas en formas y templadas en iconografía, prefiere “La alborada” de Sessano a “Al Torturado”; prefiere “Curandera” de Bute, a “Los generales”, es decir, que adapta y adecua su discurso para con el interlocutor, siendo coherente en el discurso general pero incoherente si comparamos estas oscilaciones en tan pocos años. Mucho más coherente, con una línea de pensamiento estético constante y sin oscilaciones, se muestra Raúl González Tuñón desde “Clarín”, quien siempre celebra a los Espartaco como un grupo lúcido, tanto por sus formas como por sus contenidos, fieles a unos principios que el propio R.G.T. parece compartir:

<< Nueva exposición del Grupo Espartaco, en la galería Van Riel, ha revelado que sus integrantes, Juana Elena Diz, Bute, Mario Mollari, Sessano y Juan Manuel Sánchez, continúan fieles a su concepto de la pintura como expresión de nuestro tiempo, no solo por el aliento moderno que significa la técnica madurada en las serias experiencias constructoras, sino por el contenido social que la anima, sin alegato, pero ciertamente con algo de denuncia implícita, sin los recursos de un naturalismo superado. Marca, además de coincidencias de estilo, las coincidencias temáticas, en general; una apasionada tentativa de interpretar palpitantes realidades nuestras y de la vasta geografía humana de Latinoamérica a través de tipos y ambientes, exaltando la varonil presencia popular y aludiendo en algunos casos a determinadas aberraciones, con intención agudamente crítica. El sentido muralista de la pintura acentúase en esta muestra del inteligente y gallardo grupo. Ya hemos señalado en este sentido saludables contactos con artistas mexicanos, al estilo de Siqueiros. Acusando las obras de todos ellos parecidos perfiles, cada cual se afirma en su propio

⁵¹⁰ *Cit.* Nota 406.

lenguaje, exhibe sus propios matices, pone su sello personal, y el conjunto atrae por su fuerza plástica de raíces profundas>>. ⁵¹¹

La tercera y última exposición del itinerario específicamente Espartaco durante el año 62 fue una exposición de dibujos para la Galería Groussac, iniciada el 18 de Diciembre hasta el 4 de Enero de 1963. ⁵¹² Y con ello se cierra nuevamente una etapa que sólo ha durado un año, pues durante el 63 el grupo va a seguir reduciéndose, esta vez con la salida voluntaria de Bute.

<<Por tercera vez presentan sus obras durante la temporada -en esta ocasión en la galería Groussac y ahora una serie de dibujos-, los talentoso y bien definidos integrantes del Movimiento Espartaco: J. Elena Diz, Bute, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez y Sessano. Diferenciándose por matices, todos ellos coinciden, y muy especialmente en esta muestra, en el tratamiento de una temática entrañable que marca la presencia latinoamericana, por la exaltación de tipos y la alusión plástica a hechos determinados, y la denuncia tácita de ciertas aberraciones de la época, llegando en este caso algunas veces, principalmente Sessano, creemos, a la intención crítica muy directa, casi al alegato. El sentido de la composición recia distingue a Sessano, Diz, Mollari y Sánchez, aunque repetimos difieren por matices, enfoques, etcétera. Más sutil en cuanto a la técnica del dibujo, Bute no es menos fuerte en cuanto a la agudeza crítica. En todos los casos -creemos haberlo dicho en otra oportunidad- el profundo contenido, humano aparece atravesado por ráfagas de un extraño y poderoso lirismo>>. ⁵¹³

Córdova Iturburu realiza una nueva crítica para los dibujos expuestos en Groussac, el primer párrafo se dedica a dar las características principales de Espartaco, dentro de la retórica que el propio Iturburu ya inicio para el trío Carpani, Mollari, y Sánchez pocas novedades al respecto de modo que podemos prescindir de dicho párrafo y acudir a la parte pertinente a la muestra de dibujos.

<<La última exposición realizada por el grupo en nuestra ciudad -en la galería Groussac- estuvo consagrada exclusivamente a dibujos. Faltó allí, es claro, el color, ya que en los trabajos exhibidos los artistas no acudieron a otro material que a la tinta. Pero, desde luego, todos los otros caracteres definitorios de su arte estuvieron categóricamente presentes. La exposición, así, tuvo un indudable interés. El dibujo, en la obra de todos estos artistas, presenta particularidades comunes. Es ceñido, vigoroso, firme y verdadero. Sus apretadas síntesis simplifican las formas hasta términos

⁵¹¹ R.G.T.: "Muestra de Espartaco", *Clarín*, Bs. As., 8-11-1962. Anexo n° 69.

⁵¹² Movimiento Espartaco [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano]. Groussac Galería de Artistas Argentinos. Exh. Cat. Bs. As., 18 Diciembre-4 Enero, 1962-63. Anexo n° 64.

⁵¹³ "Movimiento Espartaco", *Clarín*, Bs. As., 19-12-1962. Anexo n° 58.

casi geometrizantes, transfigurando la realidad natural en realidades dibujísticas que no traicionan lo esencial de los caracteres plásticos ofrecidos por la naturaleza a la visión artística. Por lo contrario, lejos de traicionar esas especialidades, su dibujo desnuda la expresividad substancial de las cosas naturales. En una palabra, el dibujo de estos artistas -como el de todos los buenos dibujantes- no es, en suma, sino una manifestación de su conocimiento fundamental de la naturaleza. Sus excelentes trabajos, por lo demás, no dejan de ser demostrativos del interés estético que puede revestir la figuración cuando es obra de una inquietud de humana y artística autenticidad>>. ⁵¹⁴

Ni Raúl González Tuñón, Ni Cayetano Córdova Iturburu, señalan que el motivo de la exposición era el bloqueo naval a Cuba. En consecuencia, con tal realidad, editan la carpeta de obra reproducida titulada “Cuba”. La actividad de 1962 se ha desbordado pisando inicios del 63, de ahí que en la carpeta “Cuba” aun figure Esperilio Bute.⁵¹⁵ Por otra parte, este apoyo a Cuba sirvió, sin duda, para sacudirse más aun la influencia de Carpani y sus compañeros ideólogos, Hernández Arreguí y Abelardo Ramos.

A nivel individual Sessano destacó en este año 62, recibiendo el Premio Mención del LI (51) Salón Nacional por su obra “Familia” en la sección de pintura, se le entregó el correspondiente diploma y medalla junto a 6000 pesos del momento. Bute expuso individualmente dibujos en la Galería Rosse Marie, tras esta exposición individual será seleccionado para concurrir a la Bienal de París del 63, a pesar de que en este año 62 ha recibido el reproche de algún crítico al compararlo con anteriores trabajos del año ‘61 donde mostró mayor entrega en las exposiciones colectivas.

1.5.2. VALORACIÓN DE LA SEGUNDA ETAPA DEL M.E (1962-1963).

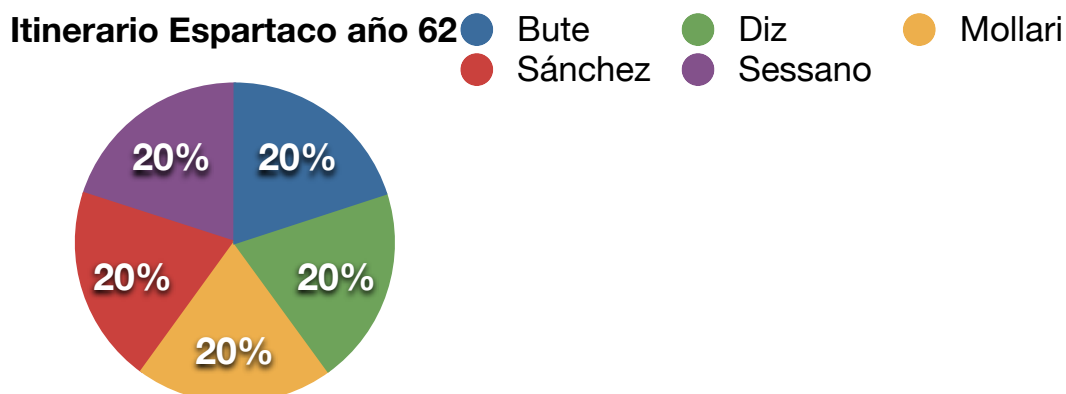
Detectamos entre la expulsión-escisión de Carpani y Di Bianco, y la próxima salida de Bute un proceso hacia la reducción de Espartaco, quedando finalmente durante los años 63 y 64 disminuido a un cuarteto. Estéticamente, la consecuencia final es la imposición de la opción expresiva sobre el geometrismo-ortogonal de Carpani, el año en que Sessano se mostró el más destacado. Es un año de transición, la polémica con Carpani ha afectado a la crítica que de algún modo remarca la división en bloques. Es una etapa pobre en cuanto a cifras se refiere, reducidos a cinco miembros tras momentos álgidos de hasta siete miembros. Tres fueron las exposiciones rompiendo la media de cuatro por año, de una por estación. Dos en las galerías preferidas de Espartaco Velázquez y Van Riel, y una nueva para su itinerario en la Galería Groussac. Sin embargo el grupo se muestra más cohesionado que nunca y a la igualdad de la siguiente gráfica me remito, donde la participación queda completamente equilibrada. También los estilos, donde las

⁵¹⁴ CORDOVA Iturburu.: "Dibujos del Grupo Espartaco", *El Mundo*, Bs. As., 3-4-1963. Anexo n° 76.

⁵¹⁵ Grupo Espartaco, [Sánchez, Bute, Sessano, Mollari].: “Cuba”, Carpeta II, 1963.

personalidades quedan muy definidas. Fuera de itinerario específico y dentro de las exposiciones llamémosla de representación nacional hemos citado:

- El XXVII Salón de Otoño, con participación de Mollari, Sessano, y Juan Manuel Sánchez.
- “Pintura Argentina Hoy” salón impulsado por la Asociación Estimulo de Bellas Artes, en ella participaron Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano
- Sessano destacó en este año 62, recibiendo el Premio Mención del LI (51) Salón Nacional por su obra “Familia”.



En cuanto a las críticas cualitativas, ya hemos señalado que Sessano en su reincorporación tras el viaje por el continente destacó con mucha fuerza expresiva, como si el viaje le haya traído aires frescos y mayor sabor americanista pero bajo un sentido plástico muy libre. Sessano fue capaz de mostrar líneas de trabajo muy diferentes formalmente, pero con un *ductus* común para todas ellas. En Bute detectamos dudas, dentro del grupo decae frente al último año de 1961 donde se mostró bastante destacado, en este 1962 inició sus exposiciones individuales donde parece volcar sus esfuerzos y atenciones, en detrimento de su aportación a Espartaco. También Mollari es menos celebrado que en anteriores años por la crítica. Diz por contra va encontrando su relevancia,

Pero no hemos de olvidar que el año queda marcado por la sombra de “la expulsión” para unos, y la “escisión” para otros, de Ricardo Carpani. Como hemos ido repasando a través de las críticas conservadas, en la mayoría de ellas se menciona de algún modo más o menos diplomático la cuestión de la fractura interna.



[Foto de Grupo n°2. Diz, Bute, Sessano, Sánchez, y Mollari]

1.6. TERCER PERIODO 1963-1964 O LA CONVICCIÓN DE UN GRUPO.

Con Carpani expulsado, y Bute iniciado ya su camino en solitario, el Grupo Espartaco quedó reducido a Diz, Mollari, Sanchez, y Sessano. Así lo analizó Aldo Pellegrini,⁵¹⁶ considerado por muchos uno de los críticos más lúcidos de Argentina:

<<El grupo quedó reducido por la separación de dos excelentes pintores: Bute, que en sus últimas obras tiende cada vez más a buscar las cualidades pictóricas del cuadro dentro de una figuración muy libre, de visión actual, que lo convierte en adherente a la llamada “nueva figuración”, y Carpani, quien mantiene en forma más ortodoxa los principios plásticos que hemos enunciado como característicos del grupo>>.⁵¹⁷

Esta bipolarización propuesta por Aldo Pellegrini ya en el año '67 presenta varias lecturas sumadas al silencio que deja para con los otros integrantes de la experiencia colectiva. Primero, en cuanto a la trascendencia estética, ya que la elección de Bute y Carpani debe estar justificada. En cuanto a Bute y su adhesión plástica al estilo Nueva Figuración que no al grupo Otra Figuración, hemos de aceptarla como certera ya que el propio Aldo Pellegrini en funciones de curador, dos años

⁵¹⁶ Aldo Pellegrini (Rosario 1903 – Buenos Aires 1973) fue un poeta, dramaturgo, ensayista y crítico de arte de destacada actuación en el campo cultural argentino. Vinculado desde el primer momento al desarrollo del surrealismo, dirigió varios proyectos editoriales. Asimismo, apoyó y difundió las distintas vertientes del arte abstracto, impulsando algunos grupos como Artistas Modernos de la Argentina y la Asociación Arte Nuevo.

⁵¹⁷ PELLEGRINI, Aldo: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Op. Cit., p. 46.

después de escribir “Panorama de la pintura argentina contemporánea”, en 1969 convocó a Bute como uno de los representantes del estilo Nueva Figuración.⁵¹⁸ Entiende Pellegrini que Carpani representa la ortodoxia del grupo, se refiere concretamente al monumentalismo geométrico-ortogonal.⁵¹⁹ Es decir, que Carpani salió victorioso del conflicto interno y su estrategia de reclamar la originalidad de Espartaco para sí. Y a la bibliografía citada de 1967 me remito. No obstante, con ello se incurre el menosprecio del resto de componentes que van a sostener la experiencia espartaquista. Los cuatro sobrevivientes de una experiencia colectiva que ha visto pasar por sus filas hasta nueve integrantes debieron tener una gran convicción en el proyecto. En 1965 entró a formar parte del grupo Franco Venturi (1937), con su entrada inauguramos una nueva formación de Espartaco, lo que podemos discriminar como otra etapa nueva. Pero durante las temporadas 63 y 64 expusieron cuatro miembros: Diz, Mollari, Sánchez y Sessano. Los cuatro responsables de sostener la experiencia Espartaco hasta 1968. Por tanto, en una cuantificación general de 1959 a 1968 son los cuatro autores más representativos, en ellos están además representados todos los estilos internos de Espartaco. El geometrismo-ortogonal en Sánchez, el indigenismo-expresionista lleno de calidez en Mollari y Diz; y la libertad expresiva con contactos formales propios de la nueva figuración quedan representados con Sessano. Así mismo, la iconografía también queda bien repartida, Diz se centra en el problema de género, en una iconografía de la mujer de rostros aindiados. Mollari, se centra el trabajo del agro. Sánchez acude unas veces a la realidad industrial, fábricas y mineros, y otras busca el tema humano, la pareja, la maternidad, etc. Sessano enfrenta sucesos sociales que considera denunciados, como “El Torturado”, o la “La explosión de La Coubre”, pero además todos ellos enfrentaron géneros ya “clásicos” como el paisaje, el bodegón, o el desnudo, teniendo en estos géneros una oportunidad para desarrollar una mirada más lírica. De modo que, pueden faltar Bute y Carpani, pero los cuatro integrantes de Espartaco (Diz, Mollari, Sánchez y Sessano) siguen representando todas las facetas de la plástica de Espartaco. De hecho, existe una suerte de reproducción del Movimiento, al modo de las estrellas de mar, es decir, por escisión. Ya que tanto Bute, como Carpani, siguen siendo entendidos por la crítica del momento

⁵¹⁸ PELLEGRINI, Aldo. “[Una confrontación que dé idea de la situación en la que se encuentran...]” In Nueva figuración, nueva abstracción, 2-4. Exh. cat., Buenos Aires: Necochea, 1968. Anexo nº 158. Fundación Espigas. Exp. Colectiva 1968-02/ MFN03 3398.

<<La Nueva Figuración estuvo representada por: Esperilio Bute, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Jorge Demirjian, Agustín Di Sciascio, Mario Franklin Gurfein, Rómulo Macció, Ricardo Mampaey, Humberto Rivas y Josefina Robirosa. La Nueva Abstracción por: Ary Brizzi, Kenneth Kemble, Eduardo Mac Entyre, Víctor Magariños D., María Martorell, Carlos Pacheco, Rogelio Polesello, Carlos Silva, Guillermo Thiemer, Miguel Ángel Vidal>>

⁵¹⁹ El año de 1961 único año que el grupo, -con la entrada de Di Bianco y Sessano de viaje en Cuba-, presentó un aspecto mayoritario de geométricos-ortogonales frente indigenistas-expresivos, aunque cuantitativamente empataban tres a tres; Di Bianco, Carpani, y Sánchez frente a Diz, Bute, y Mollari. Sucede que hay obras puntuales tanto de Diz como de Bute que hacen guiño a lo geométrico, de ahí que ese año puntualmente la geometría mostrara un aspecto mayoritario.

como pintores espartaquistas. Y aunque Bute saltara a la Nueva Figuración esto sucederá a partir de 1966, de momento, durante el año de 1963 ya ha iniciado su camino individual desde la toda poderosa Wildenstein, pero Bute sigue siendo entendido como un pintor afin a Espartaco.

<<Vielen Ausstellungsbesuchern ist er in guter Erinnerung, als Mitglied der Gruppe Espartaco. Innerhalb dieser Gruppe war Esperilio Bute immer schon der Einzige, dessen Arbeiten, über den Rahmen einer neorealistischen Malerei im Stile der Mexikaner hinaus, von Interesse waren>>. ⁵²⁰ [Muchos visitantes a la exposición lo recuerdan bien, un miembro del grupo Espartaco. Dentro de este grupo, Esperilio Bute era siempre el único cuyos trabajos eran de interés en el marco de una pintura neorealista de estilo mexicano hacia el exterior].

Carpani y Pascual Di Bianco, también mantienen esta simultaneidad respecto al Grupo Espartaco. Ya nos informó Hugo Parpagnoli de la exposición Di Bianco-Carpani en la galería Velázquez: <<Carpani and Di Bianco are clearly deeply concerned with their themes of man at work and in society. Carpani has made murals in a municipal sport stadium, and has just finished one in the Sanitary Workers union building. Their monumental exhibition in Velazquez (Maipu 932) is quite startlingly powerful, with huge scale paintings in brown and grey with figures in almost grotesques stylized forms>>. ⁵²¹ [Carpani y Di Bianco están claramente preocupado con sus temas del hombre en el trabajo y en la sociedad. Carpani ha realizado murales en un estadio deportivo municipal y acaba de terminar uno en el edificio del sindicato de trabajadores sanitarios. Su exposición monumental en Velázquez (Maipú 932) es sorprendentemente muy potente, de gran escala, pinturas en marrón y grises con figuras casi grotescas pero de estilizadas formas].

En definitiva, mientras Carpani y Di Bianco por un lado, y Bute por otro, proyectan su plástica fuera del núcleo; el Grupo Espartaco como tal, vuelve a recuperar la media de cuatro exposiciones por año. Conscientes de su debilitamiento, los “Espartacos” realizaron un esfuerzo por proseguir el proyecto, de modo que cuando analizamos el año ‘63, es probablemente, el año que la formación más se acercó a los objetivos sociales y secularizadores que, por otra parte, se le presuponían desde la edición del manifiesto del año ‘58.

1.6.1. EL AÑO DE 1963.

Aunque la actividad del año 63 comienza registrándose con la exposición en la Galería Goussac que se extendió del 18 de diciembre de 1962 al 4 de Enero del 63, y con la edición de la carpeta de reproducciones titulada “Cuba” al participar Esperilio Bute en ambos hechos artísticos los consideramos parte de la segunda etapa entre 1962-63. Ahora, iniciamos un itinerario

⁵²⁰ B.L.: “Bute”. *Argentinisches Tageblatt, Bs. As., 27-10-1963*. Anexo nº 129.

⁵²¹ [“Carpani and Di Bianco...”] *Sine Data*. Archivo Pascual Di Bianco. Anexo nº 164.

específicamente Espartaco, formado por el cuarteto Diz, Mollari, Sánchez y Sessano. Bajo esta formación la primera exposición será entre, el 22 de Julio y el 3 de Agosto, en la repetida por quinta vez, Galería Van Riel. Para esta ocasión se realiza el primer catálogo serio, ya que hasta ahora hemos tenido, “hojas de exposición” o diferentes formatos de volantes para convocar las exposiciones, desde dípticos hasta carteles, pero no un catálogo como tal.⁵²² En citado documento se incluye el itinerario del grupo, una foto grupal y un texto de Raúl González Tuñón. Por la especificidad del texto, uno de los más completos acerca de Espartaco y por que se va editar además despues en otras publicaciones vamos a repasar brevemente la trayectoria del poeta-crítico. Hemos visto ya que con las siglas R.G.T. desde el diario “Clarín” siguió habitualmente las exposiciones de Espartaco. Ya hemos explicado su polémica con Albelardo Ramos por haber atacado R.G.T. a Trotsky. También hemos notado sus constantes referencias a David Alfaro Siqueiros, pintor que defendió en su visita a la Argentina de 1933.

<<El poeta y periodista argentino, Raúl González Tuñón hace una defensa de la obra del artista mexicano David Alfaro Siqueiros, apoyando su posición de llevar las obras a la calle. Comenta las conferencias de Siqueiros en la Asociación Amigos del Arte y habla tanto sobre el apoyo como el rechazo que ha encontrado en algunos artistas, críticos y coleccionistas. Critica a los artistas modernos imitadores de franceses e italianos —reaccionarios y efímeros, a su juicio— temerosos de perder sus cargos burocráticos y sus compradores. Utiliza como contraejemplo a Lino Enea Spilimbergo, a quien el autor llama como “el mejor dotado de los pintores argentinos”, además de ser seguidor del propio Siqueiros>>.⁵²³

Raúl González Tuñón fue un afiliado del Partido Comunista de la Argentina, viajó a Europa y permaneció en España junto a Pablo Neruda hasta que la Guerra Civil española estalló.⁵²⁴ De ahí que celebre a un tipo de pintores y escritores comprometidos socialmente. Pero ello no lo situó en posiciones complacientes dentro de la organización comunista con otros artistas o militantes.

⁵²² Movimiento Espartaco: [Diz, Mollari, Sanchez, Sessano]. Galería Van Riel, Buenos Aires, 22 de julio al 3 de agosto de 1963. Anexo 82.

⁵²³ AMIGO, Roberto.: “Resumen a González Tuñón, Raúl”. en "D. Alfaro Siqueiros y los 'próximos-pasados'." Contra: la revista de los francotiradores (Buenos Aires), no. 3 (July 1933): 6. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/733230/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta:9/9/2013]

⁵²⁴ En 1936, publicó otro de sus libros claves, "La rosa blindada", inspirado en un levantamiento minero en la provincia española de Asturias. Esta obra fue de gran importancia ya que Raúl González Tuñón, con esos versos, fue "el primero en blindar la rosa" (tal las palabras de Neruda). Su obra por tanto no sólo se enmarca dentro de las llamadas vanguardias de principios del Siglo XX, sino que además constituyó una de las más firmes influencias de los posteriormente llamados "poetas de la Guerra Civil española"(muy en particular de Miguel Hernández). Cuando estalló la Guerra Civil Española, junto a Neruda, se trasladaron desde Madrid a Santiago de Chile y compartieron una misma casa. Secundó al poeta chileno en la fundación de la sección chilena de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, organización antifascista surgida del Congreso Escritores de Valencia, realizado en Barcelona, en medio de los bombardeos de la reacción nacional.

R.G.T. dio siempre su opinión de un modo abierto, llegando incluso a la polémica, como el caso con Abelardo Ramos. En los llamados "Cuadernos de Cultura" publicados por el PCA. Se puede encontrar su defensa de Roberto Arlt frente a Rodolfo Ghioldi militante con cargo del PCA que atacó a Arlt. De Siqueiros señala sus conocimientos sobre lo abstracto, de Espartaco también señala el uso de estos recursos para construir figuras, <<en líneas generales [González Tuñón] no compartió muchas vulgarizaciones efectuadas en nombre del "Realismo socialista". Esto explica su relación "a medio camino" entre las dos "capillas" fundadoras de la moderna literatura argentina: Florida (generalmente homologada a la vanguardia) y Boedo (al realismo socialista)>>. ⁵²⁵ Y este carácter de convergencia entre lo vanguardista y el compromiso social es lo que R.G.T proyecta sobre el Grupo Espartaco. Cree R.G.T. firmemente en la experiencia llamada Espartaco, nunca ha señalado las ausencias, ni la de Carpani y Di Bianco, ni la de Bute, apuesta por los autores de la formación y para ellos es la siguiente crítica que vamos a ir analizando por lo sustancial de la misma:

<<En momentos en que se acentúa el plano declinante en la practica de ciertas tendencias no figurativas absolutas y su secuela, en la medida en que se ha llegado a la saturación y muchos de sus cultores se hallan presos en las redes de su propia retórica, hemos señalado un saludable repunte de los distintos modos figurativos modernos, con prevalencia de algunas corrientes expresionistas - expresionismo crítico, o social o lírico- que corresponden más plenamente a nuestro tiempo, porque, entre otras cosas, conjugan elementos realistas auténticos y elementos abstractos puros. Realistas: el reflejo de la figura, del objeto, el contenido, el tema, propiamente dichos, y abstractos: la libertad de las formas, la mera manifestación por las líneas o manchas, el color por el color, el rasgo "invencionista". Pero advertimos también que no se trata de un retorno, sino de la marcha natural de un proceso dialéctico. En todas las épocas, de las contradicciones surge casi siempre la síntesis, la "misse aun point">>. ⁵²⁶

Este es un texto que tanto el ICAA como Espigas tienen catalogado, y han clasificado dentro de la categoría "editorial" de "Arte, activismo político y cambio social", cuando realmente deberían haberlo clasificado dentro de la categoría "Abstractos vs. Figurativos", pues la tónica general de las críticas pro-Espartaco y, en especial, las críticas de R.G.T. se estructuran sobre la celebración de una renovación figurativa frente a una decadencia de la abstracción. La explicación gramatical de una figuración construida a partir de un vocabulario procedente de la abstracción y la consustancial

⁵²⁵ "Raúl González Tuñón, vanguardista de la Literatura Argentina". [en red] <http://profesor-daniel-alberto-chiarenza.blogspot.com.es/2012/03/29-de-marzo-de-1905-nace-raul-gonzalez.html> [última consulta:9/9/2013]

⁵²⁶ GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.: "Presencia del Grupo Espartaco: pintura de nuestro tiempo." Galería Van Riel, 1963, Bs. As. Anexo nº 80.

referencia a la realidad de toda expresión figurativa alcanza para Raúl González Tuñón la síntesis más cabal en Espartaco.

<<Ahora, cuando se ataca a lo que se considera arte moderno, especialmente al llamado abstracto, ciegamente, sin discriminación, parece necesario insistir en que la palabra abstracto fue mal aplicada desde un principio al pretenderse definir el arte de maestros como Picasso, Juan Gris, Bracque y otros innovadores que descubrieron la manera, no de romper definitivamente con la realidad, sino de tratarla desde otros ángulos de visión, apartándose de ciertas reglas estrictas, mas sin desconocer la función de lenguaje de la pintura. Ya el lúcido y múltiple Rodrigo Bonome llamó la atención sobre ese idioma plástico, cuyas “primeras letras” son desdeñadas o desconocidas por improvisadores de hoy, que inclusive alardeen de ello. En otra oportunidad recordábamos a Aragón, quien dijo que en las obras del abstracto Picasso había vehementes rasgos realistas, y nosotros agregamos que así también se hallan rasgos abstractos en obras de Siqueiros, quien no en vano pasó por el París de la gran "batalla" del cubismo constructivista>>. ⁵²⁷

Raúl González Tuñón en su análisis es plenamente consecuente con la tradición de los países de la contrarreforma y sus consecuencias cosmogónicas posteriores. Cuando acude a Rodrigo Bonome (1906-1990), no hace más que defender una definición del <<arte como el encargado de hacer sonar la campana de la rehumanización, lo que implicaba el retorno del hombre a su función de hombre>>⁵²⁸, concepto profundamente orteguiano. Ahora bien, la tradición del arte de los países protestantes iniciada por Lessing (Laoconte) y consagrada por Clemen Greemberg (Hacia un nuevo Laoconte), es decir, la autoreferencialidad del arte, que será llevada al extremo por la abstracción informalista o el expresionismo abstracto, se torna una barrera difícilmente sorteable por los pensadores de raigambre mediterránea.⁵²⁹ El problema capital no es tanto de vocabulario como de sintaxis. El avance en el vocabulario pictórico o artístico es aceptado, con lo que no se comulga es con una sintaxis que para ellos nada dice acerca del ser humano y del cosmos icónico propio de los países contrarreformistas.

<<Pero, asimismo, exageran en demasía algunos que se oponen a aquellos ciegos negadores y avalan cualquier aventura plástica que creen novedosa, sin que ésta tenga, por los menos, valor de ejercicio técnico; a quienes, como el italiano Giulio Argan y nuestro compatriota Romero Brest, por ejemplo, llegan a exaltar la sublimación del *affiche* que supone cierto no figurativismo decorativo y lo contrario, la sublimación del objeto usado, del desecho, de la ruina, típica de algunos

⁵²⁷ *idem*.

⁵²⁸ BERALDI, Sergio.: Rodrigo Bonome, Biografía. [en red] <http://rodrigobonome.com.ar/> [última consulta: 13/9/2013]

⁵²⁹ Si bien tenemos en el mediterráneo grandes pintores informalistas.

informalistas. Ultimamente, Romero Brest, luego de exponer que "los pintores de antes pintaban después de haber hecho una larga experiencia visual", afirmó -destacando trabajos de Kasuya Sakai, los más desordenados y fácilmente caprichosos en nuestra opinión-, que "va más allá de lo visual porque comprende que cuenta más el método que el producto, y por eso ha devenido informalista". Nosotros le recordamos que entre los pintores de antes estaban nada menos que Paolo Ucello, Leonardo, Brueghel, Velázquez, Goya y, más cerca de nuestra era, Cezanne, y otros grandes renovadores que no sólo no despreciaban el método, sino que lo consideraban en todas sus posibilidades, han dejado obras perdurables, siempre modernas..., y lecciones permanentes>>.

Giulio Argan (1909-1992) por sus vocación formalista, -algo que por otra parte es plenamente mediterraneo- parte de la idea de B. Croce sobre el arte como lenguaje, por lo cual es un teórico capaz de llegar a la comprensión del lenguaje por el lenguaje, quiero decir, del arte por el arte. Camino que le permite converger con los teóricos del pensamiento abstracto, una posición docta la que alcanza Argan. No lo creo así con Romero Brest, una figura oscilante como el propio Raúl González Tuñón pretende poner de manifiesto al elegir dos sentencias de Romero Brest que se tornan completamente contradictorias, ya que la "experiencia visual" no puede devenir en algo "más allá de lo visual", lo cual nos puede traer a recuerdo "la palabra pintada" de Tom Wolfe. se Como sabemos se puede acceder en la plástica a lugares que van más allá de lo visual (Kandisky), pero tal recorrido se hará forzosamente desde un bagaje literario. Cuando la teoría literaria precede al hecho artístico, entramos en un terreno calculado, medido, sopesado, que poco tiene que ver con la "libertad" que paradójicamente se reclama para el arte. Por ello, para R.G.T. método y producto van ligados necesariamente, lo cual es una máxima de los valores universales del arte, y podemos partir desde el paleolítico superior donde se pintaba para propiciar la caza.

<<En nuestro medio hay pintores de distintas promociones y estilos, orientados en el sentido pleno de la captación del tiempo en que actúan, sin olvido de la herencia cultural universal. Entre ellos se destacan con perfiles propios y por su indudable valentía los integrantes del Grupo Espartaco: Juana Elena Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez y Sessano, todos lo cuales supieron indagar en serias disciplinas estéticas constructivas Militan, pues, entre los que no desdeñan las innovaciones formales, por cuyo eventual aprovechamiento se pronunció hace poco Togliatti enfrentando a quienes aplican sectaria y superficialmente el método dialéctico, de investigación e interpretación, mal informados y carentes de sensibilidad para comprender el complejo sutil que configuran la literatura y el arte, y que podrán ser muy brillantes en otros sentidos, pero que se confunden y extravían en terrenos que no conocen como es debido, o en los cuales incursionan prejuiciosamente. (Hoy también entre los confundidos, sectarios de derecha: los

hitleristas llaman "degenerado" a Picasso... Sin embargo, de izquierda o de derecha, estos negadores de la conquista en arte apelan a una aspirina para calmar el dolor de cabeza y no a las cáscaras de papa que se ponían en las sienes sus abuelos...)>>

Aquí aparece nuevamente el pensamiento de Rodrigo Bonome (1906-1990) <<el ser humano disponía de una cantidad de ideas que le permitían iniciar el camino creativo; pero eran el bagaje de conocimientos y procedimientos técnicos, adquiridos a lo largo del tiempo los que permitían alcanzar el éxito>>. ⁵³⁰ El avance y la novedad nunca fue negada por los Espartacos, basta ver obras como los "Candidatos del pueblo" de Sessano compuesta a base de collage. En mis continuas conversaciones con Carlos Sessano, éste siempre ha manifestado que uno de los objetivos de la experiencia Espartaco era el de "dignificar el oficio de pintor", es decir, que el método unido al resultado, así como la forma al contenido eran prioridad de tal empresa colectiva.

<<Nuestros pintores "espartaquistas" han sabido obtener el cabal enlace del variado mundo visible de la fuerza subjetiva que los anima -el puente entre la realidad y la fantasía, que nos hace pensar en Baudelaire cuando habló del siglo "en que la acción sea hermana del sueño"- . Afrontan con gallardía la glosa plástica de aspectos de nuestra época que implican la denuncia implícita de aberraciones de la hora y además la exaltación vital de tipos, hechos, afanes, vinculados a la actual aventura positiva del hombre. Reflejan lo nacional o a ello tienden en gran medida, pero ese reflejo abarca una problemática común relacionada con los procesos de otros países latinoamericanos. Y lo nacional -palabra que hay que usar con sumo cuidado- se proyecta universalmente por el sentido humanista de su mensaje, por la lucidez del lenguaje plástico. Y eso porque, además de haber tenido en cuenta las constantes surgidas de aquellas disciplinas antes aludidas, han sabido así mismo hallar en "la asimilación de elementos cosmopolitas" ese estímulo que exaltaba el inolvidable e inspirado José Carlos Mariategui ("La novela y la vida", "7 ensayos de la interpretación de la realidad peruana" -1925-30-) a propósito de las corrientes literarias de avanzada naturistas en la América Latina>>.

El discutido "tema americano" no significa aquí la utilización de atractivos folklóricos, el anecdotario directo, sensiblero o pintoresquista: sólo el puro, esencial, penetrante, apasionado reflejo de esas realidades antes aludidas y a veces ásperas, ya luminosas, de hondo dramatismo, con intención de mañana. Por lo mismo decimos que el arte del Grupo Espartaco está "lleno de futuro"... Lo hemos ubicado equidistantes de ese naturalismo que al decir de Juan Marinello "se guarece en un fisiologismo aislador", y de lo falso moderno, de la abstracción por la abstracción, del alarde de la materia en sí, de los informalismos incontrolados y el geometrismo preciosista.

⁵³⁰ BERALDI, Sergio.: *Rodrigo Bonome, Biografía*. [en red] <http://rodrigobonome.com.ar/> [última consulta: 13/9/2013]

Diferenciados por matices de técnica, acusen contactos de fondo en una misma línea de dignidad formal y trascendencia por los motivos, sin exhibición de visiones demasiado crueles, impiadosas, pero sin ninguna concesión a lo bonito. Ya sabemos que en arte no cabe hablar de belleza y fealdad en el sentido corriente, común, con fuerza de dogma o teoría que suele dársele a esos conceptos, pero en su caso, si hay algo feo, ello refleja lo que se llama la verdad desnuda.

Su inconformismo tiene un destino y un destinatario, es decir, puntos de referencia, y para manifestarlo no se valen de lo aberrante por lo aberrante, como hacen algunos tratando de mostrar su actitud disconforme evitando ese punto de referencia. Sólo a través de una artesanía deleznable, de un informalismo de maderas podridas, latas oxidadas y trapos sucios, ya decididamente anticuado, al que hemos llamado "naturalismo al revés". Y lo bello en el mensaje del Grupo Espartaco trasciende del humanismo que significan sus cuadros en su energía plástica de esencias poéticas y de la actitud apasionada que ellos representan frente a la vida y a la pintura como legítimos realistas-románticos.

En fin, Diz, Mollari, Sánchez, y Sessano demuestran, una vez más, que son plenamente modernos -más allá de la moda- y que se puede evolucionar cabalmente dentro de las formas figurativas. Y si la pintura, como la poesía, es el dialogo del hombre con su tiempo, la espléndida madurez del Grupo Espartaco señala la verdad de esa premisa>>>.531

Sistematizando y reduciendo, Raúl González Tuñón nos regala unas cuantas claves para entender la estética Espartaquista:

1. Síntesis entre realismo y abstracción.
2. Nueva forma de enfrentar la temática social: "sin exhibición de visiones demasiado crueles, impiadosas, pero sin ninguna concesión a lo bonito".
3. Peligrosa convivencia entre lo Bello y lo Feo: Una estética de lo Feo respecto a lo formal y una segunda lectura de contenido de tipo trascendente que enarbola valores de lo Bello, "la verdad desnuda".

Otro de los críticos que más han favorecido la experiencia Espartaco es el ya nombrado Osiris Chierico que nos deja la siguiente crítica para la exposición en Van Riel de 1963 desde el diario "Correo de la Tarde". La estrategia narrativa es muy similar a la propuesta por R.G.T. Veamos:

<<¿Cual es el lenguaje de este tiempo del mundo? Desde hace más de quinientos años -elijamos como punto de partida la terminación de la guerra o, si se prefiere, el estallido de la paz- hemos asistido a la eclosión, evolución o renovación de formas que han querido afirmar su vigencia

⁵³¹ GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.: "Presencia del Grupo Espartaco: pintura de nuestro tiempo." Galería Van Riel, Bs., As., 1963. Anexo nº 80.

merced a esa supuesta exclusividad en la expresión de este momento del hombre. Desde la tardía resurrección de las travesuras surrealistas en los disparates sin eufemismos del "arte destructivo", las cajas de queso, los colchones quemados o los despojos de ensayados ortopédicos hasta el tremendismo a menudo exento de toda dramaticidad de la neofiguración, pasando por las experiencias, serias o no, de los informalistas, los concretos, los cinéticos, y los neorealistas, el arte de hoy presenta el aspecto de un gran crisol. Nunca, un tiempo en la historia de la expresión, presencié tal enfrentamiento de actitudes, de conceptos, de móviles. Y tal vez sea esa confusión, esa simultaneidad de tesis opuestas, ese caos, el verdadero lenguaje de nuestro tiempo. Es decir, no uno de ellos, sino todos ellos. A partir de esto es que juzgamos la exposición del Grupo Espartaco en las salas de Van Riel, Diz, Mollari, Sánchez, y Sessano parecen asimismo significar, dentro de su conjunto, esa polaridad de que hablamos. Si bien existe en ellos una identidad de intención, es decir, la denuncia unilateral de determinado aspecto político-social americano, asumen una absoluta libertad expresiva. Sánchez encuentra en ciertas formas del constructivismo, la revolución de su alegato. Esencialmente el ortogonal en su composición, su paisaje, su figura es sólida, fuerte, elocuente en función de su rotundidad. Sessano, a pesar de ciertas aproximaciones picassianas, en algunos casos demasiado evidente, consigue dar una nota agudísima de protesta, el sonido inverosímil de una trompeta también inverosímil diríamos, en piezas que, no casualmente, se llaman así: "protesta". Mollari, repite la fórmula -y no es eso de ninguna manera un reparo- de una personalidad muralista, en el expresionismo auténtico, necesario, intensamente vivido y penetrado de "imagen de América", de "Maternidad" -tan cerca de lo generatriz telúrico, de lo esencialmente elemental, de lo que el hombre tiene en y de la tierra- de "Campesino". Finalmente una Elena Diz en quien una vez más, encontramos a una de las voces más positivas del grupo desde el punto de vista exclusivamente pictórico, no da testimonio como "Familia", de una composición vigorosa, de un color consecuente con su intención expresiva, de una materia a la que nos atrevemos a llamar americana, más acá o más allá del tema que asume, gredosa, dramática. Una muestra, en definitiva, afirmativa. O mejor dicho, la muestra de un grupo de artistas que, partiendo de una intención, o de un impulso específicamente dogmático, logran trascenderlo, proyectándose en valores de permanencia mucho menos limitada que la que en sí mismo puede darle aquello>>>.⁵³²

Como he señalado, al inicio de esta tercera etapa, es en este momento cuando los Espartaco deciden intensificar su propuesta de un arte para la sociedad, de un arte público y secularizado, y para ello hacen un llamamiento a las organizaciones sociales y sindicales. Hay que recordar que este

⁵³² CHIERICO, Osiris.: "El Grupo "Espartaco" expone pintura de contenido social". *Correo de la Tarde*. "Color y forma". Bs. As., 1963.

momento llega ya sin Carpani, no obstante, cabe reflexionar que Carpani ya en 1963 comienza su periplo por los sindicatos. Tal situación puede abrir diferentes interrogantes, ¿fue Carpani el único que prestó su actividad plástica al mundo sindical? ¿Competían los Espartaco y Carpani por una legitimación social de unos sobre otros? Al primer interrogante me atrevo a contestar que no, que Carpani no fue el único portavoz del arte en los sindicatos. Al segundo interrogante, no puedo más que dejar un vacío. En cualquier caso, realizan un llamamiento desde la revista “Compañero”⁵³³ <<dirigida por el doctor Mario Valotta, tras su experiencia frondicista se había vinculado con sectores que iban desde el marxismo al peronismo, integrándose finalmente al Movimiento Revolucionario Peronista de Gustavo Rearte>>.⁵³⁴ Veamos el artículo de Rosembuj para “Compañero”:⁵³⁵

<<La semana pasada en la Galería Van Riel fue inaugurada una exposición de obras del Grupo "Espartaco". Estos pintores hicieron un ofrecimiento a todas las entidades populares y gremios para colaborar en la forma que ellos pueden hacerlos -mediante afiches y otras formas de propaganda- con la lucha que vienen llevando a cabo trabajadores argentinos. "Bregamos por un arte nacional y popular, sin concesiones de ninguna índole, y de trascendencia americana. Deseamos que nuestro pueblo se vea representado en nuestras obras, e intentamos interpretar nuestra realidad actual". Tales manifestaciones corresponden a jóvenes artistas pintores nucleados en "Espartaco". Este grupo, cuya existencia data de 1958, está integrado por Sánchez, Mollari, Sessano, Diz y desarrollan su actividad en un medio hostil, donde los que tienen mucho que decir no saben pintar. A pesar de las posibles divergencias que se puedan sostener, respecto a su estilo y contenido, han mantenido una postura coherente y clara en lo que atañe al papel que le toca desempeñar al artista que lucha por una cultura nacional>>.

A partir de esta entradilla el artículo se estructura en epígrafes que abren interrogantes y los miembros de Espartaco responden a las mismas, despejando varios toda sobre algunos tópicos que aun hoy siguen siendo empleados categóricamente:

<<¿EXISTE UN ARTE NACIONAL? "No existe un arte nacional -dicen rotundamente-, puesto que culturalmente nos hallamos sometidos a un vasallaje colonial. No negamos -continuan- que pueda haber grandes pintores argentinos (Berni, Spilimbergo, etc.) pero los más viven y se desenvuelven bajo una órbita de europeización total, lamentando no haber nacido en Francia o en

⁵³³ Editó unos 77 números de “Compañero” entre junio de 1963 y febrero de 1965. En 1968, vuelve a aparecer brevemente en una II época. Véase LONGONI, ANA.: “El legado muralista en disputa” *Op. Cit.*

⁵³⁴ LONGONI, ANA.: “El legado muralista en disputa”, *Op. Cit.* p. 17

⁵³⁵ ROSEMBUJ, Tulio.: “El Grupo Espartaco Hace Punta: Pintores para los sindicatos”. *Compañero*, Bs. As.,30-7-1963. Anexo n° 78.

cualquier otro país, menos en el nuestro. Por lo que a nosotros respeta, somos conscientes de nuestras limitaciones en cuanto no logremos hacernos comprender. Pero confiamos en realizarnos plenamente cuando el pueblo logre su independencia social y económica que permitía el acceso cultural de las masas. En ese intento, ayudamos a la formación de una conciencia nacional, asumiendo, como hombres y como artistas, la responsabilidad histórica que nos compete y, concretamente promoviendo con cada una de nuestras actitudes el vínculo que necesariamente debe existir entre intelectuales y pueblo. Pensamos que el error cometido por los intelectuales durante el Peronismo no puede volver a repetirse. Es urgente y primordial que el arte integre la lucha en todos los "Frentes">>.

Siguiendo la línea del manifiesto "Por un arte revolucionario" encuentran en la realidad político-social las causas que determinan la realidad cultural, lo que nos remite como mínimo a Arnold Hauser.

<<MEXICANEADAS ¿O NO? "En varias oportunidades se nos ha tachado de "mexicanismos", es decir, de meros imitadores del estilo de los grandes pintores mexicanos: Orozco, Siqueiros, Rivera, etc. Rechazamos absolutamente tal afirmación; nos une al arte mexicano, como en general al de toda América, una similitud ideológica, en lo referente a la actitud de los artistas ante la problemática social. "No creemos en un parecido más allá de esa norma. Por otra parte -agregan-, desdeñamos el "folklorismo pictórico" por que es falso y anacrónico; creemos ser más reales mostrando a hombres y mujeres de nuestro tiempo, en cualquier espacio, que pintando naturalezas muertas (¡y bien muertas!) o añadiendo arpilleras o trozos de latas a los cuadros. Además, es más lícito parecerse a lo americano que copiar a lo europeo o lo yanqui>>.

Una importante diferencia que hemos de advertir respecto a los muralistas mexicanos es la mezcla que en México realizan de <<crítica social con fe en el progreso, a la vez que el canto al México indio>>. ⁵³⁶ En los Espartaco no hay tal combinación iconográfica, entre los diversos procedimientos tenemos una iconografía de crítica social en la que el indígena sigue siendo protagonista, o bien del obrero industrial o de la industria, se diferencian dos ámbitos y dos explotados diferentes, pero no hay un mensaje conciliador entre ambas realidades. Los Espartaco aunque dicen pintar hombres de su tiempo, menos algún título muy concreto, la inmensa mayoría de sus figuras no están sometidas a disyunción histórica, sino que se muestran atemporales, bien podrían ser de tiempos pasados pues no hay atributos temporales, aunque tampoco hay anacronismos. Por otro lado, el ataque a la naturaleza muerta, es una contradicción ya que puedo

⁵³⁶ ADES, Dawn (coord.): *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. p.165.

presentar diferentes ejemplos de bodegón o naturaleza muerta a pesar de que podamos diferenciar ambas variantes pertenecen a un genero que bien ayudó al gran Cezanne a producir un avance en el lenguaje de vanguardia. Además puedo señalar en esta época ejemplos de este genero al menos de Diz, Sánchez y Bute en sus inicios de Espartaco.

<<CENSURA Y AUTO-CENSURA. "Si de algo podemos estar conformes es de no habernos nunca autocensurado -dice orgullosamente el "gordo" Sánchez, siendo corroborado por los demás-, es decir, hemos hecho lo que hemos querido, con entera libertad, y sin ningún tipo de ataduras sectarias. Creemos -prosiguen- que esa es una manera de ampliar nuestra perspectiva social, sin ningún tipo de prejuicios. Esto en lo que respecta a la autocensura (porque la censura a secas confirman haberla experimentado) dicen: " No hay que olvidar que el patrimonio de nuestra pintura se halla en manos de incapaces y funcionarios sin conciencia; nos referimos en especial a Romero Brest y su camarilla, que en toda ocasión que pueden, tratan de obstaculizar la labor de los pintores que realmente valen; recuerden el episodio Berni -continúan- que fue boicoteado suciamente cuando concurreó a la Bienal de Venecia y que al serle otorgado el primer premio fue aplaudido por los mismos que afirmaban "que sus grabados eran muy grandes para ser premiados". En lo que a nosotros respecta, sufrimos una evidente discriminación de parte de la crítica y de los burócratas, pero no nos lamentamos por ello, pues revela que marchamos por una buena senda. "Recordamos que hace unos años, fueron invitados al exterior unas obras de Carpani, en ese entonces integrantes del grupo y del "Mono" Mollari; la Dirección de Cultura puso toda clase de obstáculos para evitar la salida de las mismas: finalmente lograron ser enviadas, y cosecharon toda suerte de elogios">>.

Cuando se refieren a la convocatoria de Mollari y Carpani aluden a la muestra <<Modern Argentine Painting and Scuplture>> que ya hemos mencionado en el año '61. Sin tapujos, acusan a Romero Brest y por ende a la institución que maneja, primero al Museo de Bellas Artes y despues al Di Tella. Para este año 63 con la sustitución en el Museo de Arte Moderno de Rafael Squirru por Hugo Parpagnoli, Espartaco deja de ser para la oficialidad del ecosistema artístico uno de los actores que proyectan o representan a la Argentina culturalmente, tanto en el interior o en el exterior. Romero Brest fue una figura cuanto menos polémica y oscilante.

<<Durante muchos años protegió [Jorge Romero Brest] a una larga lista de artistas para luego denostarlos. Proclamó a toda voz sus ideas, muchas confusas y otras contradictorias con las que venía sosteniendo (...). Pese a las tantas acusaciones que recibió en vida, su nombre ocupó el trono

de sumo pontífice de la Vanguardia en el Arte del país y en Latinoamérica, un trono que ni amigos ni enemigos se atrevieron a discutir>>.⁵³⁷

Continua Rosembuj en “Compañero” preguntando a los Espartaco acerca de la principal acusación que precisamente Carpani vierte sobre ellos, que es la participación mayoritaria en la galerías de arte espacio de la burguesía por antonomasia.

<<VAN RIEL, FLORIDA 659. Les preguntamos a los espartaquistas por que exponen en FLORIDA y no en los barrios; nos responden que tratan de luchar contra los "carcamanes" pictóricos en todos los terrenos para evitar que la muchachada que pinta y va a las exposiciones sólo reciba las muestras de esos personajes. “Por otra parte, hemos realizado exposiciones en el interior, en diversas facultades, en las sedes de algunas organizaciones gremiales, y justamente en el próximo mes expondremos en Tucumán”. "Reiteramos -dicen para finalizar- nuestra amplia colaboración a todas las organizaciones populares, ya sean para confeccionar afiches o ilustraciones, etc., e invitamos a todos los compañeros a concurrir a esta exposición que les pertenece, aquí, en Florida 659">>.

No parece suficiente con el ofrecimiento de Espartaco a los sindicatos. La bibliografía ha preferido dejar este lugar de un modo exagerado a Ricardo Carpani.

<<Carpani -que había sido líder intelectual del grupo Espartaco- por medio de afiches y carteles estaba presente en todas partes. Su imagen, fuertemente construida, se había convertido en un logotipo de la lucha sindical del momento>>.⁵³⁸

En realidad los dirigentes sindicales de la CGT preferían otro tipo de imagen más decorosas, y optimistas, aunque según J.J. Hernández Arregui algunos obreros se identificaban con la propuesta de Carpani y Di Bianco.

<<Mientras un alto dirigente político del peronismo, ante un mural de Carpani, llegó a lamentarse del carácter, sin mascarar sociales, de esos obreros llevados al muro y habló de la convivencia de un arte más sonriente, más optimista", un simple obrero de FONIVA nos dijo lacónicamente; A Carpani y Di Bianco los sentimos nuestros>>.⁵³⁹

Resulta un tanto exagerado decir que las imágenes de Carpani constituían un logotipo. Existe un muy completo estudio acerca de Ricardo Carpani por la investigadora Valeria Cynthia

⁵³⁷ CACCIABUE, Horacio.: *Las tribulaciones, del coco; la historiografía, Jorge Romero Brest*. p.1 [en red] <http://www.tomasabraham.com.ar/seminarios/2008/tribulaciones.pdf> [última consulta: 17/7/2013]
<<Cuando Romero Brest murió el escultor Edgardo Giménez proclamó:“no habemus mas papa”>>

⁵³⁸ BEDOYA, Fernando; ROMERO, Juan Carlos; LO PINTO, Marcelo.: *Op. Cit.* p. 17.

⁵³⁹ GALASSO, Noberto.: *J.J. Hernández Arregui. Del Peronismo Al Socialismo. Op cit.* p. 135.

Diaz, señala el año 1963 como los primeros ejemplos de colaboración de Di Bianco y Carpani en los sindicatos adheridos a la central CGT.

<<Sindicato de la Sanidad Argentina (1963), de la Industria del Vestido (1963, conjuntamente con Di Bianco), entre otros. Sobre estos dos últimos murales se publica un artículo en el periódico “Compañero”>>. ⁵⁴⁰

El propio Carpani señala que <<el primer mural que hice en un sindicato fue en Sanidad, donde estaba Amado Olmos>>, pero no concreta fecha al respecto. Sin embargo, la fecha de 1963 que se adelanta un año a la dada por los ayudantes de Carpani y Di Bianco, es decir, Rodolfo Capodónico y Jorge Harb respectivamente dan la fecha de 1964. ⁵⁴¹

A la par, o incluso ligeramente antes que Carpani entre 1962 y 1963, Elena Diz, Juan Manuel Sánchez y Carlos Sessano realizaba murales para el Hotel de los trabajadores del Sindicato de Luz y Fuerza de Mar del Plata, actualmente tapados. Del mural de Sessano nos ha quedado constancia a través de fotografías del archivo personal de Carlos Sessano (figura 28). En definitiva, cuando se dice que Carpani recaló en los sindicatos agudizando su propuesta, señalando indirectamente que no fue así para los Espartaco, se juega con las palabras para dar una idea equívoca de Espartaco y elogiar con exceso a Carpani.

Tras la exposición en Van Riel en el itinerario oficial de Espartaco figuran dos exposiciones en el interior del país, pero contamos con un cartel o *affiche* del archivo personal de Carlos Sessano que convoca una muestra relámpago de 5 días en la Facultad de Medicina (Buenos Aires), concretamente seis días después de hacer las declaraciones para la revista “Compañero” del 5 al 10 de Agosto. ⁵⁴² Esto nos permite ubicar en el tiempo con posterioridad a esta muestra en la Facultad de Medicina los viajes a Tartagal provincia de Salta y a Jujuy, en ambos lugares realizan dos exposiciones donde el compromiso entre la teoría y la praxis se concilian trascendiendo más allá del mero hecho expositivo. De las exposiciones en Tartagal y Jujuy se conservan fotografías en el archivo de Carlos Sessano, fotografías que cobran un valor probatorio y documental acerca de sendas iniciativas. Hay que advertir que ambos puntos de la geografía Argentina están sumamente

⁵⁴⁰ DIAZ, Valeria Cynthia.: *La producción del artista Ricardo Carpani y las prácticas en torno a la representación del movimiento obrero argentino (1955-1973). Perspectivas de una investigación en curso.* p. 8 [en red] <http://www.idaes.edu.ar/sitio/noticias/280/Mesa%2012.pdf> [última consulta: 16/4/2013].

⁵⁴¹ “Curriculum Vitae de Juan Jesús Jorge Harb. Colegio Argentino de Cirujanos Cardiovasculares; sección Arte médico” [en red] www.caccv.org [última consulta: 12/8/2013]
<<con Pascual Di Bianco, colaboró [Harb] como ayudante en el mural para el Sindicato de la Sanidad (1964)>>
Citar acerca de Campodónico, GRAHAM-YOOLL, Andrew.: Entrevista a Rodolfo Campodónico. *Página 12*, 12-1-2009.

⁵⁴² Grupo Espartaco [Diz, Sánchez, Mollari, Sessano], Comisión de cultura de estudiantes de medicina, 5-10 Agosto, 1963. Anexo n° 77.

empobrecidas. En lugares como estos, lejos de la Capital, otras propuestas artísticas como el Pop o el arte concepto u objeto carecen de sentido por pertenecer a marcos de la sociedad de consumo.

En (figuras 25 y 26) vemos en las fotografías a los “Espartacos” visitando un campamento de indios Matacos, donde tomarían apuntes del natural para trabajar en obras con posterioridad, tras todo este acercamiento a la realidad indígena y olvidada por el mundo de la elite cultural de Buenos Aires, terminaron exponiendo en el Club Comercio de Tartagal. En la experiencia Espartaco, el proceso secularizador del arte no es una facilidad del Estado como ocurriera en México a partir de los años '20. Estamos ante una convicción de los integrantes de Espartaco, y el esfuerzo para que existan estas iniciativas de un arte ligado a la realidad social parten de ellos, y son gestionadas por ellos. De algún modo estamos ante un método que refleja en si mismo los propios fines que se persiguen. Un arte con el pueblo y para el pueblo. Otro modo de eludir la carencia de muros fue sacar las obras de caballete a la calle (figura 27) Esta foto es testimonio de la exposición de Jujuy donde los Espartaco toman la calle en un acto que fue la sorpresa de los viandantes, como podemos observar en la fotografía a un joven contemplando una obra de Carlos Sessano. Tendencia esta, la de salir del museo o la galería, que implica un rechazo a la institución arte.

<<A fuera suceden cosas, hay un proceso socio-económico en marcha, hay flores en los jardines, hay un nuevo rostro del trabajo, hay esperanza. En el interior del Museo funciona el esquema intelectual que trata de explicar el fenómeno>>. ⁵⁴³

Este salir del espacio expositivo convencional (la galería, y el museo) alejados ya de los elitistas catadores de arte para poner en contacto el hecho artístico con las clases más populares nos concede una amplitud ante la propuesta de secularización de Espartaco identificada habitualmente sólo con el mural, y en concreto con el llamado mural institucional. Por otra parte, toda estas iniciativas de Espartaco se pueden vincular a un proceso general de agotamiento del Museo vinculado por Douglas Crimp⁵⁴⁴ a Mausoleo. Otro importante teórico, Brian O'Dohery explica este fenómeno de rechazo al ecosistema tradicional de exhibición de las artes en su celebre ensayo editado por primera vez en 1976.

<<Hubo varios factores que provocaron este fenómeno. A muchos artistas les irritaba el público que tenía el arte; parecía insensible a todo salvo, en el mejor de los casos, a la "expertización". Y el costoso complejo (galería, coleccionista, casa de subastas, museo) al que inevitablemente se entregaba el arte bajo la voz. La evolución interna del arte empezó a ejercer sobre varios límites convencionales, lo que invitaba a hacer lecturas contextuales. Todo esto ocurría en un agitado

⁵⁴³ SAUL, Ernesto en Diario *Ahora*, Chile, 28-12-1971.

⁵⁴⁴ CRIMP, Douglas.: *On the Museum's ruins*. The Mit Press, Cambridge, 1993.

contexto social en el que la protesta y las formulaciones radicales estaban a la orden del día. La situación era potencialmente revolucionaria. Esa casi revolución, como no podía ser menos, fracasó. No obstante, algunas de sus ideas y de sus enseñanzas permanecieron, aunque, como ya he dicho, existen intereses creados que quieren hacerlas desaparecer>>. ⁵⁴⁵

Tras los viajes al interior del país y desarrollar las anteriores propuestas, que por un lado, implican una fuerte carga docente, y por otro, de función social del arte, ya de vuelta en Buenos Aires, realizan una exposición de xilografías en la Galería Lerner. ⁵⁴⁶ Con mucha anterioridad, los muralistas mexicanos ya intuyeron las posibilidades de la reproductibilidad de la obra de arte, pues llegaba a puntos de la población más humilde que no podían acceder y contemplar los murales de ciertos edificios institucionales. No es la primera vez que Espartaco edita obra reproducida, -como ya hemos señalado-, pero si es la primera vez que la someten además a una exhibición específica. Tal situación nos obliga recordar a Walter Benjamin quien en sus reflexiones y análisis nos advierte del cambio de funciones de la obra de arte a lo largo de la historia, de la visión mágica del paleolítico superior, y aunque mucho más tarde la obra de arte, en cierto modo se valoró como tal, la transformación social tras las revoluciones industriales, conllevó la necesidad de la reproducción técnica de los objetos artísticos, hecho que no solo constituye una sustracción considerable de “aura”, término usado por Benjamin, además los valores realmente artísticos parecen quedar bajo otras necesidades más pragmáticas.

<<(…) hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística -la que no es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria>>. ⁵⁴⁷

Frente a la pérdida de “aura” de la obra de arte causada por la reproductibilidad mecánica, se produce una simultaneidad frente a la unicidad de la misma. Las consecuencias son <<o bien servir a una “estetización de la política”, si es controlada por el fascismo, o bien servir a los intereses de las masas que buscan “politizar el arte”>>. ⁵⁴⁸ Este es parte del peligro que anuncia Benjamin cuando nos avisa de la situación subsidiaria en la que se puede situar el arte reducido a consumo

⁵⁴⁵ O'DOHERY, Brian.: Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo. CENDEAC, Madrid, 2011 pp. 103-104.

⁵⁴⁶ Galería Lerner. “Xilografías del Movimiento Espartaco: Diz, Mollari, Sánchez, Sessano. Exh. cat., Buenos Aires, 1963. Anexo nº 79.

⁵⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Taurus. Madrid. 1973. pp.7

⁵⁴⁸ MICHELL, Jorge.: Vanguardia artística y vanguardia política. [en red] http://www.um.es/aulaseniior/saavedrafajardo/apuntes/doc/vanguardia_artistica_vanguardia_politica.pdf [última consulta 8/9/2013]

para servir a razones mayores.⁵⁴⁹ Al respecto tenemos un interesante trabajo que contrapone la teoría de Benjamin a la de Adorno, para luego adaptar este marco teórico a la realidad Argentina en la década del '60, bajo el elocuente título de “La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?”.

<<En Benjamín la obra de arte podía retomar su función aurática a través de una utilización política desalienante. Adorno por su parte le da un lugar protagónico al artista generador de cambio y no a la tecnología aplicada al arte, que dentro de una lógica capitalista el espectador consume la obra de arte pero de forma fetichizada>>.⁵⁵⁰

Ambas teorizaciones encuentran su praxis bajo el ecosistema de las artes en la Argentina de los años '60. Por un lado, tenemos al Movimiento Espartaco, a los que mantienen la formación y a los que se fueron, junto a otros artistas figurativos que sostienen la función social del arte, algunos ya mencionados como Carlos Alonso, Roberto Duarte, Alberto Cedron, o Alfredo Plank. Todo este sector quedaría encuadrado bajo la máxima de Benjamin sobre la recuperación del aura a partir “de una utilización política desalienante”. Frente a esta tendencia, tenemos el desembarco a través del Instituto Di Tella de un arte espectáculo sostenido intelectualmente por la figura de Jorge Romero Brest, conduciendo un proceso de “internacionalización” del ecosistema artístico argentino, es decir, que por encima de las particularidades propias tanto sociales como históricas se busca adecuar la producción artística oriunda a la de los principales centros Internacionales y en concreto a la de Estados Unidos. Donde “el espectador consume la obra de arte pero de forma fetichizada”.

Lo que Espartaco y afines⁵⁵¹ entienden como coloniaje artístico, otros lo entienden como proceso “internacionalizador”.

<<Artistas con un fuerte compromiso social mostrarán la vida de los sectores más marginales y a partir del grupo Espartaco, el arte es considerado como un arma de transformación de la realidad política y social (...) La lucha de estos artistas es bregar que el arte argentino no estuviese colonizado. Por otro lado, Jorge Romero Brest en su intento de internacionalizar la producción artística argentina y abrir nuevos mercados de interés para nuestras obras de arte, propondrá adoptar nuevas estéticas que en algunos casos tienen vigencia en culturas foráneas. En este contexto

⁵⁴⁹ Ya no estamos en la década del '30 cuando Benjamin escribió su famoso ensayo. Ahora la oposición ya no es entre fascismo y capitalismo. Ahora los vencedores de la IIGM constituyen los dos polos de una nueva guerra, la Guerra Fría, la oposición entre el sueño del Liberalismo frente a la utopía socialista.

⁵⁵⁰ *Cit.* Nota 13.

⁵⁵¹ Por afines, entiendo coincidencias ideológicas y de una pintura figurativa, que no quiere decir seguidores de Espartaco, pues muestran tanta o mas autonomía aun que Espartaco. Todos nacidos en la década del treinta, conforman una generación.

internacionalizar el arte es también incursionar en nuevas tecnologías, que hasta ese momento no se había aplicado a las artes>>.⁵⁵²

El razonamiento de Alberto Rodríguez en “¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?” es de una gran agudeza y quizás el punto débil es reducir Espartaco a Carpani, cosa habitual, y señalar que para esta función social del arte de Carpani, o de Espartaco, es <<el mural la técnica más militante>>.⁵⁵³ En la presente investigación no he podido encontrar los documentos que acrediten una actividad mural intensa y que implique a todo el grupo por igual, no he encontrado notas de prensa sobre murales, ni documentos de contrato, etc. Con esto no vengo a negar la actividad mural, ni mucho menos, pero he de aclarar que la exhibición de caballete fue un 90% de la producción Espartaco y que como experiencia secularizadora de acercar el arte a la sociedad, tenemos en este año '63 el itinerario público mas completo, tanto por la experiencia en el interior, por la acción de sacar los cuadros a la calle, por pisar la realidad marginal, como por exponer en espacios asociativos, y universitarios. Subrayar que en este año '63 cuando se acude a una galería se exhiben y venden xilografías, que son de fácil adquisición. En este sentido, existe en esta decisión posibles razones materiales, quiero decir, la necesidad de ganarse un sustento con su trabajo, debido a que el bajo coste de las xilografías se muestran accesibles para la baja clase media.

<<Junto con la valorización de los artistas nacionales –en todos los órdenes–, otro fenómeno es visible. La irrupción de un sector realmente interesado, una clase media en ascenso que apoya sólidamente estas manifestaciones. El argentino que busca un cuadro, un grabado de un artista nacional, ya no es un hecho aislado ni un privilegio. El club, esencialmente, responde a esa realidad y, a la vez, la impulsa, la desarrolla. Es la popularización, es la apertura del arte en una de sus expresiones>>.⁵⁵⁴

⁵⁵² *Cit.* Nota 550.

⁵⁵³ Ana Longoni diferencia acertadamente entre mural militante y mural institucional, en el capítulo 3 de su tesis doctoral: LONGONI, ANA.: “El legado muralista en disputa” Op. Cit.

<<El mural institucional sería aquel realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso decorativa. Se trata del mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurables, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios). El mural militante, en cambio, es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún muro callejero, y está destinado a desaparecer poco después... Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrado por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se autodefinen como artistas sino más bien como militantes>>

Podemos identificar como murales institucionales los escasos murales del Movimiento Espartaco, de modo que el Licenciado Alberto Rodríguez era al identificar el mural de Espartaco o Carpani como una propuesta específicamente militante, a pesar de tener tintes divulgativos para con la sociedad, no son murales militantes los de Espartaco, están más cerca de entenderlos como murales institucionales.

⁵⁵⁴ S/a, “¿Conoce el Club de la Estampa?”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1965, pp. 4-5.

Véase en DOLINKO, Silvia. Revisión y renovación de estrategias en la difusión del grabado argentino. p. 5 [en red] <http://www.caia.org.ar/docs/Dolinko.pdf> [última consulta 9/9/2013]

Esta función social del arte, será rechazada por Romero Brest, quien obviamente tras las críticas públicas hacia su persona por parte de Espartaco, desde lo personal más que desde lo cabal rechazará este modelo de difusión del arte.

<<Este modelo será rechazado por la llamada vanguardia al calificarla como obsoleto. Liderados por Jorge Romero Brest y sistematizados por el Instituto Di Tella se introducen nuevas tecnologías, nuevas estéticas y nuevas experimentaciones hacia la búsqueda de la libertad individual>>. ⁵⁵⁵

El propio León Ferrari un artista abierto a la experimentación declaró que: <<Romero Brest influyó en crear ese clima de búsqueda pero alejado de la política. Este fue el error de Romero, creer que es posible poner limitaciones a la vanguardia: todo puede ser materia prima para la vanguardia>>. ⁵⁵⁶

Para Espartaco, en realidad, toda forma es lícita mientras el arte adquiera una función social. un compromiso pedagógico y liberador. <<Para los primeros la introducción de nuevas tecnologías, la producción artística debe estar subordinada a la búsqueda de la liberación colectiva, fin último del arte; en los segundos las nuevas tecnologías introducen nuevas formas de producción artística siendo ésta un fin en si misma. No habrá una superación de esta contradicción, no sólo por no encontrarse una solución teórica satisfactoria sino que las posiciones se radicalizaran ante la presencia del Estado burocrático-autoritario de la dictadura de Onganía>>. ⁵⁵⁷

Jorge Romero Brest, por su parte prefiere enunciar silogismos, jugar retóricamente con los conceptos y soltar frases como “el hombre alienado es más libre, porque en su alienación cree que el arte lo libera, se lo cree”. ⁵⁵⁸ Frase que creo no merece comentario alguno.

1.6.2. EXMILITANTE BUTE: *INSIGHT*.

Hemos comentado que Esperilio Bute permaneció en el Movimiento Espartaco hasta inicios de 1963. Pero no hemos comentado las causas de su salida voluntaria de la formación. El 21 de Febrero de 1963 recibe carta del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto convocándolo para concurrir a la exposición “Arte Argentino Actual” a realizarse en el Museo de Arte Moderno de París, y para el 28 de Marzo de 1963 recibe una nueva carta del ministerio para concurrir a la Bienal de París de ese mismo año. Razón por la que Bute viajó hasta Europa, instalándose en París. En

⁵⁵⁵ *Cit.* Nota 13.

⁵⁵⁶ Entrevista a Ferrari, Leon., en LONGONI y MESTMAN.: *Op. Cit.* p.340

⁵⁵⁷ *Cit.* Nota 555.

⁵⁵⁸ *Cit.* Nota 537.

uno de sus regresos a Buenos Aires, para 1966 las razones de su salida de Espartaco se publicaron en el medio “Primera Plana”, con el título “Crónica de una libertad”.

<<El peligro estaba tan cerca que se percibía como una opresión invisible: el lenguaje que había elegido lucida, y deliberadamente, se estaba transformando en una prisión. De pronto, Esperilio Bute, cuatro años después de haberse enrolado en las filas del movimiento Espartaco, aceptó la insalvable paradoja: la expresión pictórica de su voluntad de reivindicación socialista era compulsivamente coartada por los mismos medios que había inventado para manifestarse. Corría 1962 cuando el desbordante entrerriano tuvo su iluminado *insight*: “En realidad -recuerda el pintor-, nunca había podido lograr que mis personajes tuvieran una pala entre las manos”. Finalmente comprendía que “si no tiene talento, con el costumbrismo como único embalaje de reacción, el grupo cae en el realismo socialista y muere”. Esa tendencia, surgida con ímpetu en 1959, y que compartió su apogeo con el informalismo, fue -según el exmilitante- “el primer paso para una nueva figuración que no engranó en el devenir histórico de la estética”. Al año siguiente de su decisión Esperilio Bute colgó su última exposición argentina: los salones de Wildesntein dieron cuenta de un intento que todavía no había logrado su propio torrente>>. ⁵⁵⁹

<<Artista cuyas obras manifiestan una fuerte intención social, aclara este aspecto de su plástica: "El pintor de hoy lee los diarios, sabe lo que ocurre a su alrededor y no puede permanecer indiferente. Sin embargo, esto no significa que deba convertirse en un periodista de la pintura. Yo he desterrado la anécdota de mis obras. no me interesa convertirme en un ilustrador de acontecimientos sociales". Al referirse a la posibilidad de un arte nacional, sostiene: "No puede hacerse pintando gauchos, indios o villas miseria". Y con respecto a su vinculación y posterior alejamiento del grupo Espartaco (de marcada tendencia americanista), manifiesta: "No me alejé por cuestiones ideológicas o estéticas, simplemente por motivos personales". Con ellos expone por primera vez en el Salón de Artes Rioplatense (1959) y cuatro años más tarde realiza su primera exposición individual en la galería Wildenstein>>. ⁵⁶⁰

<<Protegido por un contrato con la galería Wildenstein, no necesitó preocuparse por exponer, “como los argentinos que lo hacen en París, para poder consignarlos en sus catálogos de Buenos Aires”: se dedicó, holgadamente, a pintar y a vivir en libertad. Dejando atrás, definitivamente, una incierta pintura “comprometida”, se atrevió a buscar la verdad de su creación en otra incertidumbre, esta vez mas fecunda, entendiendo que “no se puede concebir una pintura de

⁵⁵⁹ “Crónica de una libertad”. *Primera Plana*, Bs. As. Marzo, 1966. p. 55. Anexo nº 131. [al pie de foto: Juan C. Quintá. ex militante Bute: Insight].

⁵⁶⁰ “Bute, Cuadros el Cordobés y Discépolo”. *Sine Data*. Archivo Alfredo Plank, Anexo nº 132.

la Argentina, sino una pintura en la Argentina”. Pese a que Bute debió enraizarse en París para acceder a ese deseo de universalidad, el pintor no teme caer en la trampa de las influencias y los estilos: sus últimas obras expuestas -durante enero y febrero- en su reciente visita a Buenos Aires (por ejemplo, el Retrato de un ex amigo, cuyo rostro aparece violentamente tachado, y los bocetos en tempera que navegaran en *La barca de los locos* parecen demostrarlo (...)) En estos días, cuando Bute regrese a París, ya no lo hará como un intento de evasión de un estilo paralizante: cualquiera que haya visto el reciente testimonio de su creación puede comprender que el pintor esta de vuelta de esas conjeturas>>.561

En conclusión Bute se alejó de Espartaco y pasó a firmar un contrato con la toda poderosa Wildenstein⁵⁶², traicionando de este modo su propio recorrido con el Movimiento Espartaco. Si Carpani tras su expulsión se dedicó a buscar amparo en los sindicatos cegetistas, Esperilio Bute con sus representaciones internacionales en la Bienal de París y su entrada al mercado del arte a través de la Wildenstein se situaba en los círculos de la burguesía que previamente el mismo había atacado en el manifiesto “Por un arte revolucionario”, no obstante, este giro hacia el mercado del arte que contaba con promociones como las anteriores noticias que hemos volcado, se reconducirá nuevamente hacia la militancia a partir del ongiato de 1966 y la celebración del gran Homenaje a Viet-Nam del que participó prácticamente toda la vanguardia de Buenos Aires, y especialmente durante el 68, manteniendo una actividad paralela en las galerías como Wildenstein, o Bonino. Sin embargo, Bute toma un camino hacia posturas cada vez más radicalizadas llegando a posturas cercanas al situacionismo⁵⁶³ y abandonando el ecosistema del arte a partir de la década del '70, como veremos más adelante. Recapitulando la información que vierte en los anteriores documentos podemos encontrar manifestaciones de Bute que despiertan la posibilidad de debatir varios de los presupuestos que gravitan en torno al Movimiento Espartaco:

⁵⁶¹ “Crónica de una libertad”. *Primera Plana*, Bs. As. Marzo, 1966. p. 55. Anexo nº 131.

⁵⁶² Wildenstein co. <<un imperio de dimensiones planetarias, más cargado de secretos que el propio Vaticano, que sus actividades no sólo afectan al mercado del arte, sino a la economía y a la política. Son desde luego un grupo de presión pero también una dinastía política, pero también una dinastía deslumbrante por sus métodos de trabajo, por su capacidad de creatividad empresarial y por el instinto para el acierto que viene caracterizado a la familia desde su dedicación al merchandismo>> La cual tuvo en París y Nueva York sus otras sedes, pero el gran escándalo que hizo famosa a la empresa Wildenstein fue en 1961 cuando el mítico George Wildenstein, vendió una la <<buenaventura>> de Georges La Tour al Metropolitan de Nueva York, la consecuencia es que hoy en París tenemos una sede a modo de archivo de la Fundación Wildenstein, pero no su galería, los Wildenstein se nacionalizaron suizos y cerraron sus negocios directos en París.

⁵⁶³ <<En 1957 se conforma la Internacional Situacionista, una agrupación de artistas e intelectuales que se plantea repensar el arte, la sociedad y la ciudad a partir de una aproximación analítica y experimental a sus manifestaciones. En su concepción, el artista es un “creador de situaciones”, un constructor de acontecimientos vivibles a través de los cuales se desarrolla una percepción diferente de la realidad y el mundo, donde se ponen en juego las habilidades lúdico-críticas del habitante urbano>>. Véase, por ejemplo: “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, en 1ª. Internacional Situacionista. *Revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Vol. 1. *La realización del arte*. Literatura gris, Madrid, 2001.

1. <<“Nunca había podido lograr que mis personajes tuvieran una pala entre las manos”>>. Bute se desmarca de una iconografía a base de arquetipos de la lucha de clases que terminan derivando en tópicos iconográficos: el obrero con el puño levantado, el desocupado en la puerta de la fábrica, el campesino agachado. Con tal declaración, Bute certifica que, él como Espartaco no pertenecía a ese sector que bien representan Carpani, Mollari y Sánchez. Bute como cuarto integrante presentaba una estrategia distinta para manifestar esa búsqueda de identidad nacional en el arte. Apuesta por un americanismo más lírico en sus temas y formas, generalmente figuras con atributos frutales y paisajes como los géneros más celebrados por la crítica.
2. <<“Si no tiene talento [Espartaco], con el costumbrismo como único embalaje de reacción, el grupo [Espartaco] cae en el realismo socialista y muere”>. Podemos entender que Bute apela a la libertad creadora frente a tipificación iconográfica de un estilo.
3. “[Espartaco fue] el primer paso para una nueva figuración que no engranó en el devenir histórico de la estética”. Por ser Espartaco la primera opción figurativa bajo un panorama de dominio del informalismo, y por otra parte, Bute reconoce en Espartaco una novedad, pues no parten, en realidad, de un precedente inmediato como arte joven que eran.
4. “He desterrado la anécdota de mis obras. no me interesa convertirme en un ilustrador de acontecimientos sociales”. Estos valores también están en el manifiesto del 58: <<La anécdota podrá tener una importancia capital para el artista cuando aborda una temática que siente profundamente y en la cual encuentra inspiración; pero en última instancia no constituye el elemento que justifica y determina la validez intrínseca de la obra de arte, ni es de ella que emana el contenido de su trabajo. De ahí lo absurdo de cierto tipo de pintura pretendidamente revolucionaria que se limita a describir escenas de un revolucionarismo dudoso, utilizando un realismo caduco y superado>>. ⁵⁶⁴
5. “[un arte nacional], “No puede hacerse pintando gauchos, indios o villas miseria”. “No se puede concebir una pintura de la Argentina, sino una pintura en la Argentina”. Aquí presenta Bute su mayor desmarque respecto al manifiesto “Por un arte revolucionario”, ya que este sentenciaba: <<un arte nacional es la única posibilidad que existe de hacer arte>>. O bien, Bute propone otra forma de arte nacional, sin temas de encuadre tópicos y donde la realidad vital del lugar fluye a través del artista como interprete. Se puede comprender que la experiencia de viajar y vivir en Europa llevó a Bute a entender lo relativo de los términos en los que se enuncia lo “nacional”.

⁵⁶⁴ BUTE, E. CARPANI, R. DIZ, J.E. MOLLARI, M. SÁNCHEZ, J.M.: “Por un arte revolucionario”. *Política* N°2, octubre, Buenos Aires, 1958. Anexo n° 10.

6. “No me alejé [de Espartaco] por cuestiones ideológicas o estéticas, simplemente por motivos personales”. Hecho que quiere decir que todas las valoraciones que vierte Bute sobre su etapa en Espartaco no las cree ajenas al propio grupo pues él mismo las puso en práctica con el grupo ya que no se alejó “Por cuestiones ideológicas ni estéticas”. De modo que además por todas las declaraciones anteriores se entiende que el grupo Espartaco debía tomar otra dirección, o mejor dicho, enfatizar aquellas razones que el propio manifiesto “Por un arte revolucionario” apuntó acerca de la libertad creadora y de incorporar cuantas novedades se entiendan beneficiosas para forjar su propio lenguaje artístico. Esta línea estética siempre ha tenido su representación en Espartaco, junto a Bute, Sessano y después sumó a Venturi. Aunque en Diz y Mollari hay importantes ejemplos de deformaciones figurativas de alta expresividad acompañada de colores terrosos con valor simbólico acerca del tema social americanista, que el propio Bute práctico también en su etapa inicial 59-61 pero se distancian Mollari y Diz; Mollari por su iconografía más centrada en el trabajo del agro; Diz por centrarse en la mujer trabajadora aunque fue derivando en diferentes aspectos, la maternidad, la pareja, o la propia feminidad (Desnudos, la mujer ante el espejo, o las amigas)>>.

Finalmente para 1969 Bute es convocado por Aldo Pellegrini, para la muestra de “Nueva figuración, Nueva Abstracción”.⁵⁶⁵ En definitiva, Bute milita al final de la década en otra corriente estética que la tipificada para Espartaco, o bien <<constituye ejemplo de la actualización radical y renovación de la figuración, y de la temática social requerida por el manifiesto Espartaco, en concreto, en su propuesta de eliminar lo anecdótico y buscar lo trascendental>>.⁵⁶⁶ Por otra parte, entiende con naturalidad que arte nacional es el que se produce en la propia nación sin condiciones iconográficas tópicos (el gaucho, la villa miseria, etc.).

1.6.3. EL AÑO DE 1964.

En el itinerario oficial de Espartaco para el año '64 tenemos tres exposiciones: Una asociación cultural, una universidad, y una galería de arte. Itinerario que ya parece tipificado en: 1. Espacios sociales desde asociaciones y universidades. 2. Ámbitos específicamente artísticos (galerías). La

⁵⁶⁵ PELLEGRINI, Aldo.: “[Una confrontación que dé idea de la situación en la que se encuentran...]” en Nueva figuración, nueva abstracción, 2-4. Exh. cat., Buenos Aires: Necochea, 1968. Anexo n° 158.

⁵⁶⁶[En red] <http://esperiliobute.blogspot.com.es/> [última consulta: 9/9/2013]

primera exposición del año '64 fue en la Sociedad Hebraica Argentina.⁵⁶⁷ De tal exposición no he podido compilar noticias a través de la prensa. Tampoco he podido localizar prensa acerca de la exposición en la Galería Van Riel, aunque si se ha podido localizar el folleto de la exposición, no aporta más información que la convocatoria. Finalmente tenemos la cuarta exposición en universidades, en esta ocasión en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, muestra que tampoco he podido documentar. Fuera del itinerario que Espartaco determinó en el catálogo de su última exposición en el '68, pero que figura en una hoja de exposición en formato díptico de una exposición de 1966 en la Galería Latina de Estocolmo, figura una cuarta exposición en la Galería 9 de Julio-Córdoba. Hay otra exposición, específicamente de paisajes tampoco incluida en el itinerario oficial de Espartaco pero que podemos documentar.⁵⁶⁸

La Exposición en Van Riel en esta ocasión presenta una particularidad, ya que en vez de exponer colectivamente exponen individualmente por turnos, extendiendo la exposición desde el 31 Agosto al 21 de Noviembre. Del 31 de Agosto al 12 de Septiembre expone Sánchez; del 14 de Septiembre al 26 del mismo mes expuso Sessano; Mollari tuvo su turno del 26 de Octubre al 7 de Noviembre; Elena Diz concluyó ocupando la sala II de Van Riel desde el 9 al 21 de Noviembre. Tal exposición se anunció con un folleto formato díptico individualizado que esconde en su interior el curriculum individual de cada uno de ellos, las tapas del folleto lleva reproducciones de xilografías de cada uno de los autores, he podido localizar el de Mollari en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y el de Sessano en su archivo personal.⁵⁶⁹

En este año 64 el material escrito acerca de Espartaco empieza a repetirse, o mejor dicho, aumenta la divulgación de ciertos textos, pero la producción de análisis nuevos no existen, Espartaco esta ya plenamente tipificado para la crítica, sin embargo, aun se ven sumergidos en un proceso vivo. La revista "Actitud" con portada de Mario Mollari, publicó "Presencia del Grupo Espartaco" con el mismo texto que Raúl González Tuñón firmó para el catálogo de Van Riel en 1963.⁵⁷⁰ Pero en el mismo número de "Actitud", aparte del texto de R.G.T. Tenemos una interesante

⁵⁶⁷ [En red] <http://www.fundacionhebraica.org.ar/historia.html> [última consulta: 9/9/2013]

<<La Sociedad Hebraica Argentina ha premiado y estimulado a artistas renombrados como: Julio Le Parc, Guillermo Kuitka, Alberto Lisy, Mario Benzecry y Osvaldo Romberg; y ha sido un espacio de formación para artistas como David Stivel, Sergio Renan y Emilia Mazer, entre muchos otros. El edificio de Hebraica cuenta con dos salas de Teatro y una Biblioteca Popular y murales realizados por Berni, Seoane, Castagnino, Batlle Planas y Urruchua, un vitraux de Luis Seoane y una escultura-mural de Sibelino>>.

⁵⁶⁸ "Paisajes", *Sine Data*. Anexo n° 84.

⁵⁶⁹ Movimiento Espartaco: Sánchez, Sessano, Mollari, Diz. Galería Van Riel, 21 agosto al 21 de Noviembre, 1964, Bs. As. Anexo 82.

⁵⁷⁰ TUÑÓN, Raúl Gonzalez.: Presencia del Grupo Espartaco. *Actitud*, n° 4, Julio,1964. pp.12-13. Anexo n° 85.

entrevista grupal organizada en cinco puntos.⁵⁷¹ Las preguntas versan sobre cuestiones estructurales que no parecen haberse modificado un ápice desde 1959:

<<1. ¿Qué es el grupo Espartaco?

Es un grupo de pintores que está en la búsqueda de un arte representativo que, interprete la idiosincrasia de nuestro pueblo, y pretende ayudar a la formación de una conciencia nacional.

2. ¿Por qué trabajan en grupo?

Para ser más fuertes y efectivos en nuestra lucha contra los sacerdotes de la cultura, empeñados en arrastrarnos a la colonización cultural, ejercida por el imperio de turno.

3. ¿Que trascendencia creen tener con su labor?

Pretendemos un acercamiento del arte a sus fuentes naturales: el pueblo. En el terreno efectivo, al no haber desechado la fundación social del arte, se ha logrado un contacto directo, a través de la obra, con medios estudiantiles y obreros, realizando exposiciones en universidades, en el interior del país, murales en sindicatos, lugares públicos, etc. El logro, debido a las actuales estructuras sociales, no ha tenido la trascendencia deseada. Esta sólo será alcanzada al posibilitar el acceso a la cultura de la comunidad.

4. ¿Cuales son los elementos utilizados en esta búsqueda?

A través del contacto directo con la realidad, y asumiendo una actitud de crítica frente a la misma, no desechando las experiencias realizadas, cualquiera sea su origen, pero de manera parcial y en función del contenido y la forma que se nos imponen por su propia fuerza.

5. ¿Cual es vuestra posición respecto al arte no figurativo?

El hombre -artista- expresa lo que siente. No hay posibilidades de elección. El contenido americano que queremos expresar, sólo se manifiesta de una forma: la figurativa. Una pintura de enfrentamiento, temática, polémica, que no dé la espalda al pueblo debe ser, necesariamente, figurativa. Acá no existe una realidad vital que exija un arte abstracto. Por lo tanto, el intento en una línea no figurativa puede considerarse gratuito, antirrevolucionario. Lo no figurativo, hasta el momento no logró comunicarse con el pueblo. Y nosotros queremos hacerlo>>>.⁵⁷²

La segunda pregunta nos desvela que, por un lado, se acepta la denominación de Grupo ya no se piensa en constituir un Movimiento, ahora se enfrentan como héroes o antihéroes -a lo Quijote- en una tragedia griega, ante un destino que saben imposible, una autopercepción que se diferencia del resto, se sienten de algún modo “ellos contra todos”.

⁵⁷¹ “Reportaje a Grupo Espartaco”. Actitud, n° 4, Julio, 1964, Julio. p. 13. Anexo n° 85.

⁵⁷² *idem*.

La pregunta tres nos aleja absolutamente de ser los ilustradores del pretendido ideario obrerista de la izquierda nacional, y nos sitúa en una limpia convicción sin partidismo alguno detrás, el arte debe estar ligado a su función social, por tanto, la oposición al “arte por el arte”, entendido además como una forma de coloniaje, visión propia de una historia-social de corte marxista que codificó para la historiografía cultural el importante estudioso Arnold Hauser.

Reconocen no haber tenido toda la trascendencia deseada pero aseveran que ello se debe a que las masas no tienen acceso a la cultura. Una vez más, los “Espartacos” realizan un análisis de tipo sociológico enfocado además desde la lucha de clases. Acerca de la abstracción realizan una valoración desde la realidad cultural específicamente icónica. En ningún momento entran a descalificar la abstracción al estilo de Hernández Arreguí. Es aquí, cuando afirmo que se entroncan con la tradición icónica que trae consigo la cultura de Iberoamérica.

Un nuevo artículo elogioso, corrobora el agotamiento de la crítica que poco nuevo parece aportar para el estudio de Espartaco. El autor que firma como Sinsive Waisberg, desde la revista literaria *Reflejos*⁵⁷³, nos dejó un texto elogioso pero construido a base de retales de otros artículos que podemos reconocer por haberse volcado ya en el presente estudio. No obstante, la selección de textos y la documentación que maneja es muy acertada, así como la propia estrategia narrativa. Veamos:

<<Este movimiento pictórico compuesto actualmente por Diz, Mollari, Sánchez y Sessano, nació como una reacción contra lo que han llamado "coloniaje cultural" argentino y latinoamericano. Luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, pudimos observar el florecimiento de artistas postergadas o pseudo-artistas que rindieron culto a una subjetividad e individualidad características de una burguesía que, en Europa, estaba ansiosa de nuevas formas. De esta confusión, que aún perdura entre nosotros, surge el grupo ESPARTACO con un sentido claro de la estética figurativa que se enfrenta contra la indiferencia que nos rodea, que se coloca en una actitud de lucha y se acerca al pueblo; pero que también utiliza, (a pesar de que muchos la nieguen) la plástica para ello. En 1959 en el "Primer Salón de Arte Rioplatense" hace su presentación, luego será Brasil, Méjico, EE.UU.: Inglaterra, Suecia, Italia, Libano, Colombia y Ecuador. La obra ha trascendido, ha sido debatida, atacada y defendida. "En varias oportunidades se nos ha tachado de mejicanistas es decir, de meros imitadores del estilo de los grandes pintores mejicanos: Siqueiros, Orozco, Rivera, etc. Rechazamos absolutamente tal afirmación; nos une al arte mejicano, como en

⁵⁷³ REFLEJOS. Revista literaria (Buenos Aires). *Editores*: Marcos Ricardo Barnatan, Marcelo Sot, Sinsve Waisberg, Héctor Fresler, Jorge Panesi. No 3: agosto-setiembre 1964. [No 1: octubre 1963; No 4: octubre 1964-enero 1965] *Colaboraciones* de Henri de Lescoet, Manuel Pacheco, Leónidas Barletta, J. Battle Planes, Demetrio Urruchúa, Omar Gancedo, Isólogo, Edgardo A. Vigo, Luisa Pasamanik, Luis Ricardo Furlán, Héctor D. Gatica, Grupo Espartaco, André Alter, y otros.

general al de toda América, una similitud ideológica, en lo referente a la actitud de todos los artistas ante la problemática social. No creemos en un parecido más allá de esa norma". Cuando el Escarabajo les preguntó "¿Existe una pintura argentina?", contestaron en conjunto "No como algo acabado, no del mismo modo que existe una pintura mejicana. Hay por supuesto elementos intrínsecos que pueden y deben ser explotados. Nosotros estamos abocados a la búsqueda de una pintura autentica y representativa" al respecto escribió González Tuñón: El discutido "tema americano" no significaba aquí la utilización de atractivos folklorismos, el anecdotario directo, sensiblero o pintoresquismo: solo el puro, esencial, penetrante, penetrante apasionado reflejo de esas realidades antes aludidas y aveces ásperas, ya luminosas, de hondo dramatismo, con intención de mañana. Por lo mismo decimos que el arte del grupo Espartaco está "lleno de futuro". No cabe duda que hay en la actualidad en nuestro país grandes pintores pero siempre existen los que se desarrollan bajo una atmósfera europeizante soñando con una plácida vida en París o en Roma. Después de una exposición en la Galería Van Riel, Córdoba Iturburu escribió: "En una palabra, el dibujo de estos artistas -como el de todos los buenos dibujantes- no es en suma, sino una manifestación de sus conocimientos fundamentales de la naturaleza. Sus excedentes trabajos, por lo demás no dejan de ser demostrativos del interés estético que pueden revestir la figuración cuando es obra de una inquietud de humana y artística autenticidad". En su larga nota de análisis estilístico, el prestigioso crítico, olvidó mencionar el motivo de la exposición. N. de la R.: el motivo era el bloqueo naval a Cuba>>.574

Sinsve Waisberg destaca fundamentalmente el compromiso con un modo de hacer arte, así como de los principios que animan tal concepción. Una crítica muy completa que sabe leer el momento histórico al que responde Espartaco. Finaliza Waisberg haciendo notar el apoyo de Espartaco para con la Cuba revolucionaria, apoyo que inició Sessano y que parece generalizarse ante la expulsión de Carpani. Por último, aclarar que algunas de las exposiciones internacionales que cita Wisberg fueron en realidad a nivel individual.

Para acabar el año, durante los meses de Noviembre y Diciembre el Grupo Espartaco participa junto a otros artistas reivindicativos una declaración conjunta contra el coloniaje económico de la petrolera estadounidense ESSO.⁵⁷⁵ Acción que se adelanta en 1964 a la tendencia que tomará la vanguardia de Buenos Aires a partir de 1966. Pero todo este análisis es parte de nuestro segundo bloque "Vanguardia, arte y política". Aunque podemos adelantar la lista de participantes, ya que

⁵⁷⁴ WAISBERG, Sinsve.: Grupo Espartaco. *Reflejos, Bs. As., 1964*. Anexo n° 86.

⁵⁷⁵ Los artistas plásticos y la "ESSO". *Hoy en la cultura*, N°17, Noviembre-Diciembre, 1964, Bs. As. p.15. Anexo n° 84.

junto a otros que ya hemos mencionado empiezan a concretarse los contactos de una generación en la que el Grupo Espartaco va integrarse ante la situación política que toma la nación a partir de 1966.

R. Molteni; J. Martinez Howard; M.Favale; Carlos Alonso; R.González; H.Monzon; R. Lara; O.Anadon; R.Loza; C. Gorriarena-; S. Gaeta; H. Casal; E. Policastro; D. Urruchúa; J.M. Sánchez; C. Sessano; E. Diz; M. Mollari.: (grupo Espartaco). A. Cedrón; P. Obelar O. Díaz; H Griffoi; Gonzalez del Real; A.Devoto-N.Onofrio; D.Onofrio; A.Abreu. Todos ellos firman una declaración-manifiesto de la que adelantamos lo siguiente: <<Pero además, la gravitación que la ESSO, subsidiaria de la Standard Oil, como otras compañías petroleras, tienen sobre el gobierno de Estados Unidos y de otros estados, "South Americanos", hacen que las ráfagas del estremecido clima de América que se originara hace apenas unos días en la reunión de cancilleres de la OEA tengan, no solamente un fuerte olor a petróleo sino un claro contenido agresivo y colonialista, marcado estridentemente por el bastón del mando de los yanquis>>.

De entre estos artistas los Espartaco van a seguir coincidiendo con: Carlos Alonso (1929), Roberto González (1930), Pablo Obelar (1931), Julio Martinez Howard (1932), Alberto Cedrón (1937), y el ex-espartaco Raúl Lara (1940). Se esta anunciando una generación nacida entre 1925 y 1940 los quince años del modulo de Dromel.

1.6.4. VALORACIÓN DE LA TERCERA ETAPA (1963-1964).

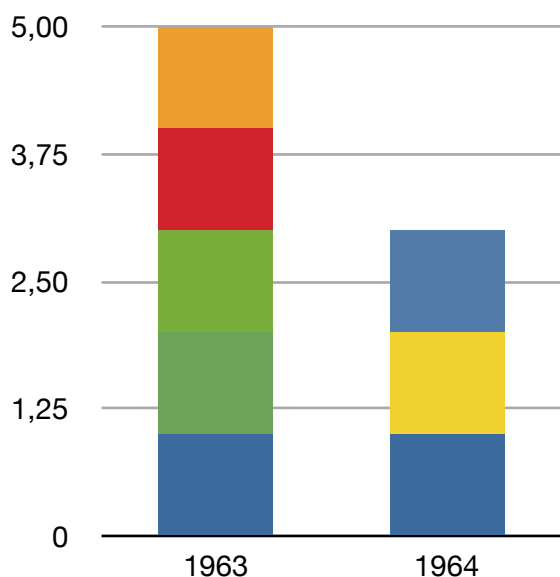
El año '63 mostró un convencimiento de los cuatro autores (Diz, Mollari, Sánchez y Sessano) que no decayeron en su actividad frente a la perdida de compañeros (Bute, Carpani, Di Bianco, Lara, y Vallacco) y aunque ya hay más ex-espartacos que integrantes, la convicción en el proyecto queda reflejada por la intensa actividad de 1963. Que por otra parte, es el año más comprometido con los ideales del manifiesto de 1958, ya que fue ese año '63 cuando se concilia con mayor grado la teoría estética con la práctica expositiva. Si el primer periodo 1959-1961 va a dejar impreso las características formales que la crítica aplica para Espartaco, en este año '63 podemos reconocer el compromiso social, el arte combativo y demás clichés "militantes" que se aplican a Espartaco. Ahora bien, todo ello fue sin Carpani, y sin la necesidad expresa del mural.

Entre el año '63 y '64 la actividad del itinerario específicamente Espartaco muestra un proceso decreciente en una valoración cuantitativa. Aunque hemos sumado para el '63 la exposición relámpago en la Facultad de Medicina que esta fuera de itinerario oficial. Y aunque como nos muestra la gráfica, la actividad fue considerablemente superior en 1963, se mantiene la media de cuatro exposiciones por año.

El año '64 muestra cierto decaimiento frente al '63, aunque el diseño del itinerario promete los mismos hábitos expositivos, asociaciones, universidades, sin descuidar las galerías de Buenos Aires. Esta tendencia decreciente se va a concretar en 1965 donde el itinerario oficial de Espartaco presenta una sola exposición.

- Facultad de Filosofía y Letras (Buenos Aires)
- sociedad Hebraica Argentina
- Facultad de Medicina (Buenos Aires)
- Galería Lerner (xilografías)
- Club Comercio de Tartagal (Salta)
- Biblioteca Popular de S.S. de Jujuy
- Galería Van Riel.

Comparativa itinerario Espartaco año 63 y 64



Definitivamente el año '63 fue el último de una intensa actividad, y el inicio de un proceso decreciente que se inicia el año '64 como podemos apreciar en la comparativa de la gráfica de barras. Por otra parte, la actividad como colectivo cae en favor de un mayor contacto con artistas de vanguardia que también se oponen al coloniaje cultural como dejó patente el manifiesto contra el premio ESSO.

1.7. CUARTO PERIODO, 1965-1968 DISOLUCIÓN E INTEGRACIÓN.

El cuarto y último periodo comprende la etapa en la que la actividad se va externalizar del nucleamiento de Espartaco cada vez más, siguiendo la tendencia ya del año 64, y el motivo principal se encuentra en el turbio y tenso clima político que va a desembocar con la dictadura de Onganía a partir de 1966. Tal estado de las cosas provocó una reacción mayoritaria de implicación reivindicativa por parte de los artistas plásticos, articulándose ya como hemos visto en artistas contra la “Esso” un número considerable de artistas, estas practicas van a ir embargando la actividad de Espartaco que va ir decreciendo en pos de un crecimiento del resto de una generación de figurativos con los que Espartaco muestra gran afinidad.

En cuanto al devenir interno de Espartaco, el periodo queda marcado por la incorporación de Franco Venturi (1935-1976), la aparición del “*marchand*” Simón Patrich, y el “reencuentro” con toda una generación figurativa y combativa que incluye una reconciliación con Carpani y un panorama de las artes al que se atacaba en 1958 y que para 1968 es ya decididamente combativo, identitario y original. Ante esta convergencia, aun mayor que el carácter grupal que había ido adquiriendo Espartaco en este último periodo, el grupo se integra junto a jóvenes figurativos que no pisaban el Di Tella por voluntad propia, pues como todos sabemos en el Di Tella no era muy difícil exponer. Y esto desencadena la disolución consciente, con una exposición de despedida en 1968 que clausura la experiencia colectiva bajo el nombre de Movimiento Espartaco, sin embargo, ahí no puede quedar el esfuerzo por historiar tal experiencia, pues el acto seguido en ese mismo año 68 por la mayoría de los Espartacos, incluyendo a Bute y a Carpani será formar parte activa de la candidatura a equipo de gobierno de la SAAP, para ello se unen a otros jóvenes figurativos, todos ellos vertebran un espacio alternativo y autogestionado donde llegaron a alcanzar posiciones cercanas al situacionismo ocurrido en Francia que muchos de ellos habían conocido de primera mano. Pero todo ello abre un importante meandro que la bibliografía específica ha barajado entre sus cartas pero pensamos, y aquí esta parte de nuestra hipótesis, que no las han sabido colocar en el puzzle correspondiente. Para ello abrimos un segundo bloque, “Vanguardia, Arte y Política”, un proceso que abarca toda la década pero que centramos en el onganiato por la acentuación e intensidad adquirida. <<Muchas de las obras de este periodo han sido destruidas o tienen un paradero desconocido>>.⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ *Cit.* Nota 273.

A toda esta historia simultánea, Espartaco vive su propia intrahistoria,⁵⁷⁷ y durante el periodo suceden dos hechos considerables, en 1965 la incorporación del Franco Venturi que nos habla de un intento de reactivación de incorporación de nueva juventud artística. El concepto de Grupo volvía a romperse, y se podía entrever la posibilidad de recuperar la pretensión de un Movimiento. El otro hecho que finalmente conformó una de las causas de la disolución fue la aceptación en el mercado, buena parte de ello se debió a Simón Patrich, un arribista en lo que es el *merchandismo* de arte pero que sabía como aplicar técnicas de promoción y venta para con la élite económica y social, en este caso, nada más y nada menos que en Los Ángeles, más de doscientas obras desembarcaron en Estado Unidos, ahora estaban en casa del “enemigo burgués del Norte”, una paradoja, sin duda. En cualquier caso, esto tuvo sus consecuencias pues, por un lado, tras un ejercicio de autocritica, tal conquista de mercado fue una de las razones declaradas por el grupo que clausura su actividad bajo la etiqueta Espartaco. A la par de la convivencia colectiva, cada uno de los pintores, los que están y los que estuvieron realizan su propio camino a veces viajan y dejan obra para cubrir posibles exposiciones, o exponen en solitario y ello los sitúa en otra altitud y latitud, todos estos factores conllevan que el nucleamiento tome una inercia centrípeta hasta que finalmente la imposibilidad de la ubicuidad, agotando el proceso de cuatro a tres exposiciones por año y reducen su itinerario oficial a una exposición por año durante el 65, 67 y 68. Los dos últimos años en la galería que vio pasar toda la historia de la contemporaneidad argentina, la galería Witcomb. De ahí que el fin de Espartaco no sea nada fácil ya que la historia no se estructura bajo el clásico, inicio, nudo y desenlace, sino que como un delta fluvial se abre a una bolsa de agua mayor, dilatándose en su extremo final.

<<Así, una profundización de conflictos en los que se bordeaba la revolución, dentro y fuera del campo artístico, hizo más interesante para el grupo involucrarse que insistir sobre el soporte pictórico con las mismas fórmulas. Como señala Osiris Chierico en el catálogo citado "se trata de un gesto de afirmación">>.⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ El término *intrahistoria* tiene diversas connotaciones. Según la Real Academia Española, es una voz introducida por Miguel de Unamuno para referirse a la vida tradicional, que sirve de "decorado" a la historia más visible. Comparaba este escritor a la Historia oficial con los titulares de prensa, en oposición a la intrahistoria como todo aquello que ocurría pero no publicaban los periódicos. Más popularmente, los medios designan así a todo aquello que está a la sombra de lo más conocido históricamente. Otros autores, como la americanista María Dolores Pérez Murillo de la Universidad de Cádiz relacionan el término con la historia de los colectivos marginados históricamente ("las gentes sin Historia"), con la oralidad y las historias de vida como complemento de las historiografías más oficiales.

⁵⁷⁸ Cit. Nota 273.

1.7.1. EL AÑO DE 1965.

Renovarse o morir, esa era la cuestión, sin embargo, ambos hechos iban a suceder en este último periodo de tres años. En 1965 al cuarteto, Diz, Mollari, Sánchez y Sessano suman a Franco Venturí (1937-¿1976?). Ese año '65 Sessano contaba con 30 años y Venturi con 28, así pues, Espartaco seguía siendo un grupo del arte joven. La incorporación de Venturi, a pesar de no contar con una trayectoria dilatada, ni demasiado contrastada, rompía cierto hermetismo grupal y reforzaba la tendencia de una figuración libre, que insistimos una vez más, es la tendencia mayoritaria de Espartaco, a pesar de las repetidas fórmulas que nos dan a entender que Espartaco o bien eran seguidores tardíos del muralismo mexicano y subsidiarios del realismo socialista. Sánchez y Sessano como últimos protagonistas vivos nos aportan los siguientes e importantes testimonios:

<<Antes de su entrada al Grupo, Franco estaba cercano a nosotros a través de Carlos Basile y Bute de los que era amigo. Como era habitual en esos años, compartíamos tertulias. Cuando se propone el ingreso de Franco todos estuvimos de acuerdo puesto que con su aporte estético, muy afín a mi pintura y a la de Mollari, nos reforzaba esa línea, pero sobre todo porque Franco aportaba un entusiasmo nuevo que se estaba perdiendo y cierta radicalidad política>>. ⁵⁷⁹

Sessano nos da el dato de la cercanía de Bute y Venturi, con lo cual Bute aun fuera de Espartaco sigue manteniendo un vínculo importante, así mismo, hay que valorar el fortalecimiento de la propuesta estética que indica Sessano. Ahora bien, se puede afirmar que aunque Mollari presenta obras hacia la deformación y alta expresividad, Venturi muestra grandes deudas formales con Bute (fig. 29 compárese con fig. 24). A la relación de amistad entre Bute y Venturi, hay que añadir esta realidad formal que apuntaba anteriormente y que no ha pasado desapercibido para algunos autores.

<<En 1965 se incorpora Franco Venturi, quien con Esperilio Bute articulan nexos con la nueva figuración y el pop>>. ⁵⁸⁰ De modo que Bute, Sessano, y Venturi conforman una línea estética que nada tiene que ver con lo que se ha entendido como la ortodoxia formal de Espartaco. Por su parte, Juan Manuel Sánchez que junto a Carpani y Di Bianco representan el gigantismo geométrico-ortogonal, reconoce de Venturi que <<la suya era otra visión, no tan rígida, con más libertad en lo formal, algo nuevo. Franco rompía con la rigidez que el grupo venía trayendo, aunque ya para esa fecha, cada uno empezaba a definir mejor su personalidad. En última instancia, ya

⁵⁷⁹ SESSANO, Carlos.: "Un gran talento que pago el precio más alto". en AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido. Op. Cit.* p. 99

⁵⁸⁰ SARTELLI, Nancy: "Sobre la muestra retrospectiva del GRUPO ESPARTACO Obra pictórica 1959-1968". *Aromo14*. Buenos Aires 2004 p. 5 Ver [en red]: <http://www.razonyrevolucion.org/> [última consulta: 15-09-2011].

entonces sentíamos que el Manifiesto nos dejaba como medio presos en el sentido de lo político-social. En realidad, de lo que se trataba era de hacer, con ese sentido, pintura, si queríamos dar algo auténtico y vital para la formación del ser nacional. Franco valorizaba eso. Fue bueno que nos acompañara porque además ayudaba mucho con su humor, ya que teníamos fama de serios>>. ⁵⁸¹

Las declaraciones de Sánchez nos revelan un punto de vista que determina a Venturi como una excepción “algo nuevo”. Como se ha contrastado a lo largo del presente e estudió para 1965, Sánchez era el único representante de esta ortodoxia geométrico-ortogonal que sólo mantuvo un dominio en el año de 1961. Por otro lado, acusa al manifiesto de un dogmatismo estético. Afirmación con la que no puedo estar de acuerdo, pues como hemos estudiado, el manifiesto “Por un arte revolucionario” se opone al dogmatismo estético y apela a la libertad individual y temperamental del artista. Finalmente nos revela su cercanía ideológica con Abelardo Ramos y Hernández Arregui acerca del “ser nacional”. ⁵⁸² Una forma de entender el manifiesto y la propuesta de Espartaco que aun coincidiendo con Carpani, no conforma el 100% de la realidad que la experiencia desarrolló sobre el terreno. Con las anteriores declaraciones Sánchez omite incluso la propuesta del expresionismo indigenista que desde un inició fue mayoritaria respecto al geometrismo-ortogonal excepto durante el '61. Al decir que la obra de Venturi era “algo nuevo” olvida la propuesta que Sessano desplegó desde su vuelta de Cuba, y de la que la obra “La explosión de La Coubre” de 1962 es un buen ejemplo de esa figuración libre que ahora Venturi integra y no inaugura, como nos hace ver Sánchez. Por otro lado, se ha de admitir que Sánchez en sus declaraciones denota un proceso grupal agotado como hemos detectado para 1964, donde las personalidades artísticas, cada vez más maduras, empiezan a reclamar una parcela donde desarrollarse individualmente.

Carlos Sessano, consciente de que este último periodo desemboca en una integración mayor nos explica en primera persona que:

<<Durante los años que participó, yo estuve ausente viviendo en Europa. A mi vuelta, la conjunción de una serie de hechos tales como lo que significó el 68, sumado a una ampliación de la participación de los plásticos en la actividad política y social y una presencia cultural más activa, nos hicieron ver necesaria la disolución de Espartaco. Notábamos un proceso de asimilación de

⁵⁸¹ SÁNCHEZ, Juan Manuel.: en conversación con Mabel Greemberg. en AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Op. Cit. p. 46.

⁵⁸² ARREGUI, Juan José Hernández.: *¿Qué es el ser nacional?*. Editorial Nueva América, Buenos Aires, 1988.

nuestra propuesta al mercado. Franco, por su actividad, como yo y como finalmente todos, estuvimos de acuerdo >>.⁵⁸³

Sessano nos da las claves de la disolución, y nos adelanta algunos hechos fundamentales que ya hemos mencionado y trataremos con la sincronía pertinente.

En el itinerario oficial de Espartaco para 1965 se señala una única exposición realizada en la Galería Proar, en el subsuelo de la bulliciosa calle Florida donde se encontraban la mayoría de los espacios de arte más prestigiosos desde Wildenstein, al Di Tella, pasando por la SAAP. La exposición estuvo colgada un mes, del 5 de Noviembre al 4 de Diciembre, con lo cual sirvió no sólo para cerrar el año, sino para salvarlo de una temporada en blanco. Es posible que la marcha de Sessano a Europa influyera para este vacío de actividad, y para motivar el ingreso de Venturi en la formación. En la hoja de exposición figura Diz, Mollari, Sánchez, y Venturi.⁵⁸⁴ De modo, que la incorporación de Venturi no implicó de inicio un aumento de pintores en las exposiciones, seguían siendo un cuarteto. Cada uno aportó siete obras para dicha exposición un total de veintiocho lienzos.⁵⁸⁵ De los cuales hemos podido localizar algunas con seguridad: “Marines” de Juan Manuel Sánchez (figura 30), “Mujer con manto” de Elena Diz (Figura 31). Otras por su título genérico pueden ser sustituidas por obras equivalentes que por coincidir en el año de creación nos acerca a la fase estilística pertinente del autor, por ejemplo, “Familia” de Mario Mollari del año 1965 (Figura 32) y expuesta en la retrospectiva del 2004 en el Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero (MUNTREF). De Venturi no se han podido conservar obras de 1965, y Sessano estaba en un nuevo viaje, esta vez en Europa.

1.7.2. EL AÑO DE 1966.

El itinerario oficial de Espartaco para 1966 señala dos exposiciones, una en la Galería Velázquez de óleos y cerámicas, y otra en la Galería Hualpa. Sin embargo, y como ya ha sucedido en otras temporadas, las exposiciones recogidas como oficiales por el itinerario Espartaco no son las únicas exposiciones realizadas. A parte de las exposiciones individuales y de alguna muestras que implicó al grosso de los artistas plásticos como el homenaje a Viet-Nam que trataremos en su

⁵⁸³ SESSANO, Carlos.: “Un gran talento que pagó el precio más alto”. en AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido. Op. Cit.* p. 99

⁵⁸⁴ Galería Proar. “Movimiento Espartaco: Diz, Mollari, Sánchez, Venturi” Exh. cat., Buenos Aires, [5 noviembre-4 diciembre] 1965. Anexo nº 87.

⁵⁸⁵ Juana Elena Diz:1. Cabeza. 2. Maternidad. 3. Mercado. 4. Mujer con manto. 5. Figura con cacharros. 6. Descansando. 7. Mujer sentada. Mario Mollari: 1. Guitarrero. 2. Pareja con girasoles. 3. Figura de mujer. 4. Cabeza y girasoles. 5. Hombre Herido. 6. Chica. 7. Figura. Juan Manuel Sánchez: 1. Bacana. 2. "Marines". 3. Figura. 4. Cabeza y manos. 5. Familia. 6. Fábrica roja. 7. Espacio. Franco Venturi: 1. Maternidad. 2. Hombre con fusil. 3. Guerrillero herido. 4. Figura. 5. Figura. 6. Cabeza. 7.Cabeza.

apartado correspondiente. El contexto socio-político queda determinado por el golpe de Estado de Onganía. Ante dicha situación, en este año 66 se inició una politización radical de la vanguardia argentina. Paradójicamente la intrahistoria del Grupo Espartaco tomó un triste giro que iba a manchar su coherente trayectoria, pues aunque sin dejar de prestar atención a la realidad política como demuestra la participación en el Homenaje a Viet-Nam, irónicamente el Grupo se vio envuelto en un oscuro proceso de mercantilización de su “arte para masas y de anti-caballero”. El responsable de esta aventura, ya se ha mencionado en el inicio de este último periodo, fue el empresario Simón Patrich, quien había llegado al mundo del arte de forma fortuita y buscando un negocio rentable, es decir, poco coste y mucha ganancia.

Los hermanos Patrich, por orden de edad: Carlos, Saúl y Simón son conocidos por la bebida refres-cola, Saúl escribió sus memorias unidas a las biografías de sus hermanos en el libro "La historia de Refres-Cola", libro que gente de su propia familia, hoy intentan desacreditar. En cualquier caso, en cuanto a Simón, que es la persona que nos interesa para historiar con rigurosidad la experiencia con los Espartaco, su hermano Saúl narra que: <<Simón fue quien tuvo el primer supermercado de dimensiones fuera de lo común (...) El súper Empire, precursor de los grandes supermercados>>. El supermercado ardió en extrañas circunstancias, el contable de Simón Patrich <<declaró a la policía que Simón había incendiado el supermercado para hacer desaparecer los libros contables. Clausuraron el supermercado y Simón fue preso>>. ⁵⁸⁶ Finalmente Simón salió en libertad y el seguro pago las "perdidas". Siguió Simón Patrich embarcándose en nuevos negocios, todo se abrían y se cerraban. <<Pero sus deseos de triunfar y de demostrar que él podía llevar adelante un negocio, lo condujeron nuevamente al exterior. En Nueva York, en Manhattan, compró un Licuor Store (...) pero pagaba una suma muy elevada por el permiso e impuestos lo que hacía que el negocio no fuera rentable. Por tal motivo, decidió vender su parte a su socio y buscar una nueva salida laboral. Trabajó relación con gente de arte, del grupo Espartaco, especialmente con el señor Sánchez, un profesional y pintor de gran prestigio y se estableció en la Ciudad de Miami primero y en Los Ángeles después, con un local de exposición y venta de cuadros de gran nivel, todo realizado por profesionales. Este nuevo emprendimiento recibió el nombre de Patrich's Gallery>>. ⁵⁸⁷ En conclusión, un empresario arribista que había encontrado un nuevo producto, la pintura sobre lienzo, fácil de esquivar al fisco y de someterlo a especulación. Al parecer Juan Manuel Sánchez fue la llave para acceder a la obra de los “Espartacos”, excepto de las de Bute y Venturi. El apellido Patrich y el Grupo Espartaco quedaban ligados -tristemente- ya para siempre.

⁵⁸⁶ PATRICH, Saúl.: *La historia de la refres-cola*. Editorial Dunken, Buenos Aires, 2005. p. 70.

⁵⁸⁷ *ibid.* p. 71.

Hubo dos exposiciones este año '66 en el exterior, una en Estocolmo para la galería Latina participan sólo Diz, Sánchez y Mollari, y otra en Los Ángeles para Simón Patrich, ambas con fines puramente comerciales, en ninguna de ellas participó Franco Venturi. Sessano fue incluido en la exposición en Los Ángeles para Patrich's Gallery, pero no para la de Estocolmo. Para el 10 de Febrero tenemos en Argentina la noticia de la exposición en Los Ángeles, y simultáneamente la exposición en Estocolmo fue entre el 5 y el 17 de Febrero.⁵⁸⁸ La exposición de Espartaco en Estocolmo se anunció en los diarios locales pero no se han encontrado críticas al respecto. Los tres "Espartacos" compartieron galería con el pintor español José Paredes Jardiel (1928-2000), la galería no era de gran dimensión, por lo cual no mandaron muchas obras a Estocolmo, era pues, una tentativa comercial.

<<En 1962 Iván Avena (hoy Yván Avena) e Inga Larronda quienes estaban en ese momento en Argentina fueron llevados (aún no sé por quien) en Buenos Aires a visitar el taller de Carpani. Allí conocieron a Carpani y a Pascual. Ahí nace la idea de hacer una galería en Estocolmo. La cual se abrió en 1964>>.⁵⁸⁹

El contacto de Sánchez con la Galería Latina es entonces a través de Carpani, y éste a su vez con Sánchez; y Sánchez para con el grupo (en esta ocasión Diz y Mollari). Siguiendo al diario "Clarín" también Ricardo Roque Carpani acude a Estocolmo.

<<Invitado por la Galería Latinoamericana de Estocolmo, Carpani partirá el 2 del mes próximo para realizar allá una muestra de sus trabajos, y entre ellos los que se refieren a su interpretación del Martín Fierro. Posteriormente esos mismos trabajos Carpani los exhibirá en París y en otras importantes capitales europeas, lo que hará que la epopeya gauchesca argentina sea conocida también gráficamente por aquellos públicos>>.⁵⁹⁰

Respecto a la Patrich's Gallery, seguimos a Saúl Patrich, quien nos da el dato de que su hermano Simón se vincula a Espartaco a través de Sánchez. Así pues, ambas iniciativas se deben al impulso de Sánchez para con sus compañeros de Espartaco. Y no para todos los compañeros, ya que de ambas se excluye a Venturi y en la de Estocolmo a Sessano. Las dos exposiciones suceden en febrero, y ninguna es incluida en el itinerario oficial de Espartaco. Sin embargo, la prensa en Argentina se hizo eco de la noticia de Espartaco en Los Ángeles:

⁵⁸⁸ Grupp Espartaco. Diz, Mollari, Sánchez. Galleria Latina. Stockolm ö. 5-17 febrero 1966. Anexo 89. Poco después le sucedieron exposiciones de Di Bianco y Carpani.

⁵⁸⁹ Pinto Guillaume, Ezequiel. [Entrevista n°5]. Anexo n°5.

⁵⁹⁰ "Un mensaje argentino para Europa: Martín Fierro en cuadros y dibujos". *Clarín*, 21-8-1966. Anexo n° 162.

<<Los Ángeles, 9 (UP) - El señor Simón Patrich, un industrial de Buenos Aires que es coleccionista de obras de arte, abrió una galería llamada The Simon Patrich Gallery, en el 853 North La Ciénaga de esta ciudad. El acto de inauguración contó con gran cantidad de público, entre el que se notó la asistencia de autoridades comunales, miembros del cuerpo diplomático, arquitectos, decoradores, artistas, y críticos de arte. Dibujos y óleos ejecutados por los miembros del Grupo Espartaco de la argentina, los artistas Juan Manuel Sánchez, Juana Elena Diz, Mario Mollari y Carlos Sessano, fueron analizados y elogiados por la concurrencia>>. ⁵⁹¹

Exponer para Simón Patrich, inicia un proceso contradictorio ya que los objetivos sociales de Espartaco se transforman en una tentativa de conquista del mercado de la alta sociedad. Una obra pretendidamente revolucionaria que adquiere evidentes tintes mercantilista, y por ende, de aceptación por el mercado norteamericano.

<<Simon Patrich, noted Buenos Aires industrialist and renowned art collector, was host to Los Ángeles art patrons, and other during three nights of receptions of his new gallery, 853 North La Cienaga. [Simon Patrich, señalado industrial de Buenos Aires y coleccionista de arte de renombre, fue en Los Ángeles anfitrión del arte y mecenas durante las tres noches de recepciones de su nueva galería, 853 Norte La Ciénaga]. Guests of honor included; [Invitados de honor incluidos;]

Mr. and a Mrs. Don Adams, Mr. and Mrs. John S. Alessio, Mr. and Mrs. Robert Anstead, Mr. Manuel Muñoz Avina, Mr. and Mrs. Mark C. Bloome, Miss Vikki Carr, Mr. and Mrs. Herando Coutright, Bill Dana, Mr. and Mrs. Richard Eastham, Lic. Daniel González Dupree. James Elliott, Mr. and Mrs Donald Factor, Eddy S. Feldman, Miss Mitzi Gaynor, Miss Gogi Grant, Mr. and Mrs. Joh Green, Don Edmundo Gozález, Fernando Lamas, Mrs. Marina Cisternas de Larsen, Julio E. Ledesma, Consul Gen. of Argentina, Mr. and Mrs. Tommy Leonetti, Mr. and Mrs. Jack Libaw, Mr. and Mrs. Art Linkletter, Mr. and Mrs. Marvin Miller, Alfredo Pierri, Mr. and Mrs. Vicente Price, Cesar Romero, and Mayor and Mrs. Yorty.

This first collection is titled "Artforms -the Best of Argentina" It features 130 oil paintings, 105 drawings, seven sculptures and 20 ceramic pieces. [Esta primera colección se titula "formas de arte-el mejor de Argentina" cuenta con 130 óleos y 105 dibujos, siete esculturas, 20 piezas de cerámica] Noteworthy are drawings and oil paintings of Argentina's Spartacus group, Juan Manuel Sánchez, Juana Elena Diz, Mario Mollari, y Carlos Sessano. [Notables dibujos y pinturas al óleo del grupo Espartaco de Argentina, Juan Manuel Sánchez, Juana Elena Diz, Mario Mollari, y Carlos

⁵⁹¹ "Arte Argentino en Una Nueva Galería De Los Ángeles, E.U." *La Prensa*, 10-2-1966. Anexo nº 91.

Sessano son destacables] This current exhibit will be on view throughout March I. [Esta exposición actual se podrá visionar a lo largo de marzo]>>. ⁵⁹²

El desembarco de Espartaco fue considerable, hasta ahora nadie había adquirido tal volumen de obras (130 óleos y 105 dibujos, 7 esculturas, y 20 piezas de cerámica). Aún hoy, parte de estas obras están enrolladas y en poder de la familia de Simón Patrich guardadas en Canada. Es decir, que de tal volumen no se vendió tanto, no obstante, en el archivo personal de una de las hijas de Simón Patrich, se encuentran una serie de documentos gráficos con valor probatorio que acreditan las operaciones comerciales con individuos distinguidos de la elite social de Estado Unidos. Tenemos a Mrs Kirk Douglas posando ante dos obras de Juan Manuel Sánchez (figura 33); a Nancy Kissinger, posando ante su chimenea sobre la que cuelga una obra de Mario Mollari (figura 34); y una página de una revista *sine data* donde el actor Lorne Greene (figura 35) posa junto a su esposa en su salón ante una obra de Elena Diz, el pie de foto nos dice que:

<<Lorne Green and wife, Nancy, display a work by the Argentine artist, Diz, called The Market-place. Greene stars in Bonanza, seen on NBC>>. [Lorne Green y su esposa, Nancy, muestran una obra de la artista Argentina, Diz, llamada la Plaza del mercado. Greene estrella en Bonanza, emitida en la NBC].

La experiencia con Simón Patrich debió ser medianamente exitosa a nivel económico, como demuestran los anteriores documentos, y a pesar de las obras no vendidas, ya que Sessano expuso individualmente ese mismo año para la galería del empresario (figura 36). Después, Simón inició una expansión empresarial de su aventura en el mercado del arte, instaló una galería en Sao Paulo donde sus obras podían ser adquiridas con financiación a través del grupo financiero Godoy, así reza un díptico que anuncia una exposición de Elena Diz para 1972. ⁵⁹³ Otros pintores, como Alfredo Plank, o Roberto Duarte, también vendieron obras al empresario arribista, como demuestra la siguiente fotografía (figura 36). ⁵⁹⁴

En estas exposiciones de Los Ángeles y en la Estocolmo, Espartaco y todas sus implicaciones sociales quedan aparcadas para seducir a una burguesía que compra arte por razones de prestigio cultural, de fisco, o por coquetería social. En cualquier caso, Espartaco se ha reducido a una marca para acceder a un pseudo mercado internacional, y digo pseudo, pues ni Patrich's Gallery, ni la Galería Latina representan en el exterior lo que la Galería Van Riel, Velázquez, o Witcomb en la Argentina.

⁵⁹² Art Display, "Patrich Host Patrons", Beverly Hills, California, 1966. Anexo n° 88.

⁵⁹³ El matrimonio Sánchez y Diz, marido y mujer siguieron trabajando para Simón Patrich que llevó su galería a Brasil.

⁵⁹⁴ Dentro del anecdotario pertinente, Plank reconoce que aquello fue un error por su parte, pues tardó mucho en poder cobrar las obras vendidas a Simón.

Nuevamente el Capital es capaz de someter a todo elemento reivindicativo en un producto más, como sucediera con los artistas y arquitectos de la Bauhaus. Esta situación ha sido vista como algo puntual, sin embargo, la coyuntura política del año '66 abre una línea simultánea desde que la actividad artística se manifiesta ante las tensiones políticas del periodo del Onganía, ahora desde el ámbito de la SAAP. Espartaco empieza a perder coherencia política en pos de un breve éxito en el mercado del arte.

<<Sus obras habían cobrado trascendencia en el mercado del arte y sintieron que esto se contradecía con sus ideales sociales>>. ⁵⁹⁵

Continuando con nuestro itinerario específicamente Espartaco, del 22 al 3 de septiembre vuelven a la galería Velázquez, la última exposición realizada en dicha galería. <<Para la muestra de la Galería Velázquez, en 1966, se hizo un catálogo general con cuatro series diferentes, en cada una de las cuales, cada artista tenía una obra reproducida>>. ⁵⁹⁶ Con la novedad de incorporar en esta exposición cerámicas pintadas por los Espartaco, y moldeadas y cocinadas por Amelia Ozaeta, una inmigrante vasca que llegó a la Argentina en 1952. Autodidacta pero de gran talento para todos los aspectos técnicos de la cerámica. <<El taller de Ozaeta desarrolló una línea de vajilla funcional y decorativa filiada a modelos españoles y holandeses>>. ⁵⁹⁷

<<Empecé (...) haciendo ceniceros en mi casa. Con Marita Goenaga -esposa del artista Carlos Sessano, perteneciente al grupo Espartaco- abrieron un taller en su casa del barrio de Villa Urquiza, al que llaman Kakuy>>. ⁵⁹⁸

También cocinó para el ex-Espartaco Esperilio Bute que expuso un año antes, en 1965, sus cerámicas basadas en Talavera en la galería Wildenstein. El Taller Ozaeta terminó haciéndose de un prestigio considerable entre los artistas figurativos, y artistas como Carlos Alonso, o Alfredo Plank también trabajaron con Ozaeta. En la presente exposición se incorpora Sessano. ⁵⁹⁹ La diversidad de manifestaciones artísticas ya se había anunciado en las siete esculturas y veinte cerámicas que se mandaron a Los Ángeles.

⁵⁹⁵ ROMUALDO JORDÁN, Carlos; SCHVARTZ, Analía Ester.: *Memorias sobre el Diseño Cerámico Argentino en Buenos Aires: el Taller de Amelia Ozaeta*. [En red] [\[DOC\] de deartesypasiones.com.ardeartesypasiones.com.ar](http://deartesypasiones.com.ardeartesypasiones.com.ar) [\[DOC\]](http://deartesypasiones.com.ar) [última consulta: 4/6/2013]

⁵⁹⁶ AA.VV.: *Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Op. Cit. p. 20

⁵⁹⁷ Cit. Nota 595.

⁵⁹⁸ *idem*.

⁵⁹⁹ Espartaco Pinturas y Cerámicas, [Diz, Mollari, Sánchez, Sessano, Venturi], Galería Velázquez, 22 Agosto-3 septiembre, 1966, Bs. As. [Hoja de exposición y afiche].

<<En 1967 invitó al grupo *Espartaco* para realizar trabajos en conjunto: murales, platos y piezas de modelado. (...) En conjunto produjeron murales, platos y piezas de modelado. Cuando el grupo se disolvió sólo continuaron Elena Diz y Juan Manuel Sánchez. A partir de 1979 convocaron, entre otros, a Carlos Alonso, Claro Betinelli y Juan Carlos Benítez; un año después se incorporan Bruno Venier, César López Claro, Manuel Oliveira, Hernán Dompé, Blanca Carusillo, Luis Genera Scafati (*Fati*), Roberto Paez, Alfredo Plank y Jorge Melo. Las características que tuvo el taller en cuanto a su producción y metodología de trabajo y la labor interdisciplinaria con artistas plásticos lo convierte en un ejemplo singular y diferenciado del resto de la producción cerámica de ese momento>>. ⁶⁰⁰

El estudio de Romualdo y Schvartz señala la colaboración entre Ozaeta y Espartaco a partir del año 67, lo cual es un error, la presente exposición en la galería Velázquez del 66 es prueba de ello. La prensa nos aporta el siguiente comentario acerca de la exposición:

<<En Maipu 932, Elena Diz, Mario Mollari, Juan M. Sánchez, Carlos Sessano y Franco Venturi, constituyentes del Grupo Espartaco, realizan una exposición de pinturas y cerámicas. La muestra de este grupo, cuya pintura es ya conocida, es deseable en cuanto a las cerámicas. Al realizar su primera experiencia en ese terreno, el Grupo Espartaco se ha lanzado a ella con un vigor poco acostumbrado en ese arte, lo que da por resultado la realización de piezas que, además de inusitada calidad para una experiencia primeriza, cobran solidez de auténtica expresión americana, de vital presencia de un espíritu que exige en cada forma las cualidades precisas>>. ⁶⁰¹

Comentario elogioso acerca del nuevo soporte pictórico que no ha pasado desapercibido para el crítico el nivel de cualidad y calidad técnica y estética de las piezas presentadas denotan que fue un soporte que los Espartaco manejaron bien, no han quedado piezas de todos, principalmente nos han quedado de Sánchez, y Diz, aunque Sessano y Bute también han dejado ejemplos de sus trabajos en soporte cerámico. También he podido localizar piezas de Diz, (figura 37). Fue un reto nuevo que supieron resolver e integrar para épocas posteriores cada uno de los integrantes dentro de su producción artística. Así mismo, <<Juan Manuel Sánchez considera que el aprendizaje del oficio cerámico constituye para el artista plástico “un desafío, porque la cerámica tiene sus leyes y hay que aprender a saber interpretarlas”. “Ante este hecho nuevo de trabajar con las calcinas, para después pasarlas a la horneada bajo la guía de Ozaeta y Cornalis –que van siguiendo en forma permanente la reacción de los esmaltes o el manejo del color– (...) En los murales, Diz y Sánchez no sólo hacían el

⁶⁰⁰ ROMUALDO JORDÁN, Carlos; SCHVARTZ, Analía Ester.: *Memorias sobre el Diseño Cerámico Argentino en Buenos Aires: el Taller de Amelia Ozaeta*. [En red] [\[DOC\] de dearteypasiones.com.ardearteypasiones.com.ar](http://DOC.dearteypasiones.com.ardearteypasiones.com.ar) [\[DOC\]](http://DOC.dearteypasiones.com.ar) [última consulta: 4/6/2013]

⁶⁰¹ El Grupo Espartaco en Galería Velázquez, *Sine Data*, ¿?-8-1966

boceto, sino que ellos mismos lo elaboraban. A partir de esta propuesta, algunos artistas plásticos experimentaron otras técnicas. Por ejemplo, Elena Diz realizó escultura cerámica: “adapté formas y las pinté, fui modelando con las manos usando otros elementos como alambre para solucionar algunos casos y los esmalté”. Por su parte, Juan Manuel Sánchez y López Claro incluso efectivizaron exposiciones únicamente conformadas por objetos cerámicos>>.⁶⁰²

1.7.3. EL AÑO DE 1967.

El año 67 los Espartaco realizan una sola exposición en la importante e histórica Galería Witcomb. La actividad extra-Espartaco, tanto individual (muestras en solitario) como colectivas (los llamados “Homenajes a Latinoamérica desde la SAAP) embargan el resto de la actividad de esta temporada. En la Fundación Espigas se guarda el catálogo con un nuevo texto de Raúl González Tuñón.⁶⁰³ R.G.T. aprovechó parte del texto de 1964, pero lo mejoró e incluyó entre otras actualizaciones a Franco Venturi. En el año 2000 la Fundación Espigas editó un libro sobre la importante galería, “Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971”, en el que se recoge la crítica de Raúl González Tuñón como parte de la selección destacable en setenta y cinco años de actividad, además se indica la trascendencia de Espartaco en varias páginas.⁶⁰⁴ Esta penúltima exposición de Espartaco acontece al final del año, en su último mes, del 11 al 23 Diciembre 1967. Hemos podido comprobar como la actividad ha ido decreciendo en este último periodo. Pero es ya el conjunto de Espartaco uno de los actores consolidados, y más habituales del ecosistema artístico de Buenos Aires.

<<En varias oportunidades hemos escrito sobre este grupo, el más importante, según creemos, dentro del complejo panorama de las artes plásticas en la Argentina: sobre este valiente e insobornable Grupo Espartaco. Sus integrantes podrían afrontar con gallardía el juicio público más allá de nuestras fronteras, en un rango internacional de primer orden. Sus obras, además de afirmar la jerarquía del idioma plástico en sí, su alta técnica, partiendo de lo nacional y americano bien entendido (no folklórico, y no limitado, ya que la temática es diversa y muchos los matices) se proyectan universalmente>>. ⁶⁰⁵

⁶⁰² Cit. Nota 595.

⁶⁰³ GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.:Presencia del Grupo Espartaco, [Diz, Mollari, Sánchez, Venturi], Galería Witcomb, Bs. as., 1967. Archivo Fundación Espigas. Anexo n° 94.

⁶⁰⁴ GALERIA WITCOMB.: *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Fundación Espigas, 2000. pp. 9, 52, 235.

⁶⁰⁵ GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.:Presencia del Grupo Espartaco, [Diz, Mollari, Sánchez, Venturi], Galería Witcomb, Bs. as., 1967. Archivo Fundación Espigas. Anexo n° 94.

El poeta acuñó la denominación de “insobornables” para Espartaco, entendemos este adjetivo como una posición estética, es decir, una relación coherente entre forma y contenido. Durante la década del '60 la mayoría de los artistas realizaron importantes concesiones respecto al sentido último de su obra, y es aquí donde entra en juego el factor exhibitivo, pues no basta una temática social, o unas formas más o menos renovadoras, además hay que valorar la relación del continente (la sala de exhibición) respecto al contenido (el objeto artístico) pues el continente de algún modo resignifica la obra de arte. Ejemplo de ello es el consagrado Antonio Berni, que como artista de inquietudes sociales y afiliado al realismo crítico llegó a exponer con éxito en el Di Tella, instituto financiado por la familia Rockefeller entre otros poderes financieros. En este sentido los Espartaco nunca concedieron un ápice, pues incluidas las exposiciones apócrifas y comerciales de Los Ángeles y Estocolmo hay en Espartaco una suerte de autogestión de su itinerario expositivo, ya que como hemos visto más allá de las necesidades de venta que demuestra Espartaco con estas exposiciones citadas, ya que ambas (Los Ángeles y Estocolmo) parten de una relación personal con los propietarios de las galerías. Galerías que, sin duda, no alcanzan la dimensión y estructura de un centro como el Di Tella, capaz de pautar a toda una vanguardia. Parece imposible pensar en el París novecentista articulado y vertebrado a partir de un instituto que determinara el camino a explorar.

Continúa R.G.T.: <<Nos ocupamos de Juana Elena Diz, Mario Mollari, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano y Franco Venturi, pero no sólo en crónicas periodísticas, también en la presentación de una carpeta -lo cual nos ha permitido la apertura a la polémica, tan necesaria hoy y aquí- y últimamente en una mesa redonda sobre artes plásticas. Los saludo ahora que vuelven a exponer, lamentándose la ausencia de Sessano, quien se halla en Europa y a su regreso se reintegrará al grupo. Y en esta ocasión los situamos otra vez equidistantes de ciertos extremos, de esas dos caras antitéticas que significarán el realismo fotográfico estilo Galería Argentina -por ejemplo- y el contrabando de lo falso moderno, en general, estilo Instituto Di Tella>>. ⁶⁰⁶

El Catálogo de homenaje a Venturi del 2006 señala al respecto que <<la muestra de la Galería Witcomb, en 1967, merece ser destacada por algunas cuestiones clave tanto para la plástica de la época (...) Así, en el prólogo, Raúl González Tuñón señala un lugar claramente diferenciado para el grupo y polemiza con otros sectores. No duda en diferenciarlo de un pintoresquismo "fotográfico" -entendemos que debe referirse a una figuración de tipo académica- al mismo tiempo que denuncia el "falso moderno" del "estilo Di Tella".>> ⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ *idem*.

⁶⁰⁷ Cit. Nota 273.

Prosigue González Tuñón: <<Muchos cosas han probado desde que iniciaron su brillante trayectoria de notables intérpretes, cuya fuerza de gran aliento plástico no excluye una secreta esencia lírica y cuyo hondo sentido social no excluye el vuelo de la fantasía. Ellos demuestran que, para evolucionar, no es necesario "salirse" de la pintura, como sucede con el Op y el Pop art y otros experimentos que a su vez acusan antecedentes más o menos lejanos, bien conocidos utilizar elementos prestados, recursos en exceso convencionales, o nuevos materiales que no siempre suponen forzosamente nueva pintura, nueva escultura o nuevo grabado. Y demuestran que dentro de modos figurativos sin concesiones, pero coherentes en su lenguaje esencial, el proceso dialéctico ofrece mayores perspectivas, en base a la autenticidad del creador, pues si al fin y al cabo todas las formas son válidas, estas se justifican cuando la intención moderna es legítima, cuando se logran de acuerdo a las verdaderas -y más profundas- inquietudes de la época, sin trucos y sin amplias retóricas. Y el espectador del cuadro advertirá claramente cómo ellos han venido depurando sus herramientas, ampliando y decantando sus visiones siempre en medio de un extraordinario despliegue de energía pictórica, en una poderosa síntesis expresiva de dibujo y color>>.

Se adelanta el poeta a la futura proclama de la "muerte del arte" pues como bien analiza, no hace falta salirse de la pintura para efectuar un proceso de renovación, realidad que va a quedar demostrado y aceptado a finales de los setenta con la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán como mínimo. A continuación sentencia el siempre lucido Raúl González Tuñón:

<<Al contrario de ciertas tendencias más o menos en boga, no supone la suya una problemática superficial sino el conjunto de elementos realistas y elementos abstractos puros correspondientes al concepto neto de lo "moderno", al imperativo de la hora en que se vive, lo cual se opone al concepto fugaz de "moda", digamos de esas modas dictadas por ciertos *marchands*, críticos o dirigentes culturales interesados>>.

Aquí es donde otros autores han visto ya, la acusación de González Tuñón a Romero Brest, interpretación con la que estamos de acuerdo: <<el poeta reivindica la perceptiva en el terreno de la pintura y el sentido social de Espartaco mientras critica las tendencias experimentales que recurren a la incorporación de materiales no tradicionales, para él carentes de sentido, "conformistas en el fondo y que responde al estímulo de los snobs (¿sin nombrarlo se está refiriendo a Romero Brest?).

Evidentemente, el texto de Tuñón es un reflejo de la intensidad del debate que atraviesa el periodo donde está poniendo en cuestión el lugar del arte y de los artistas frente a, en sus palabras,

la época apasionante en que vivimos. En definitiva lo que está en juego es, parafraseando a Cortázar, “arte en la revolución y revolución en el arte”>>. ⁶⁰⁸

<<Continúan nutriendo, en buena medida, en el contorno social, aludiendo a veces a aspectos y hechos determinados, por momentos en forma sutil y hechos determinados, por momentos en forma sutil y en motivaciones plurales, pero hay un tácito mandato de lo subjetivo: la imaginación agrega a las ocasionales sugerencias del medio el rico caudal de sus recónditas corrientes comunicantes. A través de los diferentes temas y rasgos formales -y de la personal visión de cada uno de los integrantes de Espartaco- puede decirse que en gran parte todos configuran la práctica lúcida de la premisa del arte como diálogo del hombre con su tiempo. El movimiento se demuestra andando, solía repetir el inolvidable Spilimbergo, sabiendo que ese lugar común encerraba una verdad de a puño. Al margen, pues, del recalcitrante servil de fórmulas representativas superadas y de aquellos que quieren sorprender a toda costa, ya sea con la sublimación del arte decorativo que necesita el apoyo de la mecánica, ya sea con la simple utilización de objetos, en un alarde espectacular conformista en el fondo -responde al estímulo de los snobs o al juego de los promotores de turno- existen felizmente artistas como los que ahora exaltamos, quienes continúan trabajando en serio, sin dejarse seducir y sin desdén por todo aquello significativo de una inquietud renovadora cabal>>.

Raúl González Tuñón crítica los lenguajes efectistas, y retóricos apoyados en modas o tendencias que de ninguna manera parecen eternos, ya que fuera de esta sociedad espectáculo y de consumo pierden su posibilidad de lectura para futuras sociedades, se apuesta por los llamados valores universales del arte.

<<Los situamos asimismo al margen de otros pintores neoexpresionistas o neofigurativos, que por plausible reaccionan contra el idilismo y contra la intrascendencia de la no figuración absoluta, caen, sin embargo, en las distorsiones gratuitas de las formas, en las deliberadas deformaciones, agresivas porque si, acentuando lo grotesco por lo grotesco (mas sin la oportunidad o el genio de un Goya o de un George Grosz...) Y resulta que tras sus desplantes no se advierte el destinatario de la sediente iracundia. Por eso saludamos a los jóvenes del Grupo Espartaco, creadores con destinatario concreto y calor de destino, como la expresión de una gran aventura pictórica y humana, ejemplo de realismo romántico e intención crítica: bien plantados en la época tremenda y apasionante que vivimos>>.

En este caso González Tuñón se refiere al grupo Otra Figuración cuando se refiere a otras expresiones neofigurativas que caen en la distorsión gratuita. En definitiva Raúl González Tuñón

⁶⁰⁸ *idem*.

esta situando a Espartaco en una posición intermedia, ni volcado al academicismo figurativo, ni situado en la fractura de la tradición que supone el Di Tella y las expresiones que gravitan en torno al mismo. Por otro lado, y por extensión, propone a Espartaco como cabal oposición a esta otra corriente de la Vanguardia bonaerense que los propios Espartacos entienden como coloniaje cultural.

1.7.4. EL AÑO DE 1968.

<<¿Cómo lograr captar, percibir, la atmósfera de la época? ¿Y qué había construido esa atmósfera? Era un momento revolucionario a nivel mundial. Todo estaba revolucionado. El campo universitario, el mundo obrero, académico, artístico, intelectual. Era un momento de crítica al presente en tanto construcción de un futuro de libertad, igualdad, creatividad. Este proceso articuló distintos territorios donde se libraron enfrentamientos entre 1968 y 1969: Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania, Japón y Argentina>>. ⁶⁰⁹

En definitiva, 1968 fue un año que impulsó el concepto de utopía. Palabra que procede del griego, *ou* que significa no y *topos* que significa lugar. El teórico revolucionario de la liga espartquista alemana Gustav Landauer en su libro “Revolución” explica que a ese “no lugar”, a esa utopía le precede siempre un lugar, una topia, y a cada topia le corresponde una utopía destinada a ser topia. La parcela de contacto entre una y otra, la podemos llamar revolución. La burguesía una clase emergente en el Antiguo Régimen pudo transformar en topia lo que previamente fue una utopía. No sucedió así con la utopía obrera que se antoja un “imposible” para la topia burguesa.

Tras 1968 año que brotaron las utopías de los jóvenes en diferentes altitudes y latitudes del mundo, no sucedieron los cambios pretendidos. Jóvenes que pretendían transformar la topia que los asfixiaba en una nueva topia más justa, más equitativa, menos belicosa, menos autoritaria, utopía que por otra parte, carecía de diseño de ahí que estuviera abocada al fracaso. Tal y como están destinados los llamados “indignados” de hoy, muchos de los jóvenes “revolucionarios” de entonces devinieron en ser los “tiranos” de hoy.

<<El 68 fue en diversos lugares del mundo un año de "efervescencia revolucionaria". La expresión es de Claude Lefort y me parece que define mucho mejor la realidad de los hechos que la palabra revolución. Ni en Berkeley ni en Tokio ni en Roma ni en Berlín ni en París ni en Varsovia ni en México, por citar los principales escenarios de aquella movida, estuvo en juego el poder político ni su ocupación entraba realmente en las expectativas de quienes llenaban las calles con sus

⁶⁰⁹ BALVÉ, Beatriz.: ¿La fusión del arte y la política o su ruptura? El caso de Tucumán Arde: Argentina 1968, Investigaciones, *Razón y Revolución* n° 7, verano de 2001, reedición electrónica. p. 1

protestas.(...) A lo sumo podría hablarse de revolución cultural, como hizo Fernand Braudel, en la medida en que los tres ámbitos principales de la cultura –la familia, los media y la enseñanza– sufrieron una sacudida que les cambiaría profundamente. La gran movida fue breve y en la mayoría de los lugares se impuso el retorno al orden, la reacción restauradora>>. ⁶¹⁰

Paradójicamente o consecuentemente, según el prisma con el que se mire, en este año 68 Espartaco pone fin a la experiencia, de modo que aquí concluimos nuestro itinerario específicamente Espartaco. Hemos volcado toda la información trascendente recogida, la hemos comentado y analizado. Este recorrido desemboca en una última exposición que lleva toda la carga, todo el peso de una década de trabajo colectivo, desde el manifiesto “Por un arte revolucionario” de 1958, hasta esta última exposición, -también celebrada en Witcomb-, pocos grupos han podido desarrollar tal trayectoria. Menos aun construida a partir de una convicción como la función social del arte. Los altos y altibajos de la experiencia colectiva son imbuidos por circunstancias mayores. Circunstancias político-sociales, del propio desarrollo de vanguardia de Buenos Aires que enfrentaremos en el segundo bloque del presente estudio, y finalmente del biorritmo propio de la experiencia Espartaco, es decir, los ciclos de vida interna del colectivo Espartaco.

<<En 1968, el Grupo Espartaco decide su disolución y realiza una muestra de despedida en la Galería Witcomb a la que invitan a los ex-compañeros: Bute, Di Bianco, Carpani, Lara. Las razones de la disolución están explicitadas en el catálogo: si en el momento de su formación reaccionaban contra el informalismo y las tendencias abstractas - a las que entendían como copias de modelos extranjeros - y preconizaban un arte nacional y latinoamericano que denunciara la dependencia política y económica, hoy aunque persistieran las razones estructurales, interpretan que esos objetivos no son exclusivos y pueden afirmar que: “Muchos de sus contemporáneos y las nuevas generaciones, tanto dentro de la plástica como del resto de las manifestaciones del arte, se han afirmado en su vocación de ser auténticos y contribuir (...) a vehiculizar y propiciar los cambios que el hombre necesita para continuar su desarrollo y pasar” del reino de la necesidad al reino de la libertad. Una esperanzada evaluación que los lleva a considerar que no hay razón para mantenerse separados del resto. Se menciona como otro de los puntos de la desvinculación, una cierta institucionalización de sus obras en el mercado>>. ⁶¹¹

<<El 28 de junio de 1966 se había producido el golpe militar que derriba al presidente Illia y lleva al Teniente General Juan Carlos Onganía a la Casa de Gobierno. El 29 de julio se intervienen

⁶¹⁰ RAMONEDA, Josep.: “1968 El año en que se revelaron los jóvenes en todo el mundo”, [en red] <http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/05/17/01673634.html> [última consulta: 25-8-2013]
El presente artículo fue publicado en El País (España) y en Clarín (Argentina).

⁶¹¹ *Cit.* Nota 273.

las universidades nacionales. En la Universidad de Buenos Aires, la policía ataca a profesores y estudiantes, hecho conocido como la Noche de los bastones largos. Ahora estaban todos unidos ante la dictadura, la reconciliación del grupo con Ricardo Carpani se efectuó sin revanchismo alguno y con una clara consciencia ante el momento histórico. Hecho que nos habla de la mentalidad aperturista y no dogmática de los Espartaco>>. ⁶¹²

<<Posteriormente en el año 1968 con motivo de la disolución del grupo realizamos una exposición en la que fueron invitados todos los antiguos integrantes entre los que se encontraba por supuesto Ricardo. En el catálogo hay un interesante escrito con los motivos de la disolución del Grupo Espartaco. Luego ese mismo año formamos una lista para las elecciones en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos que ganamos y junto a otros pintores desarrollamos una labor muy comprometida y combativa dado lo convulso de esa época>>. ⁶¹³

Es probable, -y con ello especulo-, que Juan Manuel Sánchez sirviera de puente entre Espartaco y Carpani. En cualquier caso, ya desde el “Homenaje a Viet-Nam” de 1966 y el “Homenaje a Latinoamérica”⁶¹⁴ de 1967, exposiciones colectivas organizadas desde la SAAP los Espartaco (Mollari, Sánchez, Sessano y Venturi) coinciden con Carpani y Bute en 1966 y en 1967 con Bute. Esta última exposición en Witcomb se realizó en Agosto de 1968 el Grupo o Movimiento Espartaco ponía fin a su ciclo. La invitación de Carpani a esta última exposición definió la conciliación. Ese año entre el 28 y 29 de Noviembre, Sánchez y Sessano se incorporan junto con Bute y Carpani, a un nuevo proyecto la “Lista Blanca”, formada por (Obelar, Sessano, Carpani, Alonso, Howard, Erlich, Bute, Sánchez, Clemen). Juntos constituyeron la candidatura ganadora a equipo de gobierno de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, presidida por el plástico Ignacio Colombres. Entendemos que Carpani y Sánchez por un lado y Bute y Sessano por otro, constituyen a nivel plásticos los dos polos que representan las tensiones internas de Espartaco, el hecho de volver a encontrarse en la llamada “Lista Blanca” no representa la continuidad de Espartaco, sin embargo, evidencia que el conflicto Sessano-Carpani del año 61, y el posterior camino individual de Bute iniciado en el 63, sucesos que dinamitaron la posibilidad de consolidar un Movimiento para devenir en Grupo, pudieron ser superados en pos de una movilización general de los artistas

⁶¹² SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: Apuntes, Fuentes, y Reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2012, nº 24, p. 653-666. [en red] http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf [última consulta: 12/10/2012]

⁶¹³ SESSANO, Carlos a GALASSO, Noberto [correspondencia] 2013, Anexo nº 9.

⁶¹⁴ Alberto Alonso, Carlos Alonso, Anadon, Eduardo Audivert, Bute, Hector Capurro, Carreira, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Carlos Clemen, Enrique Crosato, Rene Cuelar, Carlos de la Mota, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Albino Fernandez, Leon Ferrari, Carlos Goriarena, Romulo Macio, Julio Martinez Howar, Bartolome Mirabeli, Mario Molari, Hugo Monzon, Pablo Obelar, Domingo Nofrio Marta Pelufo, Alfredo Plank, Juan M. Sánchez, Luis Seoane, Pablo Suarez, Franco Venturi.

plásticos. Una suerte de nuevo Movimiento, donde lo espontáneo impera sobre lo preconcebido. Con Espartaco ya clausurado, se limaron asperezas, se conciliaron criterios y partieron de nuevas estructuras menos cerradas y más efímeras, convergiendo con nuevos compañeros de viaje, que por otra parte, ya desde hacia tiempo mantenían una afinidad estética e ideológica. Es en este momento cuando realmente el manifiesto “Por un arte revolucionario” cobra sentido, aunque ya estaba completamente olvidado, aquel texto de 1958 se adelantó en diez años al actual estado de las cosas de 1968.

<<A nuestro entender, son las causas sociales y políticas las que cobraron mayor peso. Este año 1968, marcado por la confrontación y las grandes movilizaciones estudiantiles a nivel nacional e internacional y que en Argentina alcanzará su punto culminante un año mas tarde con el Cordobazo, señala un antes y un despues que pudo hacer pensar que esa radicalización, detectable en otros sectores, se había generalizado entre los artistas. Tan equivocados no estaban: la vanguardia rosarina agudiza sus propuestas, grupos de artistas se alejan del Di Tella, se realiza "Tucumán Arde" y se continúa con la practica de los "Homenajes">>. ⁶¹⁵

El catálogo de Witcomb incluye dos textos fundamentales en la historia de Espartaco, uno firmado por el crítico ya presentado Osiris Chierico que siguió desde “El Correo de la Tarde” la lejana expulsión de Carpani, y la última declaración de Espartaco donde se exponen las justificaciones de la clausura de Espartaco. Se presentaron veinticinco obras incluyendo a Bute, Carpani, Di Bianco y Lara. Se han podido distinguir entre los títulos presentados las siguientes obras: “Tres hombres: Cristo, Marx, y Guevara”, de Juan Manuel Sánchez (figura 38). “La lucha por la vida” de Carlos Sessano (Figura 39). De Venturi hay dos obras con el título “Tira”, una de ellas localizada para su muestra homenaje en 2006 (figura 40). Carpani presentó -extrañamente en él- una composición y una cabeza. Bute la obra “figura”, hoy en propiedad del pintor Alfredo Plank (figura 41). De Mollari, se ha podido identificar el título “Mujer con gallo”, si bien la obra que presentamos podría ser una equivalente y no la precisa (figura 42). No ha podido ser así con Di Bianco y Diz, quienes nos dejan dos interrogantes para esta última muestra y por tanto veremos más adelante (en otro capítulo) su evolución estilística.

Basta comparar estas obras de Sánchez, Sessano, Venturi, y Bute para ver el desarrollo formal e iconográfico que recorre el M. Espartaco desde su nacimiento hasta el año de su disolución. Ciertamente los “Espartacos” han actualizado su vocabulario, ahora lleno de las últimas novedades formales correspondientes a la figuración internacional (figuración narrativa, nueva figuración, e incluso recursos formales que no conceptuales del Pop.) y aplican una sintaxis donde

⁶¹⁵ Cit. Nota 273.

la hibridación de estilos se conjugan con gran libertad. Otro rasgo de renovación que endosa mayor vivacidad en el color es el uso de los acrílicos que se han incorporado en la mayoría de los autores. Toda esta renovación choca con la nueva línea tomada por Mario Mollari, quien mostraba en 1959 importantes deformaciones, y era el más atrevido formalmente, sin embargo, a mitad de la década se templó, y para final de la misma tiende a una recuperación de la buena forma e incluso hacia el naturalismo, aunque denota un poso expresivista.

En el citado catálogo se incluyó además el itinerario oficial de Espartaco.⁶¹⁶ Itinerario sobre el que hemos basado el presente desarrollo para historiar a Espartaco, si bien, existen otras exposiciones, llamémoslas apócrifas, algunas se han podido incorporar como la celebrada en Los Ángeles, o Estocolmo.

Osiris Chierico escribe en el citado catálogo: <<Final es una palabra con prestigio negativo. Que algo termine, que algo deje de ser, configura una circunstancia difícilmente relacionadas con la suma. Sin embargo la disolución -¿el suicidio?- del "Grupo Espartaco" está sustentada por un hecho, por una actitud, indiscutiblemente afirmativa. Más aún: es la consecuencia directa e ineludible del proceso progresista que encaró desde su integración hace casi diez años, un proceso en el que no hubo pasos atrás y que por lo tanto estaba íntimamente condicionado por esa tesitura, por esa voluntad de existir así y no de otro modo. Que los últimos hombres que lo integran tengan la honestidad, la decencia, de reconocer y asumir el momento en que ya no se justifican como unidad, como grupo, no puede considerarse sino como una ratificación de la necesidad que les dio vida, que los sustentó. Un gesto así proyecta un aval permanente para lo actuado, para todo lo que a partir de ahora queda atrás, para todo, además, lo que en adelante, en forma individual, habrán de encarar sus integrantes. Raúl González Tuñón dijo de "Espartaco" que era la expresión de una gran aventura pictórica y humana, ejemplo de realismo romántico e intención crítica. Es difícil ubicar con mayor precisión una empresa como la encarada a partir de 1959 por estos artistas. Lúcidamente comprometidos con la realidad que les tocó protagonizar, decididos a vitalizar su lenguaje con el

⁶¹⁶ ESPARTACO, Grupo.: *Espartaco 1959-1968*. Galería Witcomb, Agosto-1968, Bs. As. Anexo n° 98.

1959: Primer Salón de Artes Plásticas Rioplatense. SUR (Agrupación de Arte de Avellaneda). Circo Teatro Arenas. (Plaza Once). Galería Velázquez. Nuevo Teatro.

1960: Galería Van Riel. Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán. Galería Velázquez (dibujos).

1961: Galería "H". Galería Velázquez. Universidad del Sur (Bahía Blanca). Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Buenos Aires).

1962: Galería Velázquez. Galería Van Riel. Galería Groussac (dibujos).

1963: Galería Van Riel. Biblioteca Popular de S.S. de Jujuy. Club Comercio de Tartagal (Salta). Galería Lerner (xilografías).

1964: Sociedad Hebraica Argentina. Galería Van Riel. Facultad de Filosofía y Letras (Buenos Aires).

1965: Galería Proar.

1966: Galería Velázquez (óleos y cerámicas). Galería Huallpa.

1967: Galería Witcomb.

1968: Galería Witcomb.

humus del diálogo, de la comunicación, conscientes del papel que le corresponde al artista dentro de las estructuras sociales contemporáneas, jugados en la convicción de que su testimonio no puede eludir la denuncia y la protesta frente a determinadas condiciones en que se desarrolla la existencia del hombre actual, los hombres de "Espartaco" hicieron un frente común, fraternal y solidario, precisamente en un momento en que el arte se replegaba, ensimismado, en una especie de fuga frente a sus responsabilidades. Adoptaron, es cierto, el gesto rebelde de la barricada, su lenguaje se hizo imaginaria que a veces bordeó peligrosamente esa otra cosa que es el panfleto. Pero no perdieron nunca consciencia de todo lo que sus obligaciones necesitaban para ser expresivamente fertilizadas. Por eso González Tuñón puede hablar de realismo romántico, por eso la protesta de "Espartaco" no dejó en ningún momento de abreviar en las fuentes permanentes del arte, en sus impulsos originales por eso, en fin, ninguna de ellos, aun los más consecuentes con sus objetivos explícitos, resignó o trató de ahogar el aliento poético, la ecuación misteriosa a través de la cual se resuelve en definitiva el proceso de la creación. Y la certeza de esto se impone frente a esta última exposición, en la que, definitiva metáfora, los últimos están una vez más reunidos con los primeros, demostrando a través de sus obras la vigencia, la validez de los elementos raigales que les son, no que les fueron, comunes y compartidos. Esos elementos son, tanto en estos trabajos como en todos los que se fueron, comunes y compartidos. Esos elementos son, tanto en estos trabajos como en todos los que se fueron sumando en casi una década, en primer lugar una absoluta fidelidad a las fórmulas atávicas de la pintura y después, no como contraposición, sino corroborando esa voluntad, una total libertad en la concreción de la imagen decididamente actual, sin concesiones a ningún extremos: ni aun realismo epidérmico e intrascendencia, ni a planteos que frecuentemente no pasan de ser meras especulaciones teóricas, aunque a menudo se disfracen de verdaderas aperturas. Esto no quiere decir de ninguna manera que su tesitura expresiva, una a pesar de diversa, coherente en su versatilidad, sea la única posibilidad de vivir y expresar la realidad de este tiempo. Lo que no se puede ni se podrá cuestionar en adelante -y adelante está la toma de conciencia de una generación, que hace ya innecesario su agrupamiento como elemento de choque, como punta de lanza- es la legitimidad de su gesto como actitud vital y vitalizadora. Ellos penetraron al momento y se reunieron, de la misma manera que interpretan ahora las nuevas condiciones, y se disuelven. No para restar, quiero repetirlo, sino para adicionarse a un grupo mucho mayor cuya existencia ellos contribuyeron a concretar>>. ⁶¹⁷

⁶¹⁷ CHIERICO, Osiris.: [“Final es una palabra...”] en *Espartaco 1959-1968*. Galería Witcomb, Bs. As., Agosto-1968. Anexo n° 97.

Osiris Chierico que siguió de cerca la polémica con Carpani, destaca que todos, los primeros y los últimos se encuentren en la despedida, resaltando los puntos en común. Da gran importancia a Raúl González Tuñón y su acertada visión de Espartaco, aunque advierte del peligro de haber rondado el panfleto, cierto es que esta acusación se hizo desde la prensa a Carpani, pero incluso éste no esquivó lo poético, prueba de ello es esta última exposición, donde para sorpresa del presente autor, Carpani presentó una “composición”, es decir, alejado del panfleto.

<<En aquella época se me acusaba de que lo que hacía no era arte sino panfletista político; se me acusaba de ser formalmente “retrogrado”>>.618

Por su parte los Espartaco, en su último texto ejercen la autocrítica por su conquista de mercado, y saben leer y reconocer en la vanguardia de Buenos Aires, aquello que reclamaban ya desde 1958. Esta actitud consciente nos habla de unos pintores que van más allá del mero oficio, mostrando una capacidad de lectura histórica en todo momento. Los hombres y mujeres que entienden su tiempo histórico siempre son menos de los necesarios, y Espartaco, sus autores, muestran esta cualidad, y el siguiente texto es buena prueba de ello. Aquí se certifican las razones de la disolución que ya habíamos anunciado.

<< El propósito de seguir adelante, de continuar cumpliendo con los objetivos fundamentales que en 1959 pretendían alcanzar y para cuyo fin constituyeron el GRUPO ESPARTACO, es la razón por la cual hoy, sus integrantes, deciden concluir con ese nucleamiento. No fue su finalidad sólo obtener con la creación de dicho grupo un medio que favoreciera o facilitara la exposición de sus obras a varios pintores que se identificaban por la manifestación de una expresión plástica semejante. Tal semejanza existía, es cierto, pero era el correlato de una misma postura frente al mundo, frente al arte y, en particular, frente a la producción de una pretendida pintura argentina, motivos éstos que los impulsaba a una acción que iba mucho más allá del mero interés por un cartel profesional y que son las razones profundas de su constitución como grupo.

En ese momento la abstracción y el informalismo, tendencias a través de las cuales se manifiesta uno de los aspectos de la conducta social en una circunstancia histórica dada y en países determinados, son el *desideratum* de la joven pintura argentina sólo por la influencia cultural de aquellos países ejercen pero no por que aquí se vivan iguales circunstancias históricas.

Un costumbrismo pictórico, remedo (no más afortunado que él) del realismo socialista era el paliativo para algunas posturas no menos despistadas que las anteriores.

Esto, que era el resultado de una falta de conciencia nacional, producto de la dependencia cultural, se traducía en la producción de una pintura subalterna y subalternizante, en tanto no era

618 LONGONI, Ana; MESTMAN, Mario .: *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Op. Cit. p. 437.

otra cosa que un seguidismo de las orientaciones de la plástica europea o norteamericana (que además nunca pasaban de una mala imitación) mostrando que, aun a nivel artístico, se aceptaba, y hasta podríamos decir complacia, jugar el papel subordinado que nuestro país tiene en el plano económico y político.

No obstante, las contradicciones emergentes de esa relación de dependencia que inhibe el desarrollo del ser nacional no dejan de vivirse. La necesidad de su crecimiento, la urgencia por sacarlo de los breches en los que subyace, como condición para el consecuente desarrollo en plenitud del hombre argentino, es el imperativo de quienes clara conciencia tienen de ello.

El GRUPO ESPARTACO se crea bajo ese imperativo. Intentará con los beneficios de una tarea concertada y común, las posibilidades de hacer, mostrar, e inducir a hacer una pintura y un arte en general con formas y contenidos nacionales y revolucionarios. Un arte, que sin desprestigiar los aportes de otras experiencias, vengan de donde vinieren, se nutriera, fundamentalmente, hundiendo sus raíces en el seno de su propio ser social, tomando de la vida e historia de su pueblo los elementos con los cuales constituir una expresión legítima de un arte argentino, que sería, en consecuencia, también latinoamericano y que, en tanto producto y expresión de una realidad particular concreta, vivida y asumida conscientemente, podía aspirar a la trascendencia universal porque transmitiría una emoción genérica y no la confusa representación de una subjetividad baldía.

Hoy los fines que el grupo se había propuesto y en cierta medida se han conseguido, ya no son solamente sus integrantes quienes van en procura de ellos y en buena parte los han alcanzado. Muchos de sus contemporáneos y las nuevas generaciones, tanto dentro de la plástica como en el resto de las manifestaciones del arte, se han afirmado en su vocación de ser auténticos y contribuir como en todas las épocas, a vehicular y propiciar los cambios que el hombre necesita para continuar su desarrollo y pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad. Los importantes acontecimientos políticos, científicos, sociales y culturales que en los últimos años se sucedieron con una frecuencia inusitada, mucho han tenido que ver en esto y aunque pequeña, el Grupo Espartaco también cree haber aportado su contribución.

Pero si los objetivos de del grupo son ahora los objetivos de la mayoría de sus colegas, continuar en el implicaría una actitud decididamente contradictoria con los propósitos que animaron y animan a sus integrantes: si su finalidad es hoy prácticamente la finalidad común, sus componentes deben integrar esta comunidad mayor; mantener el grupo sin siquiera una razón aparente sería separarse de lo que cree haber contribuido a conseguir.

Por otra parte, desde hace un tiempo el GRUPO ESPARTACO, paradójicamente, ha sido institucionalizado por el sistema al que se opone por definición. Ha sido aceptado como un grupo de

pintores que se caracterizan por una forma y una temática, cuyas obras se valoran de acuerdo con la magnitud de su habitual demanda en el mercado. Y esto, si bien supone un cierto margen de seguridad, es a costa de un grave acondicionamiento de su labor creadora y nada contraría tan profundamente las aspiraciones de sus integrantes que no aceptan aislarse como grupo ni detenerse como individuos para conservar una porción del mercado que nunca pretendieron ganar.

Los pintores que lo constituyen continúan desde hoy, individualmente, así como la comenzaron, la misma tarea que juntos realizaron durante casi diez años. Sin embargo, aunque la relación será menos estrecha, no será menos compartida. Y esto es más importante>>. ⁶¹⁹

Como hemos relatado ya, tras esta última exposición la actividad en común continuo llegando a radicalizarse aun más, tomando algunos de ellos posiciones cercanas al situacionismo (Bute y Sessano) o incluso llegando a la lucha armada como sucedió con Franco Venturi.

<<Luego seguimos todos haciendo cosas juntos y comprometiéndonos en una propuesta artística más militante. Pero para Franco seguía siendo insuficiente necesitaba más. Yo también compartía esa, no sé si bien elegida radicalidad y nos alejamos de la pintura como Bute y otros en ese momento>>. ⁶²⁰

1.7.5. VALORACIÓN DEL CUARTO PERIODO (1965-1968).

Estamos ante un complicado periodo que determina la disolución de la experiencia colectiva y que a su vez se inscribe en un proceso mayor que engulle a los Espartaco dentro de una vanguardia mayor que llegar a ser conocidos como el “grupo de los Homenajes” y que desde la SAAP articulan un itinerario de arte figurativo, buscando la función social del arte mediante afiches y murales a la par que usan un vocabulario estético renovador.

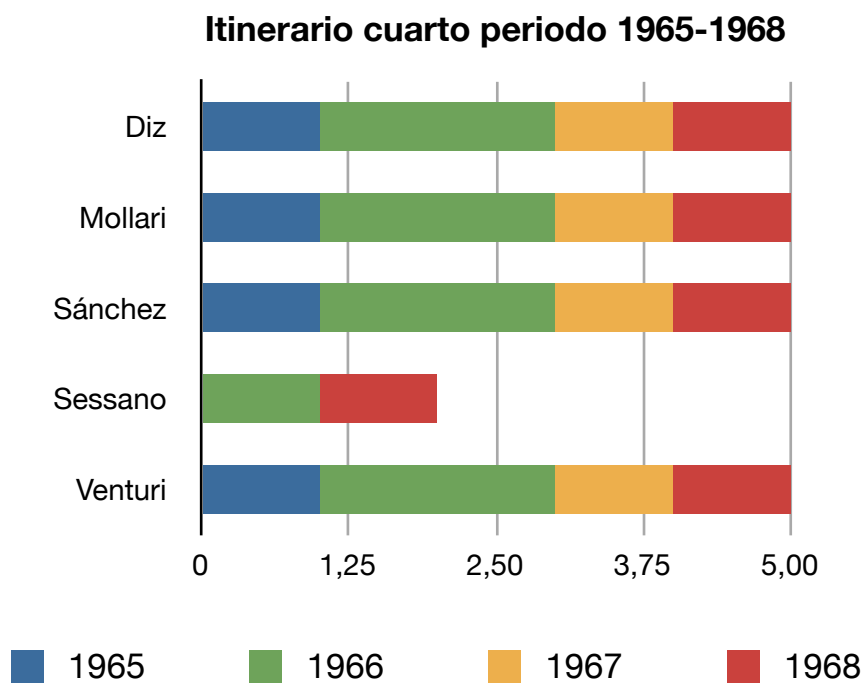
Dentro del itinerario oficial y específicamente Espartaco, este último periodo es de menor actividad: una exposición en 1965, dos en 1966, una en 1967 y la última de clausura en 1968, un total de cinco exposiciones. Cuando con anterioridad, cuatro era la media de exposiciones que hacía Espartaco por año. Hay que señalar que las exposiciones individuales aumentan en este periodo, y tras el viaje de Sessano a Europa, también aumentan las exposiciones fuera de itinerario oficial como la realizada como *Grupp Espartaco* (Diz, Sánchez, y Mollari) en 1966 en la galería Latina de Estocolmo-Suecia. En definitiva el proceso es decreciente, -a pesar del pequeño resalto de 1966-, hasta la disolución final del 68. Cabe destacar que de las galerías Van riel y Velázquez principales

⁶¹⁹ ESPARTACO, Grupo.: *Espartaco 1959-1968*. Galería Witcomb, Bs. As., Agosto-1968. Anexo nº 98.

⁶²⁰ SESSANO, Carlos.: “Un gran talento que pago el precio más alto”. en AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Asunto impreso ediciones, Bs. As., 2006. p. 99.

reductos de Espartaco se salta a la importantísima galería Witcomb justo en pleno auge de la vanguardia *Ditellista*. Así mismo, la relación con Simón Patrích determina que las obras de los Espartaco acaben en manos de la alta burguesía de Estados Unidos. Una completa paradoja que de modo autocrítico el grupo formado entonces por Diz, Mollari, Sánchez, Sessano y Venturi, valoran como una aceptación del mercado de su arte, tomando este razonamiento como una de las causas de la propia disolución, la segunda causa fue el devenir de la propia vanguardia que ahora enfrentaba el arte en clave política, entiendo así que la integración en esta causa mayor implicaba la consecución de los fines de Espartaco.

Respecto a la actividad cuantitativa como índice de representatividad de los autores, aportamos la siguiente gráfica que nos ilustra la actividad individual. Carlos Sessano por su nuevo viaje, este vez a Europa, participa tan sólo en dos exposiciones, de ahí la desigualdad respecto a sus compañeros. Este dato revela que Venturi pasó a ser el cuarto participante cuantitativamente hablando dentro del grupo en este último periodo, por encima de Sessano.



Es en este periodo cuando las tendencias formales toman un giro hacia la libertad figurativa representada por Sessano y Venturi, quienes incorporan novedades propias de la nueva figuración y de la figuración narrativa que acontece por aquellas fechas en Francia. Diz y Mollari constituyen la tendencia indigenista expresiva, y Sánchez ha llevado sus formas geométricas hacia la planimetría absoluta.

1.8. A MODO DE CONCLUSIONES SOBRE EL PROCESO ESTUDIADO.

Hemos repasado a través de los documentos compilados el itinerario oficial de Espartaco, así mismo se han incluido otras exposiciones, tanto de Espartaco que no se han considerado oficiales por la propia formación -Espartaco- que no las ha reconocido en su itinerario oficial incluido en su última exposición, así como exposiciones de carácter nacional o internacional en la que los Espartaco han participado. No obstante, la cuantificación se ha realizado a partir del itinerario oficial, el restante de exposiciones nos sirven para conocer otros aspectos de la vida grupal aunque no resulten tan concretas o tangibles son parte del proceso de vida de la experiencia colectiva que hemos estudiado.

exposiciones Espartaco	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	total
Bute	5	3	4	3	0	0	0			1	16
Carpani	5	3	3	0	0	0	0			1	12
Di Bianco	0	3	3	0	0	0	0			1	7
Diz	0	3	4	3	4	3	1	2	1	1	22
Lara	4	0	0	0	0	0	0			1	5
Mollari	5	3	4	3	4	3	1	2	1	1	27
Sánchez	5	3	4	3	4	3	1	2	1	1	27
Sessano	5	1	1	3	4	3	0	1	0	1	19
Vallacco	3	0	0	0	0	0					3
Venturi	0	0	0	0	0	0	1	2	1	1	5

Basándonos en el número de exposiciones realizadas por Espartaco, a partir de lo que el propio grupo consideró el itinerario oficial (anexo nº 98), los principales autores son Mollari y Sánchez con un total de 27 exposiciones, es decir, participan en todas las muestras del itinerario oficial no habiendo fallado en ninguna. El tercer componente en representatividad cuantitativa es Elena Diz con 22 exposiciones. El cuarto componente es Carlos Sessano con 19 exposiciones, y en quinto orden, Bute con 16 exposiciones; el sexto integrante en representatividad cuantitativa es Ricardo Carpani con 12 exposiciones; le siguen los demás autores por debajo de la decena de exposiciones: Di Bianco con 7 exposiciones, Lara y Venturi con 5 exposiciones, y a parte queda la presencia anecdótica del fotógrafo Tito Vallacco con 3 participaciones en el primer año.

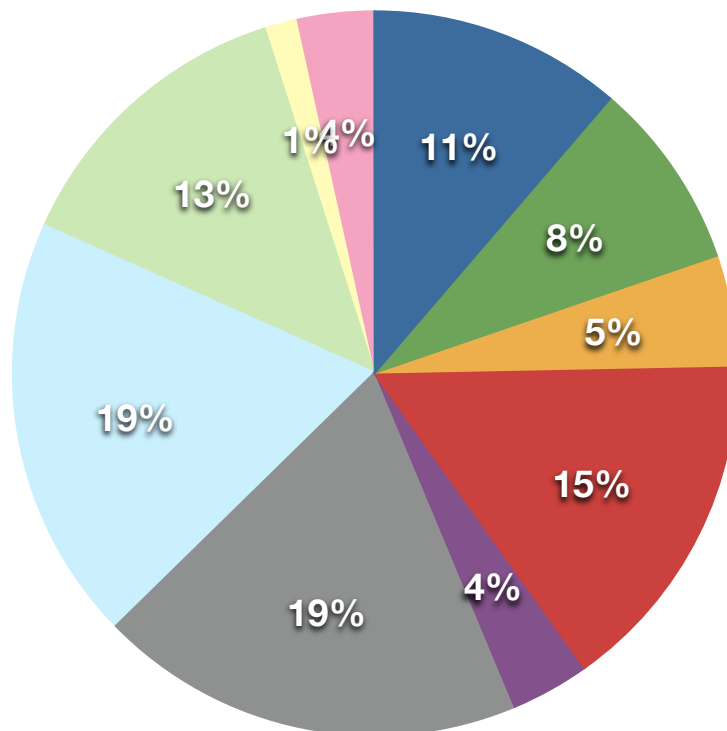
En la siguiente gráfica hemos cuantificado el porcentaje de participación de los autores, siendo Mollari y Sánchez con un 19% sobre el total, los más constantes y representativos pues participan desde la primera hasta la última muestra. Les sigue Elena Diz con un 15% de representación. Es decir que al trío inicial de Carpani, Mollari y Sánchez los sustituye en representación Mollari, Sánchez y Diz. Después como cuarto integrante en representación les sucede Sessano con un 13%; Bute con un 11% de representatividad, tras Bute le sigue Carpani con un 8% de representatividad. Di Bianco representa el 5% y Venturi un 4% al igual que Lara, y

finalmente el fotógrafo Vallacco con un 1%. Estos porcentajes se ha realizado a partir de la cuantificación total de participación por autor en las exposiciones. Por orden alfabético: Bute expone en 16 ocasiones, Carpani en 12, Di Bianco 7 veces, Diz un total de 22 muestras, Lara 5 exposiciones, Mollari y Sánchez 27 veces cada uno, Sessano en 19 exposiciones (sus ausencias están justificadas por sus viajes, sino es probable que hubiera expuesto las 27 ocasiones de Mollari y Sánchez); el fotógrafo Vallacco expuso en dos ocasiones, y finalmente Franco Venturi quien expone cinco veces en tres años.

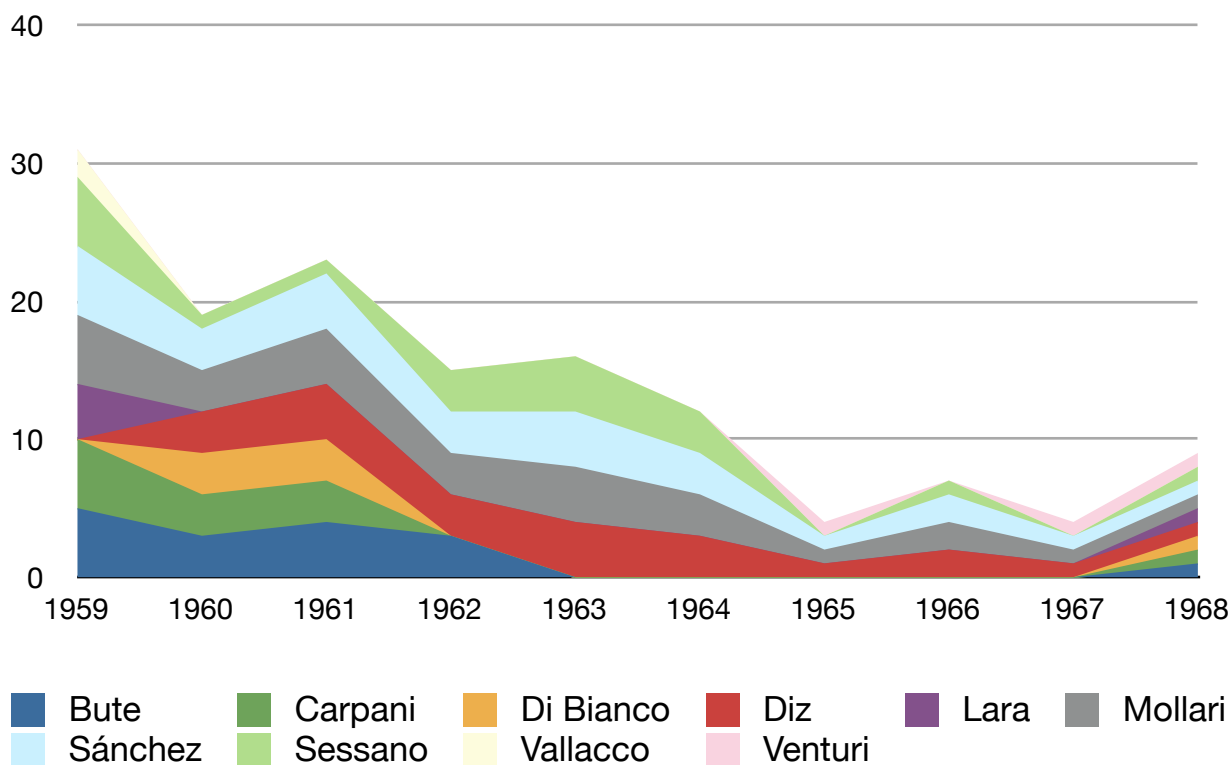
La segunda gráfica nos muestra la actividad por año y por autor, permitiéndonos diferentes lecturas sobre el desarrollo vital del conjunto de los autores. Observamos los picos y recesos de la actividad de Espartaco cuyo año de inicio fue el más prolífico en actividad. Cada autor representado con un color nos permite valorar la intensidad de la actividad por grosor y longitud del gráfico, teniendo como resultado un mosaico que revela la vida interna de Espartaco.



Representación por autor



Actividad por año y por autor



Mollari y Sánchez son dos ejes constantes en sus actividad, son los ejes fundamentales. Diz arranca tímidamente para convertirse en el tercer eje de actividad. Sessano también cruza toda la gráfica, pero su actividad no engorda lo mismo que los anteriores superponiéndose sobre su actividad Venturi en el segmento que va de 1965 a 1968. Bute y Carpani arrancan con una banda bastante ancha, el primero decae a penas llegando a 1963 y el segundo hacia finales de 1961. Di Bianco y Lara suponen dos pequeñas notas de color tan solo en sus inicios, aunque podemos apreciar como Di Bianco sucede a Lara en actividad. El fotógrafo Vallacco apenas resalta en el primer año de la gráfica. Interesante es ver el espectro arcoíris que se conforma en el último año de 1968 donde vuelven a exponer todos los integrantes. También podemos valorar los picos de actividad en los años 1959, 1961, 1963 y el proceso general decreciente de la actividad entre 1959 y 1968. El proceso decreciente de la actividad de Espartaco coincide con un proceso creciente de actividad individual de los autores y de participación colectiva con otros sectores de la vanguardia de Buenos Aires, en especial desde 1966 y que se va a prolongar hasta el final de la década.

A partir de esta visión sintética pero general que nos muestran las gráficas podemos apreciar un proceso que nace con cierta euforia tanto en actividad como como en trascendencia y pretensiones colectivas. Una formación que aspira a divulgar un Movimiento figurativo, americanista, y pegado a la función social del arte, finalmente, se reducen a un Grupo. Su propuesta

estética envejece frente a continuas y nuevas propuestas artísticas de toda índole, donde ya hay incluso alternativa a su figuración, la Otra Figuración o Nueva Figuración. Carpani niega su expulsión que transforma en escisión, convencido hasta el final de poder constituir un movimiento donde decenas de pintores hagan una figuración dictada por uno de sus textos de combate. Otros como Bute empiezan a ver al grupo sin salida y renuevan su propia propuesta figurativa hacia posiciones formales más renovadoras. Raúl Lara parte a Jujuy y se une al grupo de su hermano Gustavo Lara. Di Bianco simplemente acompaña a Carpani, a pesar de que formalmente lo consideramos más polivalente, con más recursos artísticos que el propio Carpani y finalmente Di Bianco tomara su propio camino en Suecia, siempre como pintor americanista. El Movimiento en su primer periodo de 1959-61 es cuando se muestra como una estructura abierta, dúctil, una conjunción de autores que no muestran precisamente una cohesión interna, el diseño mental de Carpani, su pretendido liderazgo, choca con la simple realidad. La experiencia pasa de Movimiento a Grupo, a una estructura más cerrada donde los componentes, ya fijos e inamovibles, adquieren un estatus interno y es cuando tras un año de funcionamiento Bute sale de la formación, ahora es cuando el Grupo se reduce a cuatro miembros, y aunque en 1965 entra Venturi prácticamente actúa como suplente de Sessano que no va exponer en tres de las cinco exposiciones que quedan para cerrar la experiencia. En definitiva, el Movimiento deviene en cuarteto, y tras la exposición en Witcomb de 1967, donde una vez más exponen cuatro miembros, tras esto en 1968, se hace un ejercicio de autocrítica, y de análisis de la realidad circundante se vuelve a convocar a los ex-militantes y dicen diluirse en una vanguardia que ha realizado una toma de conciencia social. Esto en cuanto al proceso biológico del grupo.

En cuanto a la trascendencia del grupo, entendemos que ha sido más de la que se ha querido transmitir y a la propia prensa me remito. De la “aceptada” tutela intelectual de Hernandez Arregui, y Abelardo Ramos, se pasó a la pronta atención los críticos más ilustres, Aldo Pellegrini, Cayetano Córdova Iturburu, Osiris Chierico, Raúl González Tuñón, Rafael Squirru, Eduardo Baliari, Hugo Parpagnoli, etc; tanto de revistas especializadas como de los principales diarios de información. Las Galerías, Van Riel y Velázquez principalmente, con doble guindilla en la Galería Witcomb, como tres muy importantes galerías de Buenos Aires, vieron pasar la historia de Espartaco. Es cierto Carpani, fue a los sindicatos con más asiduidad que el resto del grupo, sindicatos que no pasaban el momento más ejemplar y coherente frente a los abusos del poder, sin embargo, Espartaco acudió con cierta regularidad a las Universidades donde se estaba cocinando un fuerte movimiento

estudiantil.⁶²¹ Ciertamente, la acción social del arte se diversificaba por acción y efecto de un movimiento que, aunque dividido, mostraba un frente común y seguía vivo aunque de un modo informe.

Durante el primer periodo especialmente, de 1959 a 1961 y en la segunda etapa de 1962 a 1963, Espartaco y sus integrantes, participan del proyecto internacionalizador del arte argentino en esos momentos velaba por ellos Rafael Squirru. De la Unesco en 1959 (Mollari, Sánche, Sessano), Sao Paulo 61 (Bute, Carpani, Sánchez), también en el 61 *Modern Argentine Painting and Sculpture* en Suecia, (Carpani y Mollari). En 1962, Sánchez es incluido en 20 *Pintores Argentinos* en México y en la exposición de *Pintura Argentina* celebrada en Kansas, EE.UU. Bute aún como Espartaco es convocado a la Bienal de Paris de 1963. Aunque también hemos visto como Espartaco era ignorado por Malraux en su visita, y como la prensa se quejaba de ello. Precisamente en 1963 Espartaco manifestó al órgano “Compañero” que la crítica y los burócratas del arte los boicoteaban, justo cuando Squirru abandona su puesto en favor de Parpagnoli.⁶²²

Durante el periodo de 1966 a 1969 años de máxima actividad política de la vanguardia de Buenos Aires y de Rosario la mayoría de los integrantes del grupo Espartaco prácticamente todos - con excepción de Elena Diz- participan desde la SAAP y llegan a gestionar esta plataforma junto a otros pintores (Alonso, Clemen, Erlich, Obelar, Howard,) con la constitución de La Lista Blanca durante 1968 y 1969.

Comercialmente Espartaco sufre una paradoja y contradicción cuando en 1966 a través de Juan Manuel Sánchez entra en contacto con el empresario Simón Patrich, que vende selectivamente a la élite social norteamericana como se ha podido comprobar.

Estéticamente pasan por diferentes tendencias que conviven con más, o menos, predominancia de unas sobre otras, hasta que desde 1962 -con Carpani fuera de Espartaco- empezaron a aparecer obras que se escapaban de la tipificación que la crítica había acordado. Por su propia juventud, Espartaco se muestra como un organismo vivo en desarrollo de sus capacidades expresivas. Pero en cualquier caso, nuestros autores parten de una renovación de valores absolutos -muralismo americansita- para terminar haciendo una renovación de ellos mismos, o mejor dicho, adquieren rápida personalidad tomando del programa americanista y la someten a evolución o juego

⁶²¹ Espartaco también pretendió ese acudir a los sindicatos pero de algún modo la estética sindical rechazaba de forma mayoritaria las formas específicas del arte, Carpani gozó de un breve margen mayor, pero se debe más a sus relaciones personales que al propio gusto de los sindicalistas. Aun así, tanto Espartaco como Carpani, se ofrecían a los sindicatos, aun con poca fortuna obtuvieron algunos murales.

⁶²² Squirru no era mejor que Parpagnoli, y Romero Brest, y a su puesto en la OEA me remito, sin embargo, en su concepto estético cabía la posibilidad de una manifestación social-americanista, cosa que no fue así con Parpagnoli y Romero Brest mucho más dados al experimentalismo, y a las novedades norteamericanas.

formal. Pero lo más significativo es que los pocos ejemplos que conservamos de murales institucionales, lo son de Carpani y Di Bianco, de Espartaco sólo conservamos ejemplos murales de Sánchez y Sessano en edificios privados. El programa de arte público de Espartaco fue mucho más amplio sabemos de sus afiches, de sus xilografías, y de sus obras de caballete sacadas a la calle, a la Universidad, a las asociaciones, el estudio de la obra mural lo hemos realizado a partir de fotografías y se incluye dentro del estudio estético en un sub-epígrafe dedicado al arte público de Espartaco, es decir, que la clasificación como muralistas se antoja excesiva, otra cosa son las características o dimensiones de las obras o el canon de la figura. El muralismo, como la obra reproducida suponen parte del proyecto Espartaco. El mural fue una predisposición, un gesto para con lo social, pero no significó su estructura vital, y al alto número de exposiciones en la galerías importantes de Buenos Aires me remito.

La experiencia bajo el nombre de Movimiento Espartaco se sostuvo durante 9 años, con 27 exposiciones oficiales, más de cuatro exposiciones no oficiales, es decir autoexcluidas por Espartaco de su itinerario, estas son (facultad de medicina 63, paisajes 64, Suecia y Los Ángeles 66) una media mínimo de tres exposiciones por año, sumado a las exposiciones individuales y otras tantas colectivas con el resto de la vanguardia, había Espartaco por todas partes. Se expandían sin darse cuenta, aunque paradójicamente, el grupo decaía progresivamente en actividad. Es decir que el Movimiento devino en Grupo para poder existir, y tal como las estrellas de mar, la reproducción se produjo por escisión.

La explicación de que Espartaco sobreviviera como tal se debe a razones personales: El que Mollari, y Sánchez mantengan amistad desde el servicio militar, y que Elena Diz sea la compañera de Sánchez son componentes humanos que nos pueden ayudar a entender que, pese a las altas y bajas, tanto de integrantes como de actividad, estos tres componentes sostengan la experiencia colectiva con cierta cohesión interna, aun dispares entre si formalmente. Pero debido al carácter de este trió en cuanto a personalidades no pictóricas sino psicológicas con propensión al liderazgo tenemos a Juan Manuel Sánchez que junto al sector de Carpani mantiene importante vínculos haciendo de puente entre una y otra orilla del Movimiento. De modo que, Carpani por un lado, y Sánchez por otro, se han podido sentir con la legitimidad sobre el diseño y construcción del Movimiento Espartaco. Carpani ha buscado su legitimidad como personalidad cultural y Sánchez más pragmático con fines comerciales.

Que Sessano haya viajado por el continente americano desde finales del 59 hasta finales de 1961 y otro tanto por Europa desde 1965 hasta finales de 1967, no solo explica su bajadas de actividad, sino que además nos habla de un tesón ideológico y compromiso grupal ya que en ningún

caso abandona la pertenencia a la experiencia colectiva. A diferencia de Bute, quien una vez iniciada su camino en solitario, aun volviendo a coincidir con sus ex-compañeros a través del itinerario político entre el 66 y 69, hace declaraciones críticas sobre la formación. Es decir, que si seguimos reduciendo, de tras de todo el sostén del grupo queda Juan Manuel Sánchez, quien siempre se ha declarado trotskista. Fíjense que Sánchez ha recibido durante el periodo sus elogios, pero ni mucho menos de una forma que lo elevaran a figura del grupo, más bien ha quedado relegado a sus fábricas en muchas ocasiones. Si embargo, he de admitir que tras todo este esfuerzo colectivo se esconde una personalidad como la de Sánchez, tolerante, flexible, de esos que viven y dejan vivir, de ahí que también en cierto modo se muestre con esa potestad para decir que Claudio Piedras era del grupo, afirmación de la que no he tenido pruebas durante 1959 y 1968, ¿es la pequeña licencia que se toma Sánchez?.⁶²³

Ahora bien, este liderazgo vital, y biológico de Sánchez para con el funcionamiento del grupo, es equiparable al liderazgo inicial y silencioso que en la plástica infundió Mario Mollari al resto del grupo, quien muestra en la gráfica 27 una banda paralela en actividad que Sánchez siendo los dos miembros más representativos del grupo, frente a un Carpani, falsamente auspiciado a líder. Mollari parte de tendencias muy expresivas, impone los tonos tierras para una iconografía del indígena y su trabajo en el agro, pronto incorpora deformaciones de manos y pies y esquematizaciones del rostro llegando a deformaciones con ecos picassianos, y de Guayasamín pero estos son los ejemplos menores, y aunque Mollari motivó esta tendencia mayoritaria en Espartaco, finalmente se caracterizó por una tibieza formal, compositiva y temática; buscó la armonía en los volúmenes que conforman el tema indígena, y fue destacado continuamente por una crítica que habla de calidez, humanismo, americanismo, mexicanismo, etc. Esta línea expresiva indigenista de Mollari se impuso sobre la que he denominado como geométrico-ortogonal que ocupan Carpani, Di Bianco y Sánchez, ya que a ella se afiliaron Bute, Diz, Lara, y Sessano, e incluso Di Bianco saltó a estas deformaciones figurativas en colores ocre, hasta que éstos agotaron pronto esta posibilidad y saltaron a posiciones más libres y renovadoras, abriendo así unas posibilidades estéticas que han sido omitidas por la bibliografía específica. Sin embargo, Mollari capaz de alcanzar cualquier posición por su cualidad técnica, decide ir reduciendo el gigantismo midiendo sus figuras, y acudiendo a una suerte de amaneramiento de su propia producción. En definitiva, aunque Mollari inaugura dos terrenos el indigenismo cálido y expresivo, y por otro lado, la amplia deformación de atributos humanos, y ello no pasa inadvertido para la crítica, será superado estéticamente por Bute y Sessano, quienes suelen ser celebrados positivamente en un

⁶²³ A mi pregunta el propio Sánchez guardó silencio.

amplio porcentaje, pero por razones muy diferentes: de Bute se celebran principalmente los paisajes, como nota positiva de las muestras, un género que contrasta con la preferencia de la figura y que da amplitud a la propuesta desde un género fundamental como el paisaje para el avance de la pintura contemporánea; Sessano, sobre todo es muy señalado entre 1962, 63, y 64 por poner una nota diferente más personal y libre que la del resto. Carpani tachado en más de una ocasión de panfletista en muchas otras sobretodo en 1959 ganó los elogios de la crítica en ocasiones. Como reflexión hemos de lamentar el conflicto entre Sessano y Carpani, pues el camino de Espartaco podría haber sido más nutrido y polémico. Pero los hechos son los hechos, en esta valoración no puede faltar la carta a Sabato como un documento fundamental para el estudio del grupo Espartaco, así como de la propia personalidad de Ricardo Carpani. Con el tiempo Carlos Sessano a seguido pensando en el conflicto llegando a una reflexión que de algún modo puede estar justificada y que a través de diferentes fuentes escritas que hemos volcado en el presente trabajo podemos entrever o dilucidar:

<<Dado lo extraño de aquel episodio [el ataque a Sessano por “cubanista infiltrado”], al día de hoy, todavía me pregunto, si no pudo haber sido un montaje deliberado para sacarnos a mí y a algún otro pintor del grupo que incomodábamos el liderazgo de Carpani defendido por Arregui y Ramos y les salió el tiro por la culata>>.⁶²⁴

El Movimiento Espartaco, y el subgrupo de Carpani (Di Bianco, R. Campodónico y J. Harb), se opusieron al coloniaje artístico, Carpani no pudo superar las posiciones del realismo socialista pese a que escribió contra las mismas, Espartaco mantuvo su posición de libertad temperamental y creativa, y propuso diferentes vías de solución muy diversas a la de Carpani, también como reflexión podemos lamentar que Carpani no supiera dirigir un movimiento y tolerar diferentes opciones. La incorporación de Venturi certifica la mentalidad aperturista y de libertad a la novedad con la que muere Espartaco como tendencia que va creciendo desde la emisión del propio manifiesto de 1958. Sánchez actuó, gracias a su personalidad flexible, como puente entre Espartaco y el grupo de Carpani, no solo podemos detectar esto en el rastro dejado en la exposición de 1966 en la galería Latina, también en la constitución de 1966 del Maviet, Movimiento Argentino de Ayuda a Vietnam, que contó con Juan Manuel Sánchez, Elena Diz, Mario Mollari y Ricardo Carpani.⁶²⁵ Pero esto, no fue negativo, ya que permitió el reencuentro entre los “Espartacos la disolución en Witcomb de 1968, y con ello, la posibilidad de un nuevo itinerario colectivo, ahora sin

⁶²⁴ SESSANO, Carlos a GALASSO, Noberto [correspondencia] 2013, Anexo nº 9.

⁶²⁵ ORIONE, Julio en diario La Nación. *La supuesta guardiana de la paz*. [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1348330-los-anos-de-un-mundo-en-peligro> [última consulta: 5-9-2013]

un manifiesto que determinara preceptos estéticos. Una nueva experiencia colectiva más abierta al resto de la vanguardia que se articuló desde la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y bajo el nombre de Lista Blanca gestionaron la SAAP desde la comisión directiva, los “Espartacos” junto a los Alonso, Clemen, Erlich, Howard, Obelar, y Plank, fueron conocidos como el grupo “de los Homenajes” un nuevo itinerario de arte y política, que estudiaremos en el segundo bloque.

2. EL POSPERIODO ESPARTACO.

Bien tras todo este camino, el primer intento de recuerdo y de lectura histórica es del conocido crítico del diario “Clarín”, Eduardo Baliari, y después director de la revista “Caballote”, publica tres años después de la disolución del grupo en la revista “Lyra”,⁶²⁶ un artículo que pone en valor la trascendencia de Espartaco en la plástica argentina. Lo más interesante del presente artículo que volcamos es su libre confección pues con Espartaco ya clausurado no pesan razones de tipo promocionales, así pues podemos entender que Eduardo Baliari en el siguiente texto realiza un sincero ejercicio analítico.

<<Si bien es cierto que la historia de las artes plásticas de nuestro país se nutre continuamente con la aparición de artista que se agrupan para exponer en común, en muy contadas ocasiones esa decisión asume las verdaderas características del grupo, como ocurre a través de la historia universal de la pintura. Porque no se trata de que varios artistas se reúnan para exponer sus obras - como está ocurriendo en estos últimos quince años- sino de que la actitud responda a un principio, generalmente teórico y en oportunidades con contenido social, para que su representatividad alcance fines de justificación. Suele ocurrir, de la otra manera, que tales grupos se disuelven rápidamente o no tengan más significación que un sentido de apoyo societario y su influencia en el medio no pasa de la jerarquía que uno o varios de sus integrantes, y siempre en el estricto sentido personal, puede trascender. Por eso la aparición del Grupo Espartaco en 1959, -originalmente se denominó "Movimiento Espartaco"- va señalar un acontecimiento que provocaría una innegable convulsión en nuestro arte y su labor dejará huellas de inevitable consideración cuando se quiera encarar el proceso del desarrollo de la etapa actual de la pintura. Nace Espartaco con un propósito perfectamente definido: enfrentar el estado que viven las artes argentinas ante el avance de las corrientes innegablemente europeizantes y en particular de las corrientes que toman como base la abstracción o, mejor dicho, la no figuración. Lo declaran sin ambages: entre la abstracción y el in formalismo contra el costumbrismo pictórico; contra el seguidismo de la pintura europea o norteamericana; a favor de una pintura de formas y contenidos nacionales y revolucionarios.

⁶²⁶ El conocido diario Clarín, más Caballote, y Lyra son todos órganos importantes de aquel momento las dos últimas son revistas especializadas en las artes y la cultura.

Quienes salen a luchar por una oposición tan claramente tomada, entienden que la abstracción que en ese momento está asolando todas las posiciones no tienen vigencia entre nosotros y persiguen entonces encontrar una pintura no ya con sentido localista, sino de profunda raigambre americana. Por eso su manera, la manera no impuesta premeditadamente para cada integrante del grupo, sino generalizada por el concepto que sustentan, es el muralista. El grupo se inicia con los nombres de Mollari, Sánchez, Sessano, Bute, Lara, y Carpani. Después se irán incorporando Diz, Venturi, y Di Bianco. No importa que al poco tiempo uno de los principales representantes del grupo - en realidad no hay escalafón, jerarquía, orden de mérito, pero hay que explicarlo de alguna manera por haber sido considerado en determinado momento el teórico del conjunto-, Ricardo Carpani, viva una desavenencia conceptual y sea separado. La posición de los que quedan está perfectamente delimitada y el cambio que pueda producirse es acaso demasiado sutil y sólo en el tiempo podrá alquilarse su repercusión. No importa, decimos, porque se irán incorporando otros nombres y la coherencia será mantenidas a través de innumerables exposiciones tanto en nuestra capital como en el interior del país. La lucha está desigualmente encarada si nos atenemos a la cantidad. La no figuración, la abstracción y todas sus secuelas híbridas y desnaturalizantes están a su servicio. Pero precisamente en esa desventaja se mide la potencia espiritual de Espartaco, porque sus obras se introducen como cuñas en el desarrollo de nuestro arte, y hay hacia ellas -hacia sus artistas por consiguiente-, un respeto espontáneo que surge tanto del valor estético como de la posición. Así se llega al año 1968 en que el proceso de la no figuración se ha ido decantando. Poco a poco se verán ralearas sus filas y el criterio, la normalidad, el razonamiento, la verdad, en fin, va haciendo que el escándalo y el desorden cedan paso a lo auténtico. Se quiere, en la retirada, inventar un nuevo marbete para justificar el retorno: la nueva figuración. Ocurre entonces que los artistas de Espartaco, sus obras, están ubicadas normal, naturalmente, en el centro de la producción artística de nuestro medio sin que necesiten del combate, de la polémica, de la confrontación. Y realizan un auto de fe con el nombre de su última exposición que se lleva a cabo en la galería Witcomb. Espartaco no desaparece muriendo. Es ya parte de la savia vivificante del arte argentino>>>. ⁶²⁷

Eduardo Baliari nos hace con este artículo un aporte fundamental, ya está reclamando para 1971 un sitio preferente para Espartaco en la historia de las artes durante los años '60 en Argentina. Nadie lo escuchó, nadie hizo este estudio, nadie entregó fuera de tópicos un análisis en profundidad. Y aunque anuncia que en Espartaco no hay orden de rangos, sólo Carpani ha tenido un mínimo de atención y siempre bajo los tópicos de representante plásticos de la izquierda nacional. Podemos organizar en tres bloques las ideas que Baliari nos aporta:

⁶²⁷ BALIARI, Eduardo: El Grupo Espartaco. *LYRA*, Bs. As., 1er. Semestre 1971. Anexo nº 115.

- a) Respecto al **valor de la experiencia colectiva de Espartaco**: Señala Baliari que, Espartaco a diferencia de otros fenómenos grupales reúne las condiciones precisas para entenderlos como un grupo ya que no se trata de una unión coyuntural por necesidades exhibitivas, y tampoco se reduce a un orden de rango donde uno o dos pintores sobresalgan por encima de los demás. Reclama un lugar en la historia para Espartaco ya que <<su labor dejará huellas de inevitable consideración cuando se quiera encarar el proceso del desarrollo de la etapa actual de la pintura>>. Añade Baliari que <<sus obras se introducen como cuñas en el desarrollo de nuestro arte, y hay hacia ellas -hacia sus artistas por consiguiente-, un respeto espontáneo que surge tanto del valor estético como de la posición>>. Subraya el factor social y la cohesión grupal anunciando que <<Espartaco no desaparece muriendo>>. Sin embargo, los principales estudios de la década a Cargo de Giunta, por un lado, y Longoni y Mestman por otro, no le dan a Espartaco el lugar que merece. Ahora bien Longoni hace un esfuerzo por ubicarlos dentro de una narración concreta de la década, quizás ceda en exceso ante el “liderazgo” de Carpani, olvidando a Espartaco como tal, aunque en su tesis doctoral incluye un epígrafe “Espartaco sin Carpani” ciertamente breve y fragmentario.
- b) Sobre la “**historia de Espartaco**”: Baliari muestra rigurosidad histórica a diferencia de tantos y tantos otros textos posteriores al señalar los nombres iniciales y los agregados en la formación grupal. <<El grupo se inicia con los nombres de Mollari, Sánchez, Sessano, Bute, Lara, y Carpani. Después se irán incorporando Diz, Venturi, y Di Bianco>>. Además señala acertadamente que <<no hay escalafón, jerarquía, orden de mérito, pero hay que explicarlo de alguna manera por haber sido considerado en determinado momento el teórico del conjunto-, Ricardo Carpani, viva una desavenencia conceptual y sea separado>>. Se considero a Carpani líder teórico en el periodo 59-61 pero cara al público, no fue así internamente ya que fue separado o expulsado por sus compañeros. <<El cambio que pueda producirse es acaso demasiado sutil>>, sin embargo, repetimos, Espartaco es absorbido por el protagonismo que Ricardo Carpani va adquiriendo durante la década del '90 como los propios archivos demuestran ya que es de esta década cuando más documentos aparecen de Ricardo Carpani, frente a sus compañeros que presentan básicamente documentación colectiva e individual durante los 60.
- c) Acerca de **cuestiones estéticas**: <<La oposición al coloniaje artístico ya sea Europeo o Norteamericano, al seguidismo...>> que otros sectores han realizado. Justifica la elección figurativa como algo consustancial a la realidad de la nación argentina y del continente, es decir, <<de profunda raigambre americana>>. Se enfrenta a la no figuración por falta de arraigo y entiendo que de algún modo anuncia a Espartaco como prefigurador de la posmodernidad,

proceso que ya se siente en 1968, cuando dice que <<el criterio, la normalidad, el razonamiento, la verdad, en fin, va haciendo que el escándalo y el desorden cedan paso a lo auténtico>>, nos está anunciando una vuelta a los orígenes, una recuperación de la pintura, y de la figuración, que veremos más adelante en el panorama internacional con el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana.

Ese año de 1971 el 18 de Junio,⁶²⁸ <<a poco de inaugurada es asaltada y destruida una muestra de cartelones de Ricardo Carpani en el instituto Juan Manuel de Rosas, de La Plata. Esa Noche, Carpani había disertado sobre el papel del artista en un país dependiente. Después, ya cerrado el local, un grupo no identificado penetró en el lugar y destruyó con objetos cortantes siete grandes carteles alusivos a Felipe Varela, al Che, al Cordobazo y otros con consignas de la izquierda peronista: “Por un 17 de Octubre socialista revolucionario”, se titulaba uno de ellos. En una de las obras tajeadas, [un rostro del Che Guevara] los asaltantes habían escrito: “sin Perón nada”>>.

Al respecto de la muestra de carteles de Carpani el propio autor narra que: <<Algún tiempo después yo también hice una exposición en la misma sede de la CGTA. Fue una exposición de cartelones murales enormes sobre papel, combinando imágenes con slogan políticos del tipo: "Por un nuevo 17 de octubre que sea un octubre del "17", "Tomar las fábricas", etc. Había un retrato gigantesco de Felipe Varela y otro del Che Guevara. Allí estuvo un tiempo y después se fue a La Plata, al instituto Juan Manuel de Rosas, que controlaban unos nacionalistas ultramontanos. Allí di una conferencia, en un clima muy tenso. Al día siguiente me llamaron para decirme que habían entrado por la noche y habían roto todos los cartelones. Fui, junté los pedazos, los pegué, y los seguí exponiendo en otros lugares>>. ⁶²⁹

Desde 1968 Carpani se vincula a la CGTA dirigida por el obrero gráfico Raimundo Ongaro, su actuación como ilustrador, tanto para la CGT como para su escisión CGTA, en propias palabras de Carpani: <<Es lo más importante que he hecho. Está toda mi obra gráfica de los años sesenta, para la CGT y después para la CGT de los Argentinos y después toda mi obra política, toda mi gráfica política, no solamente afiches, volantes, ilustraciones, portadas de libros, ilustraciones de periódicos... Eso es en realidad la obra gráfica mía>>. ⁶³⁰

El peronismo tradicional y reaccionario ataca los carteles de Carpani y sobre ellos grafitean la advertencia “Sin Perón Nada”, paradójicamente <<en noviembre de 1971, viajó a visitar a Perón

⁶²⁸ Anteriormente en el mes de abril de ese año de 1971, Carpani expone los mismos carteles en la sede de la Federación Gráfica Bonaerense.

⁶²⁹ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: Op. Cit. pp. 436-440. p. 438.

⁶³⁰ ALDABURO, Ana.: El Grabado Político y Social en la Argentina en el S. XX Encuesta: Ricardo Carpani. Archivo Biblioteca Museo Arte Moderno, Bs. As. Anexo nº 135.

a Europa como delegado de Raimundo Ongaro>>. ⁶³¹ Al año siguiente rompe sus vínculos con J. J. Hernández Arreguí y con J. Abelardo Ramos.

<<Participa en el primer número de Peronismo y socialismo, que dirige J. J. Hernández Arreguí, pero retira su colaboración cuando la revista cambia el nombre por *Peronismo y Liberación*. Simultáneamente, se reagrupa con un núcleo que en 1972 rompe con el partido de J. A. Ramos -Ernesto Laclau, Ana Lía Payro y otros-, con quienes integra el colectivo editor *Cuadernos del Socialismo Nacional Latinoamericano Revolucionario*>>. ⁶³² Finalmente en 1974 Carpani sale de la Argentina instalándose en España hasta 1984, nueva paradoja que su salida haya sido antes del golpe de Videla de 1976, es decir, en tiempos del regreso del peronismo (1973-1976).

La mayoría de los “Espartacos”, excepto Franco Venturi, ⁶³³ deciden irse de la Argentina y eligen España como destino, no parece que la posible vuelta de Perón los entusiasme demasiado, lo cual contrasta con la hipotética vinculación de Espartaco con el peronismo.

En 1970 llegó Sessano a España, hoy todavía reside en Valencia. En 1971, Bute llega a Málaga y fallece en Marbella en 2003. De 1974 hasta 1984 se “exilió” Carpani. ⁶³⁴ Entre 1975-76, Juana Elena Díz, Juan Manuel Sánchez y Mario Mollari también se encuentran en España. Díz y Sánchez exponen en Galería Latina, Palma Mallorca. En 1976, en la Caja de Ahorros de Antequera, Málaga, bajo el título de *5 pintores argentinos*, exponen Carpani, Sánchez, Sessano, Díz y Colombres. ⁶³⁵

Sessano en correspondencia a Noberto Gelasso declara acerca del periodo en España, y su relación con Carpani:

<<Más tarde en el exilio en España expusimos junto a Colombres Díz y Sánchez. Nos veíamos con la frecuencia que nos permitía el hecho de vivir en distintas ciudades. Carpani paradójicamente durante esa época ejerció como encargado de representar a los pintores argentinos en España y recoger sus obras para la 1ª Bienal de arte Latinoamericano de la Habana a la cual tuvo el gesto de invitarme. Pese a nuestras divergencias siempre mantuvimos una amistosa relación>>. ⁶³⁶

Y añade Sessano, que en 1974 en tiempos del regreso efímero del peronismo al poder que: <<A raíz de esas actividades y por mi estancia en Cuba tuve un prontuario en la Policía federal

⁶³¹ LONGONI, y MESTMAN.: Entrevista a Ricardo Carpani en Op. Cit. p. 257.

⁶³² LONGONI, y MESTMAN.: Entrevista a Ricardo Carpani en Op. Cit. p. 257.

⁶³³ Quien si tiene una vinculación con el peronismo revolucionario y armado.

⁶³⁴ "Sobre exilio, arte y militancia", la actualidad en el arte, n° 40, 1984.

⁶³⁵ “Cinco artistas argentinos en la caja de Antequera”. *Hoja del Lunes*, Febrero de 1976. Anexo n° 112.

⁶³⁶ SESSANO, Carlos a GALASSO, Noberto [correspondencia] 2013, Anexo n° 9.

Argentina en Orden Político lo que provocó que en el año 1974 después de una breve estancia en la Argentina, fueran a buscarme a un viejo domicilio donde había vivido con mis padres y que afortunadamente me disuadió de la vuelta que estaba preparando desde España donde residía en esa época desde mi auto-exilio motivado por la dictadura de Onganía>>. ⁶³⁷

El propio Carpani que siempre fue consciente de que había que trabajar con los obreros aunque su filiación de base fuera peronista, desde el entrismo era un mal menor para un trotskista como él: <<Personalmente nunca me definí como peronista, porque para mí no era una definición>>. ⁶³⁸

Franco Venturi el único de los Espartaco que no había nacido en Argentina pues viene de Italia en 1950, si fue un militante del peronismo revolucionario “zurdo”, se enroló en una lucha política y aunque no abandonó el dibujo pues realizó sátiras cómicas para la revista “Satiricón” tal militancia y ante la represión existente lo condujo a un prematuro y trágico final: <<Desde principios de 1968 Franco Venturi integra un grupo de la Juventud Peronista de San Fernando del “peronismo revolucionario” conformado, entre otros, por Manuel Belloni, Diego Frondizi, Nora López y Silvia Clementi, su pareja sentimental en aquel momento. Ya para el 29 de Julio de 1972 Venturi es detenido, interrogado y torturado en Coordinación Federal, es llevado primero a la Carcel de Villa Devoto, luego al buque Granaderos y, después de la Masacre de Trelew, enviado al penal de Rawson, sufriendo un simulacro de fusilamiento>>. Venturi es liberado con la amnistía del 73 pero su trágico destino concluyó en 1976 el 20 de Febrero es detenido-desaparecido en Mar del Plata, siendo el primer artista plástico desaparecido por la nueva dictadura de Videla.

Señala Alfredo Plank (1937) pintor que es de la misma edad que Venturi, amigo, y compañero del llamado grupo de los “Homenajes” que: <<De cualquier manera Franco [Venturi] no tuvo trascendencia como pintor y lo que le sucedió en los ’70 no tiene nada que ver con el G. Espartaco>>. ⁶³⁹

El pintor Mario Erlich (1940), también amigo de Venturi, y miembro de la Lista Blanca para equipo de gobierno de la SAAP, realiza la siguiente valoración en contraposición a Plank: <<el último día que vi a Franco [Venturi] había venido a mi casa, y le dijimos que huyera por el autobus de once a Brasil, pero el no quiso de ninguna manera, pues su mujer había sido detenida, y el quería volver a Mar del Plata, a ver que podía hacer, entonces le dije que se quedara a cenar e hice un enorme puchero, pero le diré más yo que soy un fracasado en la pintura, y nunca di un palo

⁶³⁷ *idem*.

⁶³⁸ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: Op. Cit. pp. 436-440.

⁶³⁹ Plank, Alfredo (1937). [Entrevista nº2]. Anexo nº2.

al agua como se dice en España, tengo una virtud, se ver lo que es buena pintura de la que no es y dentro del grupo Espartaco, hubo dos pintores de calidad, uno era Franco Venturi y el otro el “Chiche” Bute, lo que se dice dos verdaderos pintores, respecto a lo que dice Alfredo Plank (al que aprecio mucho), no es una cuestión de cantidad sino de calidad>>. ⁶⁴⁰

Daniel Rocco amigo y compañero de viaje por España de Esperilio Bute declara más o menos vagamente: <<Bute era muy amigo de Pedro Barraza⁶⁴¹ al que lo mata la Policía y Bute vino muy preocupado diciendo me tengo que ir a algún lugar, yo le dije vámonos a España, y es así que nos fuimos...poquito despues de la exposición sobre la “Monja portuguesa”, exposición que le clausura la policía y lo fichan [a Bute] como revolucionario de esa época que los mataban a todos y decidimos irnos a Málaga, la tierra de Picasso>>. ⁶⁴²

Cada uno de los “Espartacos” había llegado a España por sus propias razones y circunstancias. En la entrevista que realizó para el presente trabajo a Carlos Sessano le extendo la siguiente pregunta, y su respuesta se centra en razones personales.

<<En los setenta llegan a España, ¿por que a un país con una dictadura como la de Francisco Franco? ¿No os producía un enorme rechazo?

- Me habían conseguido un trabajo, nació mi hijo, un trabajo en relación con la arquitectura... era el final de la dictadura y se percibía el cambio>>. ⁶⁴³

El caso es que los “Espartacos” se encontraban en España, y con ellos Ignacio Colombres quien los había acompañado como presidente de la SAAP durante el itinerario de la “Lista Blanca” del 68 al 70. El sentimiento grupal brota nuevamente desde el auto-exilio, y deciden exponer juntos, sin el nombre de Espartaco, integrando a Colombres, en lugar de Bute el cual se encontraba en la localidad de Marbella, provincia de Málaga, donde en cuya capital se va a desarrollar la exposición de los argentinos. Bute y Carpani en ese momento se encontraban confrontados, según declaraciones de Juan Manuel Sánchez, cuando se cruzaban en España, Carpani decía acerca de Bute <<miren a ése, yo, yo lo inventé>>, ⁶⁴⁴ añade Sánchez que Bute repetía otro tanto acerca de Carpani.

⁶⁴⁰ Erlich, Mario. (1940). [Correspondencia nº 1] Anexo nº7.

⁶⁴¹ Barraza es recordado, entre otras, por la investigación que realizó sobre el asesinato de Felipe Vallese y por bautizar como “El Brujo” a José López Rega, líder del aparato paramilitar denominado “Triple A”, Alianza Anticomunista Argentina.

⁶⁴² Rocco, Daniel. [Correspondencia nº 2]. Anexo nº8.

⁶⁴³ Sessano, Carlos (1935). [Entrevista nº4] Anexo nº4.

⁶⁴⁴ Sánchez, J.M. (1930). [Entrevista nº 3]. Anexo nº3.

Al respecto nos comenta Sessano que: <<Bute y Carpani eran totalmente opuestos, dos personalidades completamente diferentes, si en algún momento coincidieron, fue muy al principio>>. ⁶⁴⁵

Se ha conservado en el archivo personal de Carlos Sessano la crítica para la exposición de 1976 en Málaga. El texto a cargo del conocido crítico del diario Sur, José Mayorga. El crítico del Sur, señaló la calidad de estos artistas, también apuntó que la mayoría (especificamos todos menos Colombres) estuvieron bajo la formación de Espartaco. Ya hemos comentado que, aunque Bute esta instalado en Marbella-Málaga desde 1971, no participó en esta exposición, y su lugar como pintura expresiva y directa es ocupado por Colombres, sin embargo, en el archivo Bute se conservó rotos por la mitad el catalogo de esta exposición. ⁶⁴⁶

<<Un acontecimiento artístico importante en la sala de exposiciones de la caja de ahorros de Antequera. Allí expone, del 6 al 23 de febrero, un grupo de cinco artistas argentinos: Carpani, Colombres, Diz, Sánchez, y Sessano. Es la primera vez que exponen en Málaga, y es de suponer que no sera la última porque previamente a la inauguración hemos podido ver algunos de los cuadros que la componen y ya nos hemos hecho una idea aproximada de la categoría del grupo. Nos complace, por tanto, trasladar al lector esta primera Impresión, y supeditar mi comentario crítico al momento en el que pueda ver toda la obra expuesta, porque no es completo, no puede ser completo, un comentario de algo que ha sido visto de forma fraccionaria. Y no a la altura adecuada. Ha sido suficiente sí, repito, para atisbar la calidad que hay en la obra que nos muestra en la galería de la Caja de Ahorros de Antequera este grupo de artistas argentinos. Conviene presentarlos: Ricardo Carpani nació en febrero en 1930 en Tigre, provincia de Buenos Aires. Ha viajado varias veces a Europa y sus exposiciones se ha repetido ininterrumpidamente en muchos países desde 1957.

Ignacio Colombres nació en Buenos Aires, donde fue discípulo de Vicente Puig, como Carpani lo fuera de Emilio Pettoruti. Ha sido profesor de enseñanza secundaria y universitaria, y presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Numerosas, también sus exposiciones dentro y fuera de la Argentina. J. Elena Diz nació también en la capital federal y también fue alumna del maestro Vicente Puig. Ha tomado parte en varios salones internacionales. Entre sus quehaceres artísticos se cuenta el grabado y la cerámica. Juan Manuel Sánchez. También de la capital argentina; muralista con importantes trabajos realizados; cerámica, tapiz, y grabado ocupan también su tarea artística desde 1957 expone regularmente en Argentina, y ha participado en cerca

⁶⁴⁵ Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

⁶⁴⁶ “5 pintores argentinos”, [Carpani, Colombres, Diz, Sánchez, Sessano] Sala de arte de la Caja de ahorros de Antequera en Málaga, 6 al 28 de Febrero de 1976 Málaga.

de de veinte exposiciones internacionales. Carlos Sessano nació en Buenos Aires en 1935. En Chile realizó su primer trabajo como muralista, actividad que nunca ha abandonado. Hay obra suya en varios museos; ahora con esta su primera exposición en España -en Málaga precisamente- reanuda su trabajo en el campo de la pintura. Algunos de estos artistas formaron en un grupo argentino llamado Espartaco, que después se disolvió. ahora, por tanto, un importante grupo de artistas argentinos nos visita con su obra. Esperamos que los visitantes de la exposición se cuenten con elevados guarismos, ya que el <<todo Málaga>> que gusta del arte debe acercarse a la galería donde exponen Carpani, Colombres, Diz, Sánchez, y Sessano, en la seguridad de que la visita será provechosa>>. ⁶⁴⁷

Esta vez fue la última vez real que se expuso en grupo para exhibir obra correspondiente al tiempo de la exposición aunque ya se había aparcado el nombre de Espartaco, reafirmación de una posición o coletazo de una experiencia que se niega a morir, solo queda el recuerdo de que un día formaron “un grupo argentino llamado Espartaco, que después se disolvió”. Espartaco podría haber iniciado un proceso de proyección internacional autogestionado por ellos mismos, pero todo quedó en anécdota. Él único que muestra una figuración renovada tras unos cinco años sin exponer fue Carlos Sessano, más cercano al nuevo realismo italiano a la manera de Carlos Alonso, pero incluyendo citas a pintores españoles como Goya o Picasso; Sánchez está dentro de una línea de formas planas que ya había iniciado a finales de los sesenta con una serie de figuras desplegadas a modo de recortables. Diz, Carpani y Mollari tienden a un estilización de sus propias formas y sus temas se vuelven más líricos. Ignacio Colombres (1917) es de una generación anterior pero muestra posturas muy avanzadas, su aporte viene a sustituir dentro del resultado colectivo a Venturi, y a Bute.

De esta temporada en España durante los años '70 cabe destacar a Elena Diz como la autora más activa en tierras españolas, ya que expuso en Galería Latina de Palma de Mallorca y en la Galería Norai de Pollensa (Mallorca), en la Galería Unidad, de San Lorenzo del Escorial (Madrid), en la Galería Zen y Galería A. De Aguilas de Murcia, y en una colectiva en Nartex en Barcelona. Sessano en su reencuentro con la pintura expone en 1976 para la Galería Lezama en Valencia, la hoja de exposición de dicha muestra rezaba: <<Con esta su primera muestra en España reanuda su trabajo en el campo de la pintura>>.

⁶⁴⁷ MAYORGA, José. Carpani, Colombres, Diz, Sánchez y Sessano, en la sala Antequera. *Diario Sur*, Málaga-España, 8-2-1976, p. 9. Anexo nº 117.

Después de esta exposición del 76 en España-Málaga, y el artículo de Eduardo Baliari del 71, los días se fueron acumulando, y el recuerdo de Espartaco fue empolvándose, y el convulso y violento clima político de Argentina prosigue incesante tras el breve regreso del peronismo (73-76).

<<En la madrugada del 24 de marzo de 1976 el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón, *Isabel*, fue depuesto por un golpe de Estado. Luego de un período democrático de casi tres años (abierto con el gobierno peronista de Cámpora el 25 de mayo de 1973) los militares avanzaron, nuevamente, contra un régimen constitucional, tomaron el poder por la fuerza, e implementaron una feroz y sangrienta dictadura que provocó efectos profundos y permanentes en el país>>. ⁶⁴⁸

<<La dictadura militar argentina (1976-1983) le había confiado al coronel Agustín Valladares la dirección de la Operación Claridad, la detención de toda persona vinculada al mundo de la cultura con antecedentes ideológicos desfavorables (...) El diario *Clarín*, el de mayor circulación en Argentina, publicó un resumen del contenido de 23 carpetas con la estructura y detalles de una purga que incluía como reos a (...) Mercedes Sossa, Nacha Guevara, Ernesto Sabato, Hector Alterio, decanos universitarios, dramaturgos, profesores, críticos, periodistas, estudiantes, músicos (...)>>. ⁶⁴⁹ Como sentenciara Rodolfo Walsh, “Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata”. ⁶⁵⁰ Basta recordar que los “Espartacos” mantenían contacto con gente como Ernesto Sabato, o Mercedes Sosa, por señalar a dos de los mencionados por la prensa, pero además mantuvieron relación con muchos otros asesinados-desaparecidos, el primero de ellos un propio Espartaco, Franco Venturi; sin contar con su propia actividad “subversiva” a través de la pintura de Espartaco, la suya individual y las acciones realizadas desde la SAAP. Diz, Mollari, y Sánchez a pesar de viajar a España una temporada pasan la dictadura del 76 al 83 en Argentina. Al respecto del clima de represión Sánchez y Diz, todavía timoratos en 1985 responden en una entrevista:

<< Desde la época de la formación de ese histórico grupo que fue Espartaco, Juana Elena Diz y Juan Manuel Sánchez recorren juntos la vida compartida, desde lo cotidiano hasta el arte. En la actualidad, después de tantas frustraciones reivindican aquellas banderas pero las unen también a la necesidad íntima de pintar "como hacia adentro"; necesidad que, sin duda, tiene que ver con la represión desatada estos últimos años, más las mutaciones permanentes a las que el hombre y el artista se ven sometidos. A pesar de todo ellos continuaron siempre unidos en una igual concepción

⁶⁴⁸ HERNÁN BENÍTEZ, Diego; MONACO, Cesar.: La dictadura militar, 1976-1983. [en red]<http://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf> [última consulta: 16/8/2013]

⁶⁴⁹ AZNÁREZ, Juan Jesús.: Operación Claridad. *El País*, 31-3-1996, p.13.

⁶⁵⁰ WALSH, Rodolfo J.; BAYER, Osvaldo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1973.

de la función del arte, en cuanto inconsciente colectivo de la humanidad - como ya lo sostenían veintisiete años atrás cuando se adhirieron al "Manifiesto Por un arte Revolucionario en América Latina".

- En estos años de la dictadura con toda la desprotección que ésta significó, hubo artistas que pudieron hacer su trabajo; y esos nombres todavía continúan. ¿Qué sienten como artistas en estas circunstancias?

- Juan Manuel Sánchez: Hay periodos en los que uno sólo puede encerrarse en su taller y pintar, como hacia adentro. Fueron muy duros estos últimos años. Yo me fui volví, la pasamos mal, pero seguimos trabajando. A pesar de una gran desesperanza que crece en mí, pienso que es importante poder contar todo esto en el lenguaje que cada uno ha elegido para expresarse.

- Juana Elena Diz: Esto nos ha pasado a todos, salvo a aquellos "artistas" que han medrado durante la dictadura (...)>>. ⁶⁵¹

Años más tarde el arquitecto Osvaldo Giesso en una entrevista por Hernán Ameijeiras responde a la siguiente pregunta: -¿cuál era, durante la dictadura, el clima que se vivía en esas reuniones en su casa? ¿Era un clima de lamento? A decir verdad, no notaba si había clima de lamento. Sucede que mucha gente no se metía. Yo era muy amigo de Esperilio Bute, del grupo Espartaco, y él se quejaba: “ todos los días, a las once de la noche, me paran en Paraguay y Florida, me piden documentos, me ponen contra la pared y es un manoseo terrible”. Yo le dije: “pero yo voy siempre y nunca me paso nada”. “Y qué te va a pasar a vos, boludo, con esa cara de burgués que tenés”, me respondió>>. ⁶⁵²

En mitad de ese ambiente Mario Mollari fue capaz de exponer el 4 de Mayo de 1978 en la galería Suipacha en la calle del mismo nombre, en el folleto de la muestra figura su curriculum completo, pero no se menciona a Espartaco por ningún lado, tan sólo año y nombre de la galería o exposición. Eran años en los que había que evitar exponerse políticamente pues tales vínculos podían tener consecuencias terribles. Las imágenes que presenta Mollari para el 78 no difieren en exceso de las que presentó ya durante el 69 en su exposición individual en Witcomb titulada “Kromos”. ⁶⁵³ En 1981 todavía con la dictadura militar en tensión exponen en Witcomb del 24 de Agosto al 5 de Septiembre, cerámicas de Amelia Ozaeta, Diz, Sánchez y Sessano junto a los Alonso, Plank, López Claro, o Vernier, por citar los más afines formalmente.

⁶⁵¹ “Juan Manuel Sánchez, y Juana Elena Diz ante la reivindicación estética”. *La Voz*, Bs. As. 19-8-1985. Anexo nº 144.

⁶⁵² AMEJEIRAS, Hernán.: Entrevista a Osvaldo Giesso. *La Maga*, 26-1-1994. Bute regresa fugazmente entre el 16 de Dic. de 1977 y 11 de Enero de 1978. Y es a este periodo que se debe referir Osvaldo Giesso.

⁶⁵³ BALIARI, Eduardo.: Mollari. Kromos en Witcomb, 1969. Anexo nº 157.

La situación política para inicios del '80 se tornaba ya insostenible <<el horror producido durante esos años se hacía cada vez más público. El movimiento por los derechos humanos colocó el problema de los desaparecidos y la demanda de verdad en el centro del debate. Un eje esencial para la política renacida que impregnaba de sentido y valoración ética al debate público. Además, esta situación impulsó las primeras críticas claras y evidentes de los partidos políticos hacia el régimen autoritario. La iglesia, cómplice y ajena por mucho tiempo a los reclamos, comenzó a alejarse del gobierno y emitió sus primeras tibias críticas. Los sindicatos continuaban con las presiones y convocaron, entre 1982 y 1983, una serie de paros generales>>. ⁶⁵⁴

Finalmente el proceso desembocó en una negociación entre militares y la clase política la cual apuntalada por las movilizaciones del pueblo no transigió con ciertos puntos ⁶⁵⁵ hasta que llegaron <<las elecciones se llevaron a cabo el 30 de octubre de 1983. La UCR logró computar el 52 % de los votos, y el nuevo presidente asumió el 10 de diciembre de 1983. Finalizaba así la etapa más sangrienta nunca vivida por la Argentina, donde el recurso permanente a la muerte estuvo asociado a la imposición de transformaciones estructurales sobre la economía, la política, la cultura y la sociedad en su conjunto>>. ⁶⁵⁶

En consecuencia, se abrió un nuevo periodo de esperanza en Argentina tras largos años de represión. En el 84 regresa Carpani, en el 85 Bute, y precisamente ese año 85 aparece una noticia que anuncia un nuevo recuerdo: “El Grupo Espartaco y la soberanía cultural”.

<<Si bien es cierto que la historia de las artes plásticas en nuestro país se nutre continuamente con la aparición de artistas que se agrupan para exponer en común, en muy contadas ocasiones, esa decisión asume las verdaderas características de lo que debiera ser un grupo. No se trata de que varios artísticas se reúnan para exponer sus obras, sino que esta actitud responda a un principio, generalmente teórico y en algunas ocasiones con contenido social, para que su representatividad alcance fines de justificación. Si esto no sucede, tales grupos se disuelven rápidamente y no tiene más significación que un sentido de apoyo solitario y su influencia en el medio no pasa de la jerarquía que uno o varios de sus integrantes puedan trascender en el estricto plano personal. Por

⁶⁵⁴ HERNÁN BENITEZ, Diego; MONACO, Cesar.: La dictadura militar, 1976-1983. [en red]<http://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf> [última consulta: 16/8/2013]

⁶⁵⁵ *idem*.

<<Restituida la Junta Militar tres meses después de su disolución, el soberano militar logró rearticular parte de sus fuerzas para encarar la concertación. El objetivo era acordar el manejo del futuro gobierno constitucional para garantizar no ser juzgados. Abierto el proceso de desintegración del orden autoritario, sólo queda el camino de la negociación para evitar una salida humillante. De esta forma presentaron su primera propuesta de negociación en noviembre del 82, que fue ampliamente rechazada por los partidos políticos y por la sociedad en general>>.

⁶⁵⁶ HERNÁN BENITEZ, Diego; MONACO, Cesar.: La dictadura militar, 1976-1983. [en red]<http://www.riehr.com.ar/archivos/Educacion/La%20dictadura%20militar%20Monaco%20Benitez.pdf> [última consulta: 16/8/2013]

eso la aparición del grupo Espartaco en 1959 señaló un acontecimiento que provocó una innegable convulsión en nuestro arte. Con una labor que dejó huellas de inevitable consideración en el desarrollo de nuestra plástica. Espartaco nació con un propósito perfectamente definido. Enfrentándose al estado que vivía la plástica nacional ante el avance de las corrientes innegablemente europeizantes y en particular de las corrientes que toman como base la no figuración. Esto lo declararon sin miramientos innegablemente europeizante y en particular de las corrientes que toman como base la no figuración. Esto lo declararon sin miramientos. Entre la abstracción en ese momento estaba asolando todas las posiciones, y no tenía vigencia en el país. Entonces intentaron encontrar una pintura con profunda raigambre americana. De allí que el concepto sea sustentado por el muralista. Muralismo que toman de cultores como Siqueiros, Orozco, Rivera, y Portinari. El grupo se inicia con Carpani, Mollari, Juan Manuel Sánchez, Bute, Lara, Sessano, más tarde se incorporaron Juan Elena Diz, Di Bianco, y Venturi. Aunque posteriormente, por desavenencias conceptuales se separan Carpani y Di Bianco. En las páginas de “La Voz” le queremos brindar un merecido homenaje a los integrantes de este grupo, que como tal desapareció en 1968. Homenaje que comenzamos con la muestra de Carpani y que seguirá con sucesivas notas a algunos de los integrantes de ese recordado grupo. Pero antes quisimos hacer esta introducción. Introducción que no queremos que sea tomada como especie de presentación, sino como un modelo de lucha, desigualmente en cantidad contra la no figuración y sus secuelas híbridas y desnaturalizantes que estaban a su servicio, aunque esa desventaja puso de relieve la fuerza espiritual de Espartaco, ya que sus obras se introdujeron como cuñas en el desarrollo de nuestra plástica y hay hacia sus artistas un respeto espontáneo surgido del valor estético>>.⁶⁵⁷

Esta nota, al parecer, es a causa de una exposición de Ricardo Carpani tras su regreso de España, a una argentina que se liberaba de la última junta militar. No he podido averiguar el autor del presente texto que guarda en su archivo personal Juan Manuel Sánchez pues se encuentra fragmentado, pero basta una comparativa somera para percatarnos que son fragmentos del que Eduardo Baliari escribió en 1971, por tanto, bien podría ser el mismo autor, o estamos ante un plagio del texto del 71. Carpani regresó al medio plástico argentino y lo primero que mostró fueron sus dibujos sobre tango realizados en Madrid.

<<Los dibujos del exilio de Ricardo Carpani, creados en Madrid, los dibujos de este artista tienen un inevitable matiz nostálgico, dado a través de personaje que no pueden pertenecer a otra ciudad que la nuestra. La nostalgia está presente también en los atuendos, en los chambergos en la

⁶⁵⁷ “El Grupo Espartaco y la soberanía cultural”. *La Voz*, 1985. Anexo nº 119.

forma de empuñar un diario, en estos personajes con resabios de suburbios, sentidos -y dolidos- lejos de la patria>>. ⁶⁵⁸

Ese año de 1985, del 9 al 16 de febrero en la ciudad vacacional de Pinamar con el auspicio de la Dirección de Cultural de dicha ciudad exponen bajo el título “Homenaje a América” Carpani, Sánchez, Mollari, y Diz, a la que suman cerámica de Beatriz Orosco. Exponen el núcleo que se a posteriori se considerara la base de Espartaco, y responsables de proyectar una mirada simplista de la experiencia limitada a su influencia con el muralismo mexicano. Por otro lado, comenzamos a ver el proceso e regreso tras la dictadura iniciada en el '76, es en esta reconstrucción del pasado donde el cuarteto de Carpani, Sánchez, Mollari, y Diz encuentran su reubicación como un grupo trotskista de un templados muralismo americanista, alejados de esa visión juvenil y atrevida que la crítica enunció durante los años '60.

Al año siguiente de este recordatorio, en 1986 la Galería Soudan, (Arenales 868).⁶⁵⁹ Se organizó un extraño homenaje donde falta Sessano y se encuentra a Claudio Piedras, el Espartaco “fantasma”, ya que nunca figuró durante la década del '60. Ni lo hará en las retrospectivas del 2004 y 2013. Claudio Piedras amigo de Juan Manuel Sánchez, destacó más en algunos artículos sobre arte que realizó en diferentes medios y que se pueden encontrar a través del catálogo acceder ubicados en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Alsina). Juan Manuel Sánchez, se ha empeñado en incluir a Claudio Piedras en cada una de las oportunidades que ha tenido, como podemos comprobar en un artículo en inglés con motivo de una exposición de Sánchez en Vancouver para 1993.

<<The Spartacus group, formed by the artists Juan Manuel Sánchez, Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Juana Elena Diz and Mario Mollari (to be joined later by Pascual Di Bianco, Franco H. Venturi, Carlos Sessano, Raúl Lara and Claudio Piedras) had a revolutionary purpose. [El grupo Espartaco, formado por los artistas Juan Manuel Sánchez, Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Juana Elena Diz y Mario Mollari (que se sumaron más tarde Pascual Di Bianco, H. Franco Venturi, Carlos Sessano, Raúl Lara y Claudio Piedras) tenía un propósito revolucionario]>>⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ "Los dibujos del exilio de Ricardo Carpani" *La Prensa*, 23-6-1985. Anexo nº 172.

⁶⁵⁹ La vuelta de Espartaco. Galería Soudan, Bs. As., 1986. Anexo nº 121. El catálogo de la exposición de Soudan se puede encontrar en diferentes archivos así como en la red la exposición debió celebrarse por iniciativa de Juan Manuel Sánchez y Elena Diz, la pareja del grupo que venían mostrándose bastante activos ya desde inicios del '80.

⁶⁶⁰ AMESTOY, Maria Julia.: *Juan Manuel Sánchez: for a revolutionary art in Latin America*. Noviembre-Diciembre, 1994, Vancouver. Anexo nº 153.

En definitiva Claudio Piedras y su inclusión en Espartaco por parte de su buen amigo Sánchez pertenece a un tiempo posterior del periodo histórico de 1959-1968, a esta cuestión Sánchez responde que Piedras en realidad perteneció al grupo pero que por razones de salud mental, Piedras estuvo inactivo precisamente durante el periodo histórico de Espartaco.

Volviendo a la muestra que nos embarga, el díptico de la exposición a modo de breve catálogo incluye declaraciones de los autores excepto de Sessano y un texto del crítico Omar Singini, el texto sigue la línea del artículo de Baliari en 1971, tan solo reprochar el equívoco forzado acerca de Claudio Piedras y el cómo se explica tamizadamente la expulsión de Carpani: <<Por desavenencias conceptuales posteriormente se separarían Carpani y Di Bianco>>. Veamos:

<<Tras largos años de silencio, el grupo Espartaco vuelve a exponer esta vez en la galería Soudan, de Arenales 868. Su reaparición constituirá, a la vez, un merecido homenaje a los integrantes del grupo disuelto en 1968. Si bien la historia de las artes plásticas en nuestro país se ha nutrido con la continua aparición de artistas reunidos para exponer en común, en muy contadas ocasiones esta decisión asumió las características de lo que debería ser un grupo. Esto significa la asunción conjunta de postulado estéticos y también ideológicos: caso contrario, los resultados son el rápido agotamiento, la falta de identidad o la disolución. La aparición del grupo Espartaco en 1959 provocó una innegable convulsión en el panorama argentino y su prédica artística ha dejado profundas huellas, aunque muchos críticos se obtienen en negarlo. Espartaco enfrentó decididamente el avance de las corrientes europeizantes y, en particular, de aquella que hacían un culto de la no figuración. La posición de Espartaco quedó plasmada en su Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina entre la abstracción y el informalismo contra el costumbrismo pictórico y el seguidismo de la pintura netamente latinoamericana de formas y contenidos nacionales y revolucionarios. La abstracción, en aquel momento, asolaba todas las posiciones y, al impugnarla, el grupo buscó una imagen con raíces, con historia. De allí su apego a los muralistas mexicanos como Orozco, Rivera, Siqueiros, y el brasileño Portinari. Espartaco se inició con Carpani, Mollari, Sánchez y Bute: más tarde se incorporaron Juana E. Diz, Di Bianco, Lara, Venturi, Sessano y Piedras. Por desavenencias conceptuales posteriormente se separarían Carpani y Di Bianco. El grupo debió sufrir numerosas frustraciones por reivindicar postulados que hoy, como entonces, siguen siendo modelo de lucha contra el plagio sistematizado y las nuevas "fórmulas" pictóricas que, en su versión original, acaso fueran auténticos hallazgos, pero que al ser copiadas sin un sentido creativo se convierten en obras huecas e impotentes. Los artistas de Espartaco se han ganado un respeto espontáneo. Surgido de su valor estético y moral, así como de su reivindicable y comprometida posición>>.⁶⁶¹

Precisamente Eduardo Baliari realizara una crítica para la exposición en Soudan desde el diario "El economista". Este texto editado en 1986 no es más que un arreglo del que Baliaria publicó en la revista Lyra en 1971. Hay pocas diferencias, destacar que en este se incluye a Piedras

⁶⁶¹ SINGINI, Omar.: La vuelta de Espartaco. Galería Soudan, Bs. As., 1986. Anexo n° 121.

como miembro del grupo, empeño que, sin duda, procede del único miembro que defiende su participación, hablo de J.M. Sánchez.

<<Con el título de "Homenaje a Espartaco" se realiza en la Galería Soudan -Arenales 868- una exposición que reúne obras de los artistas que participaron de uno de los movimientos si no más importantes, si más significativos en ese tipo de modalidad, por lo que no solamente se justifica la actitud de la galería sino que es interesante que se vuelva a recordar lo que ese grupo significó, sobre todo en un momento tan especial de nuestra pintura>>. ⁶⁶²

El resto del texto de Baliari es una reproducción del de 1971, solo que sustituye a Sessano por Piedras, un error forzado, ya que Baliari en su artículo de 1971 no se tomó tal licencia. Añade la anterior entradilla y concluye alentando a la reconstitución de la formación Espartaco.

<<Esta historia apresurada de Espartaco quisiera tener un corolario tan inesperado como estimulante. ¿No sería hermoso que en lugar del elogio "*post mortem*" que va a provocar se transforme en el resurgimiento de un intento pocas veces igualado en la historia de nuestro arte?>>.

En la correspondencia de Esperilio Bute con Alfredo Plank, Bute pone en duda la exposición del 86. ⁶⁶³

<<Yo [Bute] no sé el sentido de esa exposición ¿Pero vale la pena? ¿Quién va a usar esa fuerza política? ¿Peronistas? ¿Comunachos? Puede ser que sirva pero no sé, hay que actuar más anarquista que nunca y no dejarse usar, pues no hay que quemar las cosas>>. ⁶⁶⁴

Para 1986 excepto Sessano que se encuentra en España, y Venturi que se encuentra desaparecido por la última dictadura militar, el resto de componentes se encuentran en Argentina y aparte de esta exposición colectiva también realizan exposiciones individuales y aparecen reseñas de los autores en diferentes medios:

<<Esperilio Bute, integrante del recordado Grupo Espartaco, y ausente de nuestro país por varios años, residiendo en España, esta es su reincorporación a nuestro medio con la exposición que presenta en la galería Kramer, Florida 970>>. ⁶⁶⁵

Esperilio Bute regresó a España para 1987 y trabajó para la galerista Manuela Vilches en la ciudad de Marbella.

⁶⁶² BALIARI, Eduardo.: Grupo Espartaco. *El Economista*, 11-7-1986 p. 3. Anexo nº 120.

⁶⁶³ Exposición que por la presencia "apócrifa" de C. Piedras, tras la organización del evento, sin duda, esta Juan M. Sánchez.

⁶⁶⁴ BUTE, Esperilio (Zárate) a PLANK, Alfredo (Bs. As.) [correspondencia] 1986. Anexo nº 163.

⁶⁶⁵ "BUTE", *La Nación*, 18-11-1986. Anexo nº 173.

<<Integrante del Grupo Espartaco desde 1959 hasta su disolución J. Elena Diz es una fiel representante de la tendencia americanista en la pintura>>. ⁶⁶⁶ La última noticia que tenemos de Elena Diz es en Diciembre de 1987, que nos dejó una interesante entrevista ⁶⁶⁷ después de eso, no sabemos nada a través de la documentación, tampoco los testimonios orales aclaran qué sucedió con Elena Diz, su marido Juan Manuel Sánchez guarda silencio al respecto y las demás fuentes vivas no saben, o no quieren decir nada. En definitiva Elena Diz nacida en 1925 desapareció voluntariamente de la realidad mundana a finales de los 80. Por su parte, Juan Manuel Sánchez estuvo residiendo en Canadá donde le permitieron realizar nuevos murales (en el Ministerio de Inmigración entre otros edificios oficiales) y exposiciones. ⁶⁶⁸

Sessano siguió residiendo en Valencia-España, y participó en 1997 en la primera muestra de artistas iberoamericanos en la Casa de la Américas de Alicante.

De modo que tan solo quedaron en Argentina durante los años '90 Mario Mollari, y Ricardo Roque Carpani, este último falleció en el año 97. Durante todos los '90 Carpani realizó una serie de exposiciones, ⁶⁶⁹ y se celebró una importante retrospectiva tras su fallecimiento.

3. ESTUDIO ESTÉTICO DEL MOVIMIENTO ESPARTACO: FORMAL E ICONOGRÁFICO.

Se ha caracterizado al Movimiento Espartaco como una experiencia retardataria, que emula al muralismo americanista en fechas tardías. Sin embargo, estas mismas narraciones respecto al análisis formal, se limitan a mencionar geométricas y esquemáticas figuras monumentales, esculturales y gigantes. Lo cual ya supone una contradicción cuando señalan a la par que Espartaco emula lo mexicano. Su iconografía se pretende limitada a puños alzados, a "desocupados", a un obrerismo del campo y la ciudad. En 1982, bastante tiempo después de la experiencia Espartaco,

⁶⁶⁶ "J. Elena Diz. La expresión latinoamericana". *Mundo Perfumista*, Buenos Aires, N°73, 1986. Archivo Biblioteca Museo Arte Moderno, Bs. As., N° 00006865. Anexo n° 140.

⁶⁶⁷ DIZ, J. Elena.: *Con Usted*, Revista de la Obra Social Luis Pasteur del Personal de Dirección de Sanidad, año 7, n° 34, Diciembre 1987-Enero 1988. Anexo n° 139.

⁶⁶⁸ AMESTOY, María Julia.: *Juan Manuel Sánchez: for a revolutionary art in Latin America*. Noviembre-Diciembre, 1994, Vancouver. Anexo n° 153.

⁶⁶⁹ R. Carpani regresa a Bs As en 1984. A partir de allí realiza exposiciones individuales en la Fundación Banco Patricios, en galerías privadas -La Cuadra, Van Eyck, etc. ; En museos: Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata; una antológica: "Carpani 1954- 1994" en el Palais de Glace - Salas Nacionales; Museo Provincial de San Luis, en la Argentina. En el exterior en Caracas, Venezuela y en La Paz y Cochabamba, Bolivia. Ha participado en muestras colectivas, entre otras: "Abstracción y Figuración" organizada por MAM de Buenos Aires para la Galería Nacional de Praga, Checoslovaquia, "50 Años de Pintura Argentina : 1930/1980", Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario; " Los Pintores Evocan a Carlos Gardel" Galería Praxis, San Pablo, Brasil, "2da. Muestra de Arte Latinoamericano" en Lima, Perú; "Arte Argentino en las Décadas '20, '40 y '60" en el Museo Sívori; " La Semana del Tango "Concejo Deliberante; "Este Es el MAM" y "El Grabado Social y Político en la Argentina del s.XX", ambas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; "El Espíritu de Grecia", Palais de Glace; " El Ojo " en Casa FOA. Invitado en 1994 al Premio TRABUCCO. Se realiza la escenografía del show musical "TANGO PASIÓN".

concretamente tras catorce años, y ante una exposición de Mario Mollari, Salvador Linares en función de crítico señalaba <<lo difícil que resulta ser un pintor americanista sin ser tildado, -con dura injusticia de imitativo, y traer a la palestra inevitablemente, los nombres de Diego Rivera, Orozco, Portinari, etc., y también señalábamos la menor frecuencia con que a los plásticos de tendencias europeas y norteamericanas se les recuerda la influencia de Bacon, Pollock o Magritte, y a los escultores las de Moore, Marino Marini, Archipenko, etc. Evidentemente, ese criterio es parte de la colonización cultural, una manera permanente y sistemática de negación de aquellas formas que se han consolidado dentro de nuestro continente, es decir, la que ha expresado la temática de nuestro entorno>>. ⁶⁷⁰

Estudiando su producción nos encontramos con una realidad mucho más amplia que la reducción aceptada de imitadores tardíos de los grandes muralistas mexicanos. Las formas de Espartaco oscilan entre la deformación grotesca y la renovación americanista, e incorporan recursos propios de los '60. Su iconografía se preocupa por una amplitud de los aspectos del ser humano: La maternidad, la pareja, el amor, la ciudad, el paisaje, y por supuesto temas sociales (la represión, la lucha obrera, el campesino). Esta detrás de ello, el muralismo americanista, con preferencia por los más expresivos (Orzozco, Guayasamín y cierto Portinari), y los grandes maestros universales (con preferencia en Picasso), pero sobretodo los pintores argentinos de generaciones anteriores. En suma, a la cuestión estructural –de una figuración monumental, pública y social– ahora se unen unos acentos oriundos y un afán renovador y de actualización estética que determinan el temperamento del Movimiento Espartaco, sin olvidar la personalidad de cada componente.

Hablando de historia visual, el Movimiento Espartaco construye de una manera inconsciente la tradición de la vanguardia europea y la pone al servicio del programa “Iberoamericano”, uso el término conscientemente y como oposición a “Latinoamericano”, término que ponen en juego la historiografía de tradición protestante y que tras el proceso de autodeterminación de los pueblos que estuvieron bajo el haz de España y Portugal cobra especial relevancia, debido a que en una segunda lectura, latinoamericano implica un rechazo a los viejos dominadores ibéricos. Sin embargo, y a pesar de que los miembros de Espartaco -sin excepción de alguno de ellos- prefieran el termino Latinoamericano al de Iberoamericano, -por obvias razones- la cosmogonía icónica producto de las vieja dominadoras conforman la iconosfera bajo la que se encuentran, no sólo su nación, sino sus propias personalidades, ya que ninguno de ellos procede de familias emigradas de la Europa protestante. Tengamos esto como sustrato de su elección figurativa, de su construcción

⁶⁷⁰ LINARES, Salvador.: Entrevista a Mario Mollari: “Mi pintura es la espera de un cambio”.La Actualidad en el Arte ,nº 32 Buenos Aires, octubre de 1982 pp.12-13. Anexo nº 143.

mental y social. En segundo orden, tenemos el manifiesto como síntoma evidente de la tradición vanguardista europea y americana, con pretensiones transformadoras. Otro síntoma, es la juventud de los actores de la experiencia colectiva del Movimiento Espartaco, lo cual cuadra con la tesis de Carlos Granés, en su estudio “El puño invisible”.⁶⁷¹ Otro rasgo evidente, es el nombre que toman, Movimiento Espartaco, lo cual se hace en homenaje a Rosa Luxemburgo. Pero sin duda, los elementos más importantes que cobran parentazgo con el arte de vanguardia europeo, es el vocabulario formal del M. Espartaco, deudor en este aspecto del léxico, principalmente de Picasso, y F. Leger, entre muchos otros autores de menor trascendencia universal. Espartaco se convierte en un objeto de interés plástico y estético cuando comprobamos que mencionado vocabulario estético tomado en préstamo es sometido a un interesante ejercicio de sintaxis en clave temporal con un excelente resultado identitario como pintura argentina; siendo Espartaco un importante actor grupal que comparte este terreno con otros jóvenes figurativos nacidos entre 1925 y 1940.⁶⁷²

Por otro lado, Espartaco suma a su ejercicio estético un buen número de elementos de su continente, por un lado y de manera colectiva apuestan por la monumentalidad tomando como ejemplo y precedente al muralismo mexicano, pero reinventan el concepto pues al no gozar de murales suficientes más del 90% de su obra transcurre sobre obra de caballete. Así mismo, algunos autores toman de las culturas precolombinas como escalón desde el que parte un proceso de exploración del lenguaje personal de cada uno. Por ejemplo, Carlos Sessano toma de la cultura Quimbaya durante una larga serie de obras hacia 1962. Sánchez colecciona cerámicas precolombinas y entre sus favoritas está la cerámica nazca de la que podemos encontrar un geometrismo que sirve para explicar cierto sabor americanista de la síntesis de Sánchez.

Finalmente y con un grado decisivo en la conformación del lenguaje de Espartaco tenemos los maestros oriundos, y los llegados tras la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Los oriundos, los cuales son de influencias dispares, Pettoruti (cubista), Berní (realismo crítico), Presas (expresionista), Urruchúa (realismo crítico), Castagnino (realismo crítico), Gambartes (americanista); y por otro lado las personalidades llegadas de Laxeiro, Seoane, o el húngaro Lajos Szalay.

Con todo ello, los “Espartacos” pretenden nada más y nada menos que construir un movimiento identitario que defina la vanguardia de Buenos Aires, y que tenga proyección Internacional. Empresa de juventud, sin duda, pero que lejos de lecturas épicas y heroicas, tuvo sus

⁶⁷¹ GRANÉS, Carlos.: *El puño invisible*. Taurus, Madrid, 2012.

⁶⁷² Es decir, los quince años que Dromel propone como modulo para determinar una generación cuya fecha de 1930 sirve como punto 0, desde el que medir a los más jóvenes y a los más veteranos.

oscilaciones y replanteamientos. En un primer momento el discurso de los Espartacos argentinos fue "por un arte nacional", pero pronto retornaron sobre sus pasos y el discurso se amplió a "Latinoamérica".

Pero a mediados de la década, Bute, Sessano y Venturi, incorporaron elementos de la Figuración Narrativa y de la Nueva Figuración Francesa, y autores como F. Bacon pasaron a ser todo un referente. Sin embargo, no transigieron con las novedades desembarcadas a través del Instituto Di Tella, identificadas como el "malvado invasor yanqui". De modo que, las elecciones del Grupo Espartaco por un lenguaje figurativo que lo emparenta con la tradición cultural mediterránea (contrarreforma), así como los guiños a la tradición de la vanguardia europea, junto a la oposición al arte venido y financiado por y desde Estados Unidos.

En todo ello hay una coherencia entre programa estético-ético y el producto resultante. Lo cual pone en verdadera relevancia la experiencia colectiva de arte joven que desarrollaron los artistas de Espartaco a lo largo de la década del '60. Como arte joven hay en su plástica una voluntad de renovación, no obstante, hay quien podría tachar a los Espartaco de retardatarios. Para ello habría que hacer una comparativa entre contemporáneos y coetáneos. Hay artistas como Berni que llegan a posiciones muy avanzadas en cuanto a la incorporación de nuevos elementos en el lenguaje plástico, sin embargo, la generación anterior como Berni, aunque algunos de ellos lleguen en los '60 a posiciones muy avanzadas, parten de un aprendizaje academicista y puede apreciarse este poso naturalista, sin embargo, Espartaco sin llegar a posiciones de fractura con la tradición pictórica parte de un escalón más avanzado que sus mayores, ya sean del realismo crítico ya sean los muralistas americanistas.

A lo largo del presente estudio hemos pretendido despejar dos ideas que considero han ahogado el estudio de Espartaco:

1. No se pueden catalogar como imitadores tardíos del muralismo americanista, sino como una renovación y actualización certera del mismo.
2. La idea de que Carpani marca las pautas estéticas y formales del Grupo Espartaco, es sencillamente falsa.

Por otra parte, han sido calificados de realistas sin más, aun preocupándose en sus temas por la realidad circundante, en su lenguaje reconocemos los avances del arte contemporáneo, en una suerte de pintura de síntesis. Por otro lado, la endopatía, con la realidad no implica un tratamiento desde lo real. <<Su trabajo no pretende, sin embargo, reflejar con exactitud las formas, texturas y colores del mundo real, sino expresar el mundo interno de los habitantes de su país y por extensión

de América Latina: el entorno psicológico en que se desenvuelve la vida en nuestro continente>>. ⁶⁷³

La autoreferencialidad del arte marca un punto de no retorno en la evolución del pensamiento estético. Por ello, una estética acorde con la evolución natural de la historia del arte debe enfrentar dos cuestiones capitales:

a) **El problema de la realidad.** Como se ha apuntado desde la crítica múltiples veces, su estética no hace una referencia directa a la realidad fáctica. Ellos mismos usaron los versos de Neruda “No me lo pidan”, lo que explicita el vínculo que Espartaco “pacta con su pueblo”. Algún crítico apuntó a la *Endopatía, o [Einfühlung]* es decir, a la proyección sentimental con la realidad humana circundante. Los valores descriptivos son reducidos, esquematizados, simbolizados, abstraídos y, en ocasiones, hasta devorados por la materia. La temática social es sintetizada en símbolo mediante el uso predominante de la figura como centro de su universo. El poder de la figura pretende ocupar la mayor porción posible sobre el plano (su largo y su ancho). Una figura que poco tiene de humano, afectada por el existencialismo imperante tras la II GM se muestra deformada. Se mantiene un nexo formal a través de la magnificación de la mano con toda la tradición social de vanguardia anterior.

b) **La pintura como plano.** La pintura es entendida como un plano, jamás como una ventana albertiana. Sitúan la figura mayoritariamente de forma frontal ante un fondo planimétrico. Podemos encontrar, superposición (fig. 39), yuxtaposición (fig. 23) y una sucesión (fig. 42) de planos. Las figuras también pueden ser entendidas desde la planimetría y la geometrización (fig. 38). Cuando hay figuras en volumen, éstas se proyectan desde el plano hacia fuera, nunca hay perspectiva científica (fig. 45, 46). Los fondos se iniciaron siendo mayoritariamente neutros, se fueron texturando, y finalmente fueron incorporando soluciones planimétricas de los fondos (fig. 30, 38, 41, 42, 55, 56) . La aceptación del plano y el juego de la representación figurativa que finge las tres dimensiones, nos habla de un tratamiento consciente, a la par que irónico sobre esta cuestión, un jugar a romper conscientemente los límites de lo aceptado.

Finalmente, todo queda reducido a un problema de figura y fondo. Una figura anti-naturalista y esencialista junto a unos fondos planos que entran a dialogar y a significar parte del mensaje total. Las figuras generalmente se encuadran de tres cuartos para arriba al modo del plano americano. El resultado tiene algo de teatral: la figura y su telón de fondo. Con tales estructuras formales, el único realismo lo encontramos en la temática, que por otra parte se reduce a ciertos aspectos de la realidad en conflicto, y no en la pretensión de representar una realidad absoluta, digamos atmosférica.

⁶⁷³ Raúl Lara Tórrez [en red] <http://www.raullaratorrez.com.ar/critica5.htm> [última consulta: 9/9/2013]

Estas palabras para Raúl Lara son extensibles al colectivo. Estas son las constantes que van a mantener como puntos de contacto entre los autores.

A) Desarrollo Formal del M. Espartaco.

Partiendo del trío embrión de Carpani, Mollari, y Sánchez que conforman el primer escalón desde el que se construye la experiencia colectiva, tenemos ya prefiguradas las dos tendencias formales iniciales, una figuración geométrica y esquematizada, centrada principalmente en el tema industrial (figura 9 y 14), y una figuración también sintética pero buscando lo curvo, la deformación y centrada en el indígena y el agro (figura 12). En los primeros, predominan los colores fríos, y en los segundos, los colores cálidos. Carpani y Sánchez representan el sector geométrico, Mollari el indigenista, tendencia que será finalmente mayoritaria, excepto durante algunas exposiciones del año '60. Así mismo, podemos diferenciar tres periodos en la evolución formal de Espartaco, la primera desde su formación en 1959 hasta la salida de Carpani y Di Bianco en 1961, una segunda etapa, desde 1962 a 1965 año que se incorpora Venturi; y de este año '65 al fin de la experiencia en 1968 la última etapa en la secuencia formal de Espartaco.

1. Entre 1959-1961.

Al trío inicial, se suman Bute, Sessano, y Lara (figura 4, 6, 10, 15) como primeros integrantes militan como indigenistas de corte expresivo, que Bute alterna con paisajes también expresionistas. De modo que durante el año '59 la tendencia indígena en colores preferentemente cálidos, con exageraciones faciales, y atributos del agro se impone sobre la figuración geométrica y preocupada por lo industrial. Mollari inaugura, a priori, como una variante del tema indígena y del agro, una línea figurativa de extrema deformación y expresividad (figura 11), que abre un camino hacia una tercera vía de figuración dentro del movimiento consignada a la libertad y expresividad estética.

Sin embargo, durante el año '60 estando Sessano de viaje, y Lara ya fuera del grupo, y ante la entrada de Di Bianco y Elena Diz, el sector geométrico crece en número, ya que Elena Diz en las primeras dos exposiciones realiza una propuesta geométrica, también Di Bianco se suma de inicio al geometrismo. Sólo Mollari y Bute quedan como expresionistas e indigenistas, y como hemos podido notar a través de la prensa ello les vale tanto a Mollari como a Bute el elogio de la crítica en un buen número de exposiciones, y ello continuó durante 1962, como declara el importante crítico Osiris Chierico: << Dos nombres se destacan, a nuestro entender, en forma neta: Mollari y Bute>>. ⁶⁷⁴ Hernández Rosselot añade un tercero a destacar con Carpani:

<<Las pinturas más exitosas son de hecho aquellas con otros elementos además de los compartidos. Por un lado, las cálidas manos de Mollari (especialmente un encantador desnudo) y

⁶⁷⁴ HERNÁNDEZ ROSSELOT.: *Op. Cit.* Anexo nº 60.

los paisajes de Bute, y por otro lado, el más extremo Carpani, quien usa el espacio combinado con formas comprimidas y que da un poderoso contacto con sus temas simbólicos de violencia>>. ⁶⁷⁵

Dentro del sector geométrico, Carpani parece imponerse aunque en ocasiones ha sido tachado de panfletario, y se ha elogiado la pintura humana de Sánchez.

Pronto Elena Diz ante alguna crítica que señala un débito para con Sánchez, ⁶⁷⁶ salta a una posición expresionista centrada en la mujer pero de rasgos aindiados, narices marcadas, amplios labios, frentes y barbillas características, con predominio de los tonos tierras (fig. 31).

De modo, que durante el resto del tiempo que pasa Sessano de viaje se nivelan las tendencias, Carpani, Sánchez y Di Bianco conforman el sector geométrico, y Bute, Mollari, y Diz el expresivo-indigenista, pero para el año '61 Di Bianco también hace guiños a la deformación expresiva, situándose en una posición intermedia, para finales del año, para la última exposición del '61 regresó Sessano, y todo da un giro ya que Carpani y Di Bianco salen del grupo, por tanto, queda Sánchez como único geométrico, y así seguirá hasta el final de la experiencia colectiva en 1968.

2. Etapa 1962-65.

Sánchez evolucionaría al ritmo planimétrico de sus fábricas, aplanando cada vez más figuras y colores, buscando la sinceridad ante el plano. Sessano ha regresado de su periplo continental, trae una frescura y ampliación de recursos en su propuesta figurativa, el arte Quimbaya va inspirar un tipo de figuras, que ciertamente, confunden a todo observador, quienes no saben a qué estilo normativo se enfrentan. Sessano es sencillamente diferente a todos los demás, ejemplo elogiado por la crítica es la obra “la explosión de la Coubre” (fig. 20), que fue adquirida por el Museo de Arte Moderno: <<No obstante entre las dos obras de mayores dimensiones preferimos "La explosión de La Coubre">>⁶⁷⁷ y <<sobre todo "La explosión de la Coubre" imponen con vigor>>. ⁶⁷⁸

Sessano ¿esta creando una tercera vía?, una figuración libre, a la que se adhiere Bute con la obra comentada por la crítica como los “generales” o los “generales Buenos y los generales Malos” (fig. 24). Así pues, durante el año '62 tenemos a Sánchez como representante geométrico, a Mollari y Diz dentro del indigenismo deformante; Mollari llegando a cotas considerables, precisamente, en deformaciones y exageraciones corpóreas (fig. 11). Sessano se distingue durante todo el año '62, y así nos lo hace llegar la crítica, ello se debe al proyecto que ha iniciado, es decir,

⁶⁷⁵ Cit. nota. 372.

⁶⁷⁶ <<Sánchez también esta dentro de la línea (...), lo mismo que Diz, muy influenciado por el anterior>> Jelso.: *Op. Cit.* Anexo n° 35.

⁶⁷⁷ Cit. Nota 674.

⁶⁷⁸ CHIERICO, Osiris.: Una nueva presentación del Grupo “Espartaco”. *Op. Cit.* Anexo n° 61.

una figuración ecléctica y de gran libertad creativa. Bute se ve descolocado durante ese año '62 que ha diferencia del '61 no es tan destacado por la crítica. Bute oscila entre lo que hacía al inicio de Espartaco (indigenismo templado) y un intento de liberación, probablemente provocado por el empuje de Sessano. Finalmente Bute sale del grupo y durante el '63 y '65, el grupo tiene una variedad de posiciones defendidas individualmente, ninguno sigue a ninguno, cada autor se distingue del otro: Sánchez es el geométrico, Mollari el indigenista pero en una línea muy deformante; Elena Diz ha terminado centrándose y caracterizándose en las cuestiones de género y con una forma muy particular que la caracteriza ya como pintora (fig. 31). Sessano muestra una gran libertad, sin embargo, hacia el '63-'64 percibimos alguna oscilación hacia posiciones más templadas que durante el '62 (figura 17). Quiero decir que Sessano mantiene líneas paralelas o simultáneas de actuación, y no termina de saltar a una renovación absoluta pero ya ha iniciado el proceso.

3. Tercera etapa, 1965-1968.

Mientras tanto, Carpani y Di Bianco, realizan una estilización de sus formas distintivas diferenciando la etapa en la que realizan los murales y afiches para la CGT pero sin romper con lo que hacían en una evolución muy cohesionada. Bute, por su parte, se inicia desde París en una renovación inspirada en la Nueva Figuración, esto va a valer para que Franco Venturi quien como hemos visto entró según testimonio de Sessano de la mano de Bute, realizará una pintura muy afín a la que Bute había comenzado hacer fuera de Espartaco, así pues junto a Sessano, ocupa esa línea de libertad figurativa. Sucede que del '65 al '68, Espartaco expuso cinco veces, de las cuales Venturi participó las cinco y Sessano solo dos, por tanto, la figuración más libre y renovadora tampoco consiguió ser mayoría durante la tercera y última etapa. Por ello, la última exposición del 68 en Witcomb que reúne a todos es fundamental. Pues el movimiento devino en grupo, y sólo nuevamente, reunidos todos los integrantes, podemos ver la amplitud y riqueza de las propuestas. Ante los denominadores comunes de unos y otros surge la posibilidad de poder organizarlos en tres grupos según su tendencia formal:

1. **Sector geométrico:** El sector geométrico es iniciado por Carpani y Sánchez quienes ya lo practican desde 1957 en el mural de Mosona con YPF y en la biblioteca de Huemul. No sabemos quien de los dos pintores marca las pautas, pero podemos establecer una comparativa a través de sus obras iniciales. Carpani parte de una esquematización absoluta con unas figuras que parecen salirse del plano buscando diagonales dinámicas, subrayadas con colores muy vivos, Sánchez parte de un dibujo naturalista volumétrico, construye figuras de ojos huecos de facciones duras y tendentes a la esquematización, y en colores ocres. Pronto, casi a modo de secuencia evolutiva

estas figuras de ojos huecos se vuelven completamente esquemáticas y de colores grises, las figuras parecen esculturas que en bloque desbordan el plano que la contiene. Las figuras de Carpani, experimentan la siguiente secuencia, sus trabajadores esquemáticos, dinámicos, de perfil grueso y colores vivos, en 1959 ganan aspecto humano, pero de humanos musculados fuera del *thokalos* -la justa proporción- de una figura naturalista, creados estos a base de un accidentalismo geométrico en los graves cuerpos que buscan diluirse en el espacio buscando el punto fuga, marcando una diagonal imaginaria. En 1960-61 comienza a integrar contrastes matéricos entre partes rugosas que asemejan el texturado de piedra, y zonas de color lamido. Ambos integran las fábricas como telón de fondo, Carpani como línea que va a confluir en el mencionado punto de fuga. Sánchez, incorpora a través de ventanas las vistas al paisaje fabril, paisaje que, poco a poco, ganan protagonismo hasta convertirse en tema único, hallando en la planimetría la fórmula ideal para plasmar las verticales, horizontales y diagonales sobre el plano. Sánchez comienza a trabajar este tema en una serie continuada en el tiempo que nos permite ver su modo de avance, en consecuencia, sus figuras tras pasar una fase en ocres y fuertes trazos negros van poco a poco aplanándose buscando su amplitud en el plano, tal y como sus fábricas, a la par que ganan colorido pasando del óleo a los acrílicos. <<El pintor muestra también singularidad en su permanente adhesión a lo figurativo -que en alguna ocasión, cabe reconocerlo, se aproxima en él a lo concreto-; una adhesión que no le impide la búsqueda y el experimento con la textura, el grafismo y el color, como en la más exigente ortodoxia informalista>>. ⁶⁷⁹ Di Bianco crea unas figuras esquemáticas que se encierran en bloque, por lo demás se muestran deudoras de Sánchez y Carpani. Aunque Di Bianco muestra también una faceta deformante y expresiva que pone de relieve su cualidad como pintor.

2. **Sector expresivo-indigenista:** Detectamos rasgos de las experiencias indigenistas y muralistas de corte expresionistas como la de Orozco o Guayasamin, pero tan solo en léxico. Espartaco codifica una sintaxis que tiene la virtud de aportarle a la pintura argentina un rostro indígena que hasta su llegada había sido muy poco explotado. Rostros de gruesos labios y amplios ojos, en colores tierra, la dignidad del indígena acompañado de los atributos iconográficos que identifican el tema, cosechando, o recogiendo los frutos, maternidades, y niños también son temas que se han tratado de esta tendencia a lo indígena mediante rasgos expresivos y no descriptivos, ahora desde una volumétrica curva (fig. 6, 10, 12). Hay que advertir que en el tríó inicial -Carpani, Sánchez, Mollari-, esta temática parecía reservada para Mollari, se inician en ella Bute, Sessano, y Lara. Finalmente, Bute y Sessano abandonaron esta tendencia indigenista, reservándola como

⁶⁷⁹ SCHÖO, Ernesto.: *Op. Cit.* Anexo nº 165.

algo residual. En las primeras exposiciones la fotografía de Vallacco podemos ver una transferencia de las mismas en la paleta de Mario Mollari, (comparativa entre figura 3 y figura 4) quien parte de la mirada fotográfica para explorar a través de la pintura diferentes posibilidades de expresión a la mimético-pragmática, pronto en 1959, Mollari desborda el tema agigantando, deformando y acentuando las figuras al punto que inaugura en el mismo año de salida del grupo esta otra variante que veremos a continuación. Aunque una mayoría de autores trabajó esta temática indígena, Bute, Diz, Lara, Mollari, Sessano, pero fueron Diz y Mollari quienes más persistieron hasta el extremo de caer en cierto amaneramiento, en formulas que tras diez años parecen agotadas (fig. 42). Y para finales de la década y en durante los años 70, tanto Diz como Mollari, tienden hacia una vuelta al orden, a la buena forma, alejándose de la deformación en exceso.

3. **Sector figuración libre:** Se incorporan un léxico fundado en una suerte de antropofagia de la Figuración Narrativa y Nueva Figuración francesa, es decir, de las novedades figurativas propias de la década de los '60. De la nueva figuración tenemos la figura construida a base de machas (fig. 41), de la figuración narrativa, se fundamenta en sistemas narrativos apoyados en elementos externos como el cómic, el cartelismo, la publicidad, (fig. 39, 40) que se incorporan a la pintura. En este sector encuadramos a Bute, Sessano y Venturi. Acuñaamos este termino pues son tres pintores que oscilan por posiciones hasta llegar a un eclecticismo entre la figuración narrativa y la nueva figuración europea, usando sistemas de ambas tendencias. <<En 1965 se incorpora Franco Venturi, quien con Esperilio Bute articulan nexos con la nueva figuración y el pop>>. ⁶⁸⁰ A Bute y Venturi hemos de sumar la particularidad de Sessano: <<Sessano muestra otra faceta de su personalidad, diferenciándose en cierto modo de los demás, en lo formal y por las motivaciones que aquí rozan lo grotesco en dos de los trabajos expuestos>>. ⁶⁸¹ Sessano parte de un americanismo templado de cierta raíz *naif* (fig. 16). Pronto, Sessano pasa a formas más rotundas y expresivas (fig. 15) pero con claras reminiscencias tanto al geometrismo marcado por Carpani y Sánchez como al indigenismo de líneas curvas de Mollari (fig. 12). Bien, con estos precedentes Sessano podría haber integrado el sector indigenista de un modo más particular que el resto, sin embargo, tras su periplo por el continente que finaliza en Cuba, Sessano vuelve con una renovada y creativa línea estética que se escapa tanto del sector geométrico como del

⁶⁸⁰ SARTELLI, Nancy: "Sobre la muestra retrospectiva del GRUPO ESPARTACO Obra pictórica 1959-1968". *Aromo14*. Buenos Aires 2004 p. 5 Ver [en red]: <http://www.razonyrevolucion.org/> [última consulta:15-09-2011]. Aclarar que la figuración narrativa se confunde con lo pop.

⁶⁸¹ Galería Velázquez. "Espartaco, Dibujos: Bute, Carpani, Diz, Di Bianco, Mollari, Sánchez, Sessano". Exh. cat., Buenos Aires, [5-17 diciembre], 1960. Anexo nº 29.

indigenista de raíz expresionista, planteando un eclecticismo figurativo que a partir de una libertad de recursos (fig. 20, 22, 23, 28, 51, 52) consigue una sintaxis muy lograda donde el sabor americanista brilla con fuerza a la par que denota un vanguardismo formal. Bute, parte de un indigenismo templado sin mayor incidencia formal, sin embargo, al igual que Sessano en los inicios, Bute muestra una clara tendencia hacia lo expresivo, su renovación se inició con cierta iconografía como la referente a militares, y clérigos, temas que trata desde la broma y la ironía (fig. 24), aunque será a partir de su viaje a París en 1963 cuando Bute se posiciona dentro de la Nueva Figuración francesa (fig. 41), construyendo figuras a base de manchas y pintura gestual. Venturi tiene un bagaje previo como dibujante de cómic, ello lo hace partir desde una posición cercana a Bute, donde la broma se torna ácida crítica social. Venturi además introduce recursos de la Figuración Narrativa francesa (fig. 40), también Sessano (fig. 39) que a partir del 65 viaja a Europa (Francia e Italia), al igual que Bute, de ahí que confundan algunos críticos estos recursos con las formas Pop.

En definitiva tres sectores figurativos, desarrollados en tres etapas formales, y una serie de recursos formales que podemos resumir en:

- Esquemización: Un rasgo principal en Espartaco, simplifican al máximo las formas para comunicar con rapidez el mensaje visual. No confundir lo geométrico con la construcción esquemática del dibujo que subyace en las formas, pues también hay formas orgánicas, o formas geométricas que no son puras como recursos para un diseño esquemático.
- Simplificación: Consiste en reducir los elementos naturalistas acerca de la figura, o bien de los fondos arquitectónicos, con resultado esencialista.
- Deformación: Su finalidad básica es alejarse de las proporciones reales estilizando o achatando las formas. Buscando desbordar el plano desde lo monumental priman las exageraciones. Estas deformaciones y acentuaciones, se establecen en diferentes grados según el autor. La deformación se inicia como un meandro del tema indígena que motivó tal expresionismo.
- Formas geométricas: Entendida de dos modos una desde la planimetría y otra desde el fingimiento de dimensiones, es decir, lo plano (Sánchez) y lo volumétrico (Carpani).
- Formas orgánicas: La mayoría de los autores superan lo geométrico y se refugian en formas orgánicas, generalmente presentan una superficie interior irregular, y un aspecto lineal que fluye y que curva (fig. 22).
- Empaste denso: El espesor material del óleo, da como resultado un espesor variable. Pinceladas sobre pinceladas en diferentes tonos dejando una sensación de empaste denso pero lleno de matices.

- Texturas: Varios tipos de texturado matérico, uno que podemos llamar de morfología regular, como el que aplica Carpani de tipo rugoso (fig. 58) con resultado efectista que simula piedra; y un segundo de morfología irregular, de resultado más espontáneo y menos calculado que el primer modelo que podemos localizar en Bute (fig.8).
- Estarcido: Fondos y figuras a base de colores planos y estarcidos, que a mitad de la década y a partir de la incorporación de los acrílicos aumenta este recurso en sustitución de lo texturado.
- Color: Se puede detectar la tensión generada entre los impulsos figurativos y los coloristas. Predominan en la primera y segunda época los ocre, luego se van alegrando las paletas. En general es un color poco modulado y tendente a lo plano, en ocasiones pero con diferentes puntos. También los llamados no colores, negro y blanco, así como grises, pero también, colores vivos que aligeran la composición ya sean cálidos o fríos. Sin estridencias, pero con cierto contraste. al final de la década algunos de ellos saltan al acrílico de modo que se favorece lo planimétrico y los contrastes así como el arreglo de arrepentimientos, sin necesidad de acudir al empaste denso del óleo.
- Gruesos perfiles: Di Bianco en el mural Olavarría (fig.49), ejemplo mas exagerado, otras como la explosión de la Coubre (fig.20) muestran un perfil, pero Sánchez será el más destacado en este recurso (fig. 38).
- Técnica mixta: En ocasiones encontramos obras de técnica mixta que otorgan un tono plástico muy renovador. Ya sea a través de elementos del cartelismo, o mediante el collage. Recursos, que fueron empleados en el último periodo, principalmente por el sector de figuración libre (fig. 56).

Podemos enumerar una serie de rasgos figurativos que codifican el tipo físico que caracteriza la morfología de la propuesta figurativa que articula el Movimiento Espartaco. Iniciándonos de cabeza a los pies:

- Ojos: Generalmente no se expresa a través de los ojos, de hecho, o se ennegrecen, o se ahuecan, alejándose así de todo naturalismo y realismo (fig. 46).
- Narices esquemáticas: Prácticamente cada autor tiene una manera característica de construir sus narices. Un modelo es el triangular (fig.28) que podemos ver en Sessano. Hay una influencia de Picasso y Guayasamín. También tenemos un modelo interpretado a partir de la nariz indígena, generalmente se ensanchan (fig. 31).
- Labios: Los rostros aindiados se acompañan de amplios labios (fig.6).
- Bocas dentadas: Hay otra posibilidad a parte de los amplios labios, son las bocas abiertas con los dientes visibles (fig. 11, 29, 41).

- Manos y Puños: Atributo central y característico de cada autor, bien se merecían una catalogación mano a mano de cada autor (fig.32, 41, 44, 49). Se establece a través de la mano una relación con toda la tradición obrerista, tanto la europea como la americana. <<Resulta casi banal decir que los pintores han concebido un especie de pasión por esta manifestación del ser que es a la vez forma, lenguaje y herramienta (...) la mano aparece antes que el rostro corrigiendo y rehaciendo un gesto que ha sido apenas esbozado una primera vez>>. ⁶⁸² Desde el paleolítico superior la mano ha constituido el atributo por excelencia de lo humano, así pues, Espartaco bebe de una tradición que se pierde en la memoria, la virtud consiste en recoger toda esta tradición y someterla a una vigorosidad y expresión propios de un arte joven e irreverente con el sistema.
- Costillas visibles: Como si se transparentaran, el costillar marcado y visible es un recurso que procede de Guayasamín, el primero que lo inicia es Mollari (fig. 11) pero Sessano será su principal cultor (fig. 23).

Con estos rasgos constantes se vistieron y caracterizaron las formas figurativas de Espartaco. Perteneció Espartaco al arte joven y no al consagrado, aunque pronto se establecieron como un grupo ineludible de los '60 argentinos. Es por ello que detectamos un americanismo fresco, en ocasiones torpe e inocente, pero para nada retardatario, sino en búsqueda de nuevas posiciones formales e iconográficas. Lo más destacado es pues su juventud y la irreverencia consustancial a la misma.

<<Discutible, discutido, discutidor, el grupo ESPARTACO representa, sin duda, una significativa corriente de la pintura joven argentina>>. ⁶⁸³

Espartaco tiene la virtud de someter a renovación formal y temporal una serie de temas de encuadre de la pintura argentina que hubieran terminado su recorrido en la generación anterior a Espartaco, ya que el arte joven pisaba otros terrenos expresivos que rompían con toda la tradición anterior. Así pues, Espartaco parte de un lenguaje vanguardista pero atado a la tradición anterior, y finalmente llega a posiciones muy renovadoras y características de los años '60.

B) Aproximación iconográfica.

No podemos realizar en este ejercicio un estudio pormenorizado de la iconografía de Espartaco, ya que el número de autores acrecentaría demasiado el número de imágenes a incluir, no obstante, contamos con este recurso ya que se han podido reunir abundantes ejemplos de cada autor.

⁶⁸² AA.VV.: *Carnet de dibujos: La Mano*. Bibliothèque de l'image, París, 2000. p. 6.

⁶⁸³ "Entrevista al Grupo Espartaco". *El escarabajo de oro*, Bs. As., Agosto de 1962. Anexo n° 67.

Veníamos explicando que Espartaco, parte de la tradición anterior, y esto lo diferencia de otros jóvenes, este vínculo con las generaciones de figurativos previos lo detectamos a través de los temas de encuadre: el paisaje, la fábrica, el éxodo, así como temas de encuadre ya clásicos como el bodegón, o el desnudo que tanto éxito cosecharon en la tradición pictórica argentina. De hecho muchos críticos observaron que:

<No se trata de una pintura comprometida, de propaganda: lo que tiene de testimonio humano, social, aparece aliado armónicamente al mensaje pictórico propiamente dicho>>. ⁶⁸⁴

El Movimiento Espartaco aporta un rostro al indio, al indígena, y aunque no era una iconografía inédita sus posibilidades expresivas estaban prácticamente olvidadas para la década del '60. Espartaco desde los pinceles de Bute, Diz, Lara, Mollari, y Sessano explotó el tema de encuadre a partir de los rasgos aindiados. Sin embargo, esta iconografía del indígena fue duramente atacada por Carpani quien consideró que se representaban los aspectos negativos que se adaptaban a la mentalidad pequeño burguesa en cuanto a valores caritativos en lugar de despertar valores revolucionarios. Carpani entendía que esta pintura no debía ir destinada a la burguesía, sino a las propias clases populares, por tanto, no cabía mostrarles aspectos deprimentes de su propia realidad, sino aquellos que animaran la realidad revolucionaria.

<<(…) la existencia miserable del indio constituye la imagen del atraso histórico y de la pasividad de una raza vencida, al mismo tiempo que el elemento exótico y pintoresco por excelencia>>. ⁶⁸⁵

Cuando Carpani fue expulsado a finales del año 61 arremetió contra sus compañeros precisamente por <<cierto exotismo indigenista pseudorrevolucionario también de raíz decorativa>>. ⁶⁸⁶

Amplios labios, ojos almendrados, narices marcadas, tonos tierras, esto que se encuentra en la pintura americanista, Espartaco lo hace suyo, por otra parte, no podemos caer en el tópico de que Argentina es un país sin un tipo físico producto del primer mestizaje, ni mucho menos, lo que si es cierto que este tipo físico encarna los peores trabajos de la escala ocupacional y social y es por ello improbable que caminen por las céntricas calles de las galerías de arte de Buenos Aires. Espartaco situó a estos rostros aindiados, a sus vidas, en importantes y prestigiosas galerías: Velázquez, Van riel, o Witcomb, las lecturas pueden ser múltiples, en cualquier caso, prestaron atención a un tema

⁶⁸⁴ Cit. nota 372.

⁶⁸⁵ CARPANI, Ricardo.:Arte de miseria, miseria del arte “social”. Anexo nº136.

⁶⁸⁶ CHIERICO, Osiris.: “Se ha producido una profunda escisión...”, *Correo de la tarde*, Bs. As., 17-12-1961. Anexo nº 48.

que tenía algunos precedentes como Leonidas Gambartes (1909-1963), Luis Lusnich (1911-1995), o Cesar Lopez Claro (1912-2005), entre algunos otros. El propio Sessano reconocía en una entrevista realizada en Guayaquil que hay pocos precedentes en Argentina que afronten esta pintura americanista:

<<Rosario Moreno, López Claro, y Gambartes, por otro lado un grupo de pintores jóvenes el "Movimiento Espartaco">>. ⁶⁸⁷

Por contra, Espartaco sin Carpani y Di Bianco parece librarse de una iconografía de panfleto <<antiguo mal endémico de los "espartaquistas">>. ⁶⁸⁸ La crítica detectó estas dos tendencias confrontadas estéticamente en el seno de Espartaco, y en la que se encuentra el trasfondo estético del conflicto entre Espartaco y el grupo que constituye Carpani y Di Bianco. ⁶⁸⁹ Carpani cayó en exceso en un desarrollo iconográfico sumamente utilitario, pragmático, y concentrado en idealizar la épica revolucionaria.

<<Su proclividad a convertir la pintura en un mero panfleto, supeditándola, por encima de cualquier otra consideración a los fines políticos que defiende>>. ⁶⁹⁰

El propio Carpani admite esta visión general que había acerca de su pintura, y digo general pues esta crítica le venía tanto desde los espartaquistas como desde el sector ditellista.

<<En aquella época se me acusaba de que lo que hacía no era arte sino panfletista político; se me acusaba de ser formalmente "retrogrado">>. ⁶⁹¹

La paradoja surge cuando buscamos los rasgos identitarios dentro de la iconografía de Carpani, sus fuertes obreros, sin caracterización bajo el escenario de las fábricas puede pertenecer a la realidad industrial de Europa, sin lugar a dudas, tal propuesta gravita en torno al realismo socialista, y nada tiene que ver con la tradición americanista. En la obra de Carpani estudiada entre 1957-1969 no detectamos el componente sincrético, lo cual es consustancial al programa americanista. Decíamos que surge la paradoja pues no podemos olvidar la reivindicación americanista del manifiesto y de los propios textos de Carpani. Por su parte, Sessano visualiza perfectamente la tendencia y preocupaciones de Espartaco, ya sin Carpani.

⁶⁸⁷ GARCÉS Larrea, Cristóbal.: "Un Reportaje a Carlos Sessano Pintor Argentino". *La Semana*, Guayaquil, 20-12-1959 p. 6

⁶⁸⁸ CHIERICO, Osiris.: *Op. Cit.* Anexo nº 61.

⁶⁸⁹ Carpani y Di Bianco van a realizar al rededor de media docena de murales y para ello usan ayudantes, que despues seguirán su tarea muralista, este grupo que constituye Carpani junto a Di Bianco y los ayudantes, Harb y Campodónico.

⁶⁹⁰ CHIERICO, Osiris.: "Se ha producido una profunda escisión...", *Correo de la tarde*, Bs. As., 17-12-1961. Anexo nº 48.

⁶⁹¹ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mario .: *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Op. Cit.* p. 437

<<Estábamos en contra del realismo socialista, no nos gustaba la iconografía populista del realismo socialista, quizás Sánchez siguió una temática más obrerista pero aun así pintó más desnudos que obreros y Mario digamos racial, americanista; Bute como Venturi y yo con más libertad y Elena, se ocupó de representar mujeres casi en exclusividad, pero no éramos pintores temáticos como tampoco muralistas si en el concepto pero habremos pintado un 90% sobre tela frente a 10% de murales, o menos, si mantuvimos la concepción, pero quedó en una pretensión>>. ⁶⁹²

En definitiva, la fractura entre Carpani y los Espartaco aun surgida desde el desencuentro personal, tiene en la diferente comprensión acerca de los modelos iconográficos entre unos y otros la gran diferencia de concepto estético y ético que justifica hablar, por un lado, de Movimiento y no de Grupo. Ya que el propio concepto de iconografía permite diferenciar entre el grupo Espartaco y el grupo de Carpani. ⁶⁹³ Sin embargo, prefiero enfrentar la iconografía de Espartaco, sin escisiones, entre bloques, acudiendo al tono mayoritario y general, puesto que detenernos en cada uno de los nueve autores que han pasado por Espartaco dilataría en exceso tal estudio. Podemos sistematizar algunos de los temas más tratados por el Movimiento Espartaco:

- La mujer: Tenemos tres tratamientos mayoritarios respecto a la mujer. Por un lado, la representación de la mujer unida a los atributos ocupacionales: como lavanderas (fig. 16), juntando choclos, hilando (fig. 4), etc. En estos casos no se trabaja con la mujer como fuente de belleza, no se distingue, por los atributos de su feminidad, se representa mayoritariamente como mujer trabajadora (fig. 6, 42, 47). Indígena y explotada, aparece ocupando todas las tareas representada mayoritariamente por Elena Diz. No siempre se presenta a esta mujer indígena trabajando, una representación habitual especialmente en Elena Diz, es la mujer sentada en ocasiones congelando el gesto (fig. 30). Sin embargo, hay un tono dignificador, sin llegar al heroísmo ni caer en lo misericordioso. Derivado de esta búsqueda de dignificación de la mujer tenemos la representación de rostros que muestran un tipo físico aindiado, representaciones que suelen ser de busto, principalmente por Bute y Diz (fig. 37). En un tercer orden, se trabajó el desnudo femenino, generalmente sin atisbo de erotismo, (fig. 13) un tema de encuadre que sirve como oportunidad para la construcción figurativa, para el tratamiento anatómico bien desde el geometrismo, o bien desde lo expresivo. Elena Diz también trabajó el desnudo femenino generalmente recostado con amplias volumetrías a base de líneas curvas. En general, este

⁶⁹² Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

⁶⁹³ Grupo formado por Carpani y Di Bianco consignado a la actividad muralista teniendo como ayudantes a Juan Harb (1940) y Rodolfo Campodónico (1938), Véase GRAHAM-YOOLL, Andrew.: Entrevista a Rodolfo Campodónico. *Página 12*, 12-1-2009.

tratamiento -llamémoslo objetivo- de la mujer sin buscar connotaciones orientadoras acerca de la sexualidad femenina, denota un tratamiento dignificador. Unicamente Carpani ha realizado un tratamiento de la mujer como amante del hombre, relegada a esta faceta del imaginario masculino. El tema de la mujer deriva en la pareja, o la maternidad que la tratamos desde una temática más amplia que es la familia.

- La familia: Es la familia la unidad mínima del Estado, pero lo es también de las relaciones humanas. Tratado generalmente desde la calidez, la familia ha sido representada también por la mayoría de los autores, siendo las de Sessano las más expresivas y creativas (fig. 51), también en Mollari (fig. 32) tenemos importantes ejemplos expresionistas. Como derivación del tema familiar, tenemos las parejas tratadas por Bute, Diz, y Sanchez principalmente, buscan la dignificación de la mujer a través de la equiparación al hombre en la representación figurativa, es decir, no encontramos diferencias entre unos y otros. En ocasiones el tema deriva en Sánchez en “el beso”, que nos recuerda en composición a Brancusi, y en Carpani, “los amantes” los cuales se enroscan como dos pesadas masas que se confunden. Las maternidades son frecuentes en Diz, y Sánchez, tocadas también por Bute y Sessano con mayor moderación que los dos primeros y puntualmente por Di Bianco. El tema infantil, el niño ha sido trabajado por Sessano principalmente en actitud de juego.
- La industria y el obrero industrial: Representados por Sánchez, Carpani, y Di Bianco. Sánchez de un modo casi anicónico es capaz de desterrar la figura y centrarse en paisajes fabriles normalmente de forma planimétrica, también podemos encontrar estos fondos recortados y planos de tras de figuras, generalmente urbanas y obreras. Carpani prefiere pararlos en la puerta de la fábrica, aveces en una actitud piquetera, otras de espera agotada, son los desocupados (fig. 58). Es un tema que ya trató Berni en una famosa serie, a pesar de que Carpani criticaba la visión social de Berni precisamente por reflejar la miseria social desde un punto de vista pequeño burgués y alejado del ademan revolucionario.
- El campo y el campesino: El campo argentino plano, parcelado con sus alambradas⁶⁹⁴ como modelo de paisaje social fue representado por Bute mediante la sucesión de planos y con un fuerte expresionismo; la pampa amplia y abierta fue representada en muchas ocasiones por Sánchez, horizonte bajo y cielo tres cuartos al modo de los cánones de la pintura tradicional, pero Sánchez aplica una planimetría absoluta simbolizando lo plano y ancho de la pampa. También trabajaron el paisaje de montaña que a pesar de ser un país mayoritariamente llano, de pampa, el paisaje de montaña dentro de la renovación del paisaje posimpresionista se convirtió en Argentina un tema

⁶⁹⁴ El promotor de los alambrados en la Argentina fue el Dr. Richard Black Newton.

identitario (fig. 7 y 17 y). Mollari dominó la temática del agro, tanto sus paisajes, montaña y pampa, principalmente se centró en el campesino, generalmente agachados recogiendo los frutos del trabajo, con un punto de vista de arriba hacia abajo topamos con los sombreros que cubren los rostros, también ha puesto a la figura de pie, bien sembrando, o bien portando sobre sus cabezas el producto de la cosecha, con manos descomunales y rostros deformante (fig. 11), poco a poco, su pintura fue tendiendo a una reducción del canon y a una moderación de las formas, sin embargo, sus temas de encuadre permanecieron inmóviles. También trabajaron al hombre y a la mujer del campo Lara (fig. 10) y Diz.

- Crítica político-social: Encuadramos aquí una amplitud de temas, tratados desde Espartaco, quizás los más creativos. Tratados con mayor libertad figurativa, algunos de los temas que englobamos en este apartado son: el éxodo (fig. 51), la adicción (fig. 39), la violencia (fig. 40), la tortura (fig. 22), el pretorianismo, (fig. 24, 29, 30, 57). Sistemas de representación tendentes al juego iconográfico, por un lado tenemos juegos alegóricos como la serie “robots” de Sánchez creada bajo el ongiato, Sánchez crea una serie de tipos iconográficos disfrazados de robots, entre ellos “robot salvador de la patria” referido al pretorianismo militar. Tenemos formas de alegatos como “lucha por la vida de Sessano” (fig. 39) donde se ataca al consumo y la adicción, males de la sociedad capitalista. Encontramos procedimientos clásicos como la llamada contaminación iconográfica, es decir, la mezcla de diferentes iconografías, o la irrupción de fuentes que trasforman una tradición iconográfica, buen ejemplo, es la obra de Sánchez donde se sientan “Cristo, Marx, y el Che Guevara” (fig. 38) dentro del Bar Moderno, uno de los puntos de encuentro de la vanguardia de Buenos Aires. Otro procedimiento habitual es la broma o la ironía dentro de ciertos temas de encuadre, “caricaturizaron” a militares, clérigos o monaguillos principalmente por Bute (fig. 24) y Venturi (fig. 29 y 40).
- Tradición americanista: Podemos detectar diferentes elementos iconográficos de la esfera del arte contemporáneo desarrollado a lo largo de iberoamérica. Aparte del tema del indígena, tenemos bestiarios, donde el animal más habitual es el perro que trae a nuestro recuerdo obras de Tamayo, ejemplos que podemos ver en Bute, y Sessano, principalmente. Otro recursos como las calacas (fig. 30) que procede de Posadas. Por supuesto, tenemos representaciones de oficios propios del continente (fig. 3 y 4). Pero el mayor esfuerzo interpretativo del léxico americanista lo tenemos en la reinterpretación que se hace de algunas culturas precolombinas como es el caso de la figuración de Sessano fundamentada en la cultura Quimbaya (fig. 20) y Sánchez en la cerámica Nazca.

A través del dibujo y grabados los autores repiten algunos modelos iconográficos que los distinguen y caracterizan, de modo que esta aliteración del icono o tema de encuadre en diferentes

técnicas y soportes subraya la idea de difusión de modelos iconográficos. Los autores repiten un modelo que los diferencia a unos de otros y a la par se aglutina un amplio y variado repertorio de modelos iconográficos propuestos por el Movimiento Espartaco, a los que hay que sumar las labores como ilustradores, las más interesantes en obras de poesía de Ruben Derlis, Raúl González Tuñón, o Enrique Molina, entre otros autores.

La propuesta de Espartaco corría con la dificultad de enfrentarse al legado visual más reciente de las capas populares si pretendían fijar la atención de las mismas, ello implica enfrentarse a una cosmovisión, a un legado visual, sin embargo, Espartaco quería introducir un cambio en la lecturas de los iconos que conformaban este legado, no querían fortalecer la docilidad para con el aparato Estatal, sino fomentar la dignidad humana: el obrero, la madre, el rostro aindiado,..., quienes al verse representados de un modo no descriptivo, sino desde una proyección sentimental, encontrarán en este falso reflejo que es el arte, la identidad y la dignidad arrebatada, y es aquí donde opera la función social del arte, es decir, detrás de este programa iconográfico.

La tradición inmediata del obrerismo peronista partió con el precedente de los sindicatos de clase, la gráfica anarquista mostró a un obrero sometido y en un esfuerzo por emanciparse, el obrero peronista vivía en un “mundo feliz”, en un estado ideal. Espartaco, por tanto, tiene más que ver con la tradición gráfica anarquista, con los modelos del grupo de Barracas que con el sindicalismo peronista.

<<En la década del 20 las ilustraciones de los trabajadores ocupaban un lugar preponderante en las publicaciones de izquierda con diferentes matices en cada caso. Los anarquistas, por ejemplo, denunciaban en las figuras de los trabajadores la enajenación y la pesada carga de sus tareas laborales. En las imágenes del peronismo, en cambio, el trabajador abandonaba su condición de sometimiento para convertirse en un emblema de las acciones del Estado: justicia social, redistribución y reivindicación de los derechos de los trabajadores>>.

Los Espartaco han mostrado arquetipos de lucha obrera, pero sus mejores ejemplos pertenecen al terreno de la reflexión acerca del sistema democrático, acerca de la muerte en torturas policiales (fig. 22), exhortando a la partición democrática, (fig. 55) de Sánchez: “vote el pueblo mis candidatos”. Planteando la duda ante el sistema, Sessano: “Vote esta es la trampa” (fig. 56). Exponiendo la muerte de la democracia con el “Fin del mito” (fig. 57). Con militares como protagonistas (fig. 24, 30) que son tratados con ironía y sarcasmo. Sin embargo, se ha preferido destacar un tipo de producción que representa Carpani como tópico iconográfico del Movimiento Espartaco (figura 58), modelos que de algún modo participan de la tradición utilitaria que los dos polos de la guerra fría establecieron a través del uso de la figura del obrero.

<<Nuevamente aparece aquí la comparación con el arquetipo del trabajador construido en Italia, Alemania, Estados Unidos y Rusia. Mientras que en los dos primeros casos fue la referencia al agricultor y al campesino la más difundida por la propaganda, en el régimen stalinista ocupó un lugar central el proletario revolucionario y en los Estados Unidos el obrero fabril. Con respecto al trabajador rural, también se hizo presente en las gráficas soviéticas y norteamericanas, pero de un modo muy distinto al representado por la propaganda nazi y fascista. Glorificando un presente avanzado tecnológicamente e igualitario socialmente el campesino era representado junto al obrero sin distinciones jerárquicas: “el obrero fabril y el campesino referían simultáneamente a las categorías de ‘trabajador’ y ‘Nación’. Tanto el *farmer* norteamericano o el *kuznet* soviético montado en el tractor, como el pintoresco gaucho argentino, contrastan con el anacrónico campesino del Tercer Reich”. La figura del gaucho se utilizó para representar lo autóctono, lo vernáculo y las raíces comunes, pero también para dar cuenta de la “Nueva Argentina” peronista>>. ⁶⁹⁵

Carpani empleó la iconografía obrera bajo el mismo trasfondo utilitario que el *farmer* norteamericano o el *kuznet* soviético, además usó la figura del Chacho Peñaloza, o de Martín Fierro e hizo amplio repertorio con este recurso. Precisamente en eso chocaba con la opinión de Bute quien declaró: <<No puede hacerse [un arte nacional] pintando gauchos, indios o villas miseria>>. Sessano opina acerca de la iconografía de Carpani: <<Según mi parecer su temática de exaltación de los obreros a los que representaba idealizados y poderosos como si no hubiera en ellos experiencias de hambre, miseria y humillación además de heroísmo en su lucha, acabó pareciéndose al realismo socialista que tanto criticábamos. Por otra parte, la representación de la identidad nacional a través de estereotipos como los gauchos, las tacuaras y los compadritos, de la que yo pienso que es algo bastante más complejo y rico>>.

El desprecio ante el tema de la mujer y su maternidad por parte de Carpani es algo que Sessano ha criticado: <<El obrerismo de Ricardo así como la notoria ausencia de niños y mujeres (salvo que estas últimas estuvieran "cogiendo") creo que tiene su razón de ser en parte a su extracción de clase pequeño burguesa. El siempre quiso ser un pintor para el pueblo, mientras el resto del grupo nos sentíamos dada nuestra extracción humilde y popular, pintores del pueblo y no teníamos ninguna necesidad de afirmar posiciones>>. ⁶⁹⁶ Sessano coincide con Benito Quinquela Martín (1890-1977), cuando declaraba eso de: <<No "íbamos al pueblo", como se usa decir ahora, pertenecíamos al pueblo: tampoco hacíamos folklore, pintábamos el ambiente en que vivíamos>>. Carpani parecía olvidar los años del autoritarismo peronista en pos de un hipotético entrismo

⁶⁹⁵ Cit. Nota 184.

⁶⁹⁶ SESSANO, Carlos a GALASSO, Noberto [correspondencia] 2013, Anexo nº 9.

trotskista que, sin embargo, parecía contagiarse del peronismo, y no contagiar al peronismo de marxismo; Tal situación confusa en Carpami nos deja iconos bien contradictorios, por un lado el icono de Eva Perón (fig. 59), y por otro, del Che Guevara, ambos usados como símbolos revolucionarios sin distinción, ni matiz. La figura de Eva Perón representa una realidad política bien diferenciada a la de Ernesto “Che” Guevara.

<<A su vez, el bienestar de las familias trabajadoras se presentó en múltiples soportes, como los folletos de la Fundación Eva Perón, los afiches en la vía pública y los cortos cinematográficos. de la familia, la figura de la mujer peronista aparecía mixturando los nuevos roles con los tradicionales. La definición de la práctica política femenina como asistencialismo no planteó mayores contradicciones con las tareas domésticas habitualmente asignadas a una mujer confinada a la esfera de lo privado. Escenas que mostraban a la mujer-madre junto a sus hijos, a la mujer-esposa esperando a su marido o a la mujer frente a la máquina de coser condensaban la doble dimensión de madre y ‘militante’ política; la “conquista” del derecho al voto femenino no significó para las mujeres la transgresión del modelo femenino tradicional. Por otra parte la enfermera aparecía como símbolo del trabajo fuera del hogar y como equivalente del ícono del trabajador industrial. Ella “encarnaba las virtudes de altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva”>>.697

Eva Perón, figura y símbolo de la caridad del Estado peronista para con las clases desfavorecidas, del “todo por el pueblo pero sin el pueblo”, representó un modelo femenino ciertamente complaciente de feminidad, presentando una mujer consignada a un rol que le viene dado por el Estado ante su condición femenina, en detrimento de la identidad elegida libremente por las propias mujeres. Elena Diz fue la única mujer de Espartaco, y precisamente se centró en la temática de género, muchos años después en la última expresión pública de Elena Diz antes de desaparecer voluntariamente de la vida mundana, en el año 87 se le preguntó:

<<¿Se sintió alguna vez secularizada en las naturales discusiones como integrantes de un grupo compuesto por hombres, salvo su excepción?

Sí, tuve que luchar contra un machismo que en cierta medida me exigió, pero me hizo bien ya que me obligó a trabajar como pintor y no como pintora. Esto me hizo competir honestamente, asumiendo mi franca posición de mujer; me estimuló. Fue una medición como persona y como artista; no sé si lo logré, pero lo utilicé no como sector político, sino humano porque para pintar hay que definir cada sexo y yo trabajo como mujer, de ello se desprende que siempre que hago figuras femeninas. Trabajo por la igualdad en sana competencia, pues considero que el rol de la mujer no es

⁶⁹⁷ Cit., Nota 184.

sólo casarse y tener familia. Debe integrarse a la sociedad, ser independiente en todo sentido ya que no escapa a las obligaciones a que la somete la vida. Entonces, tenemos que actuar como individuos. Esto se logra con el paso del tiempo, o sea, que se cumple el ciclo natural del progreso>>. ⁶⁹⁸

Todos los demás autores también trabajaron el tema de la mujer desde un lugar dignificador, con la excepción de Carpani quien apostó por el arquetipo revolucionario de Eva Perón (fig. 59), sin prestar la menor atención a estas cuestiones sobre el modelo femenino que representaba “Evita”, y aunque se ha dicho que Carpani no era peronista, sino trotskista y que acudía a la masa obrera peronista como una forma de entrismo, la realidad material es que realizó una apología total del peronismo y por extensión del autoritarismo consustancial a tal tendencia política fundamentada en el populismo y el confusionismo político.

A pesar de ello, a pesar de Carpani, a pesar de los diferentes peronistas que siguen pretendiendo que Espartaco sea ejemplo de ilustración de su programa político, la realidad es que sólo Carpani representó este vínculo con el peronismo, y todo acabó con su exilio en España en 1974, precisamente en el momento que el peronismo regresó al poder entre 1973-76.

<<(…) el exilio de Ricardo Carpani fue el fin de un modo de representación que nunca pudo ocupar un lugar central debido a las luchas internas dentro del campo artístico como a la derrota del modelo popular frente a un modelo internacionalista abstracto>>. ⁶⁹⁹

El Movimiento Espartaco nos ha mostrado un tratamiento iconográfico diferente al de Carpani. En el M.E. la iconografía cobra otra dimensión más tendente a lo cultural que a lo político, y ello queda patente cuando observamos las propuestas acerca de la imagen de la mujer, la imagen de la pareja, de la familia, del obrero, la inclusión de los excluidos, los indígenas y la denuncia de temas sociales que aun confluyendo en temas con los intereses del peronismo el tratamiento sin pretensiones utilitarias queda patente. ⁷⁰⁰

En definitiva, tanto los recursos formales como el tratamiento iconográfico, así como las formulas de representación nos hablan de un arte tendente a la iconocidad, a lo simbólico por encima de lo narrativo. Tienen una significación que va más allá de lo que se representa. Estos significados están expresados en la forma o implícitos en ellas. Sin embargo, el observador necesita

⁶⁹⁸ DIZ, J. Elena.: *Con Usted*, Revista de la Obra Social Luis Pasteur del Personal de Dirección de Sanidad, año 7, n° 34, Diciembre 1987-Enero 1988. Anexo n° 139.

⁶⁹⁹ OBEID, Soledad.: Ricardo Carpani, Arte y militancia. *Artexto*, n°1, Marzo, 2008, Buenos Aires.

⁷⁰⁰ Así como una línea de actuación coherente, sin oscilaciones marcadas por los intereses de ninguna corriente política, como si sucedió con Carpani, su primer anticubano, su posterior pro cubano, su primer acercamiento a J. J. Hernández Arregui, su posterior alejamiento al mismo, oscilaciones marcadas probablemente por intereses partidistas.

conocimiento de una clave o convención de las mismas. El propio manifiesto Espartaco destaca que:

<<La anécdota podrá tener una importancia capital para el artista cuando aborda una temática que siente profundamente y en la cual encuentra inspiración; pero en última instancia no constituye el elemento que justifica y determina la validez intrínseca de la obra de arte, ni es de ella que emana el contenido de su trabajo. De ahí lo absurdo de cierto tipo de pintura pretendidamente revolucionaria que se limita a describir escenas de un revolucionarismo dudoso, utilizando un realismo caduco y superado>>. ⁷⁰¹

3.1. EL ARTE PÚBLICO DE ESPARTACO: MURAL Y GRÁFICA.

Desde 1958 cuando se lanzó el que podemos llamar el manifiesto Espartaco, se anunció la pretensión de una experiencia colectiva fundamentada en la función social del arte como valor prioritario.

<<El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte>>. ⁷⁰²

De ahí derivan dos estrategias: la primera en la pintura mural, y la segunda, en la obra de arte sometida a su reproductibilidad técnica. Sin embargo, en Argentina como ya había detectado Berni, no se daban las condiciones sociológicas para que los muros, o bien del Estado (como en México), o bien del sector privado (como sucedió en EE.UU.) se entregaran con libertad a los artistas. Con esta dificultad añadida partió la empresa de Espartaco, conscientes de ello, no cedieron en su empeño y buscaron en instituciones relativamente autónomas tales como universidades y sindicatos el amparo necesario para desarrollar su programa de arte monumental y público como condición necesaria para entender su propio arte como revolucionario.

<<Estos pintores hicieron un ofrecimiento a todas las entidades populares y gremios para colaborar en la forma que ellos pueden hacerlos -mediante afiches y otras formas de propaganda- con la lucha que vienen llevando a cabo trabajadores argentinos>>. ⁷⁰³

⁷⁰¹ BUTE, E. CARPANI, R. DIZ, J.E. MOLLARI, M. SÁNCHEZ, J.M.: “Por un arte revolucionario”. *Política* N°2, octubre, Buenos Aires, 1958. Anexo n° 10.

⁷⁰² *idem*.

⁷⁰³ ROSEMBUJ, Tulio.: *Op. Cit.* Anexo n° 78.

Este ofrecimiento público de Espartaco, en realidad fue una constante en la experiencia colectiva, pues carecían del apoyo institucional y estatal para poder desarrollar un programa de arte público con cierta trascendencia, hay que tener en cuenta que en el propio muralismo mexicano con todo lo favorecido que fue en sus inicios contó con posteriores dificultades, y en general el programa americanista de arte público no alcanzó el posterior desarrollo que su génesis parecía apuntar.

<<De la misma manera que en México se congeló una revolución americana, el arte que surgió a raíz y por ella, también fue detenido en su evolución y desarrollo. El muralista, que era nuestra dimensión y espacio, nuestro destino como expresión masiva, fue inmovilizado, dándole palmas a sus precursores, tal era el vigor de su mensaje, pero tejiendo una fina telaraña para que éste no progresara. En nuestro país la mayor expresión del muralismo la logra el grupo que a raíz de la decoración de la Galería Pacifico integraron Spilimbergo, Urruchúa, Berni, castagnino, y Colmeiro. El grupo Espartaco, del que fue cofundador Mollari junto a Juan Manuel Sánchez y al que luego se agregaron Bute, Sessano, Di Bianco y Elena Diz, nació también con una propuesta muralista, que se mantendría en el tiempo aunque ese concepto fuera trasladado a la tela, por la imposibilidad de lograr espacios para su realización>>.704

El traslado de la escala monumental al lienzo, se tornó en característica formal de Espartaco, pero también parte de su frustración. Cuando Salvador Linares preguntó: ¿Por qué fracasa el muralismo en la Argentina? Mario Mollari respondió:

<<No tiene apoyo del Estado, ni de grupos particulares. Los arquitectos, que tienen posibilidad de hacerlo, están formados dentro de una tendencia mercantilista y llaman mural a un trabajo de forma más bien decorativa. Las experiencias actuales muralistas de Europa, en general, son pobres. Son cuadros llevados al tamaño de un mural. El mural tiene que ser rotundo, con una escultura sólida, un dibujo casi cerrado y grandes contrastes porque considera la distancia a que se encuentra el observador>>.705

Juan Manuel Sánchez compara el exitoso auspicio desde el Estado para con el muralismo mexicano frente a la apatía plena vivida y acontecida en Argentina:

<<El espíritu que ellos tenían, y ellos realizaron lo que realizaron porque venían en la cresta de la revolución mejicana del momento, que los convocó a pintar en las paredes de los edificios públicos la historia de Méjico, la historia de las luchas sociales, si no no existirían, serían unos

⁷⁰⁴ LINARES, Salvador.: Entrevista a Mario Mollari: "Mi pintura es la espera de un cambio".La Actualidad en el Arte ,nº 32 Buenos Aires, octubre de 1982 pp.12-13. Anexo nº 143.

⁷⁰⁵ *idem.*

pintores de caballete. La revolución mejicana los apoyó mucho y yo a veces los comparo ¿no? Supuestamente nosotros tuvimos un movimiento popular y a Perón, y ¿a quién llamaron para pintar paredes y hacer murales? A nadie. Se fundó un sindicato de pintores; andá ... nada, nada de apoyo, nadie te llamaba para pintar nada, ni siquiera los 150 años de San Martín ni su gesta, nada de nada, y eso que estaba la lucha social de esa época y que Perón le estaba dando tanto al trabajador. Luego los sindicatos lo convocan a Ricardo, antes del proceso y de Videla, en el 73, cuando hace los afiches para la CGT de los Argentinos>>.706

De esta argumentación de Sánchez cabe comentar dos cosas, por un lado el tono irónico hacia el peronismo, y otro el dato de cuando los sindicatos convocan a Carpani. Una nueva fecha más que se suma a la madeja dificultosa del curriculum de Carpani lleno de dudas cronológicas.

Ya hemos dicho que la experiencia Espartaco no se ha cuidado desde Argentina todo lo que debiera por su trascendencia. Sin embargo, la ciudad de Buenos Aires ha reaccionado recientemente y en 2010 ha declarado los escasos vestigios murales de Espartaco en patrimonio de la ciudad:

Mediante la Ley N° 3.677 (Buenos Aires, 13 de diciembre de 2010): La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sanciona con fuerza de Ley: Artículo 1°.- Declárase bien integrante del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires de acuerdo con la Ley 1227, inciso h) los siguientes murales de los artistas del Grupo Espartaco:

1. “Trabajo, solidaridad y lucha” y “Conciencia” de Ricardo Carpani ubicado en el Salón de Actos del Sindicato de Obreros de la Alimentación sito en Estados Unidos 1532.
2. “Trabajadores” de Pascual Di Bianco ubicado en el Salón de Actos del Sindicato de Obreros de la Alimentación sito Estados Unidos 1532.
3. “Dirigentes en Asamblea” de Pascual Di Bianco ubicado en el Hall de Entrada del Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737.
4. “Primero de Mayo” de Ricardo Carpani ubicado en el Hall de Entrada del Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737.
5. “Galicia” de Juan Manuel Sánchez ubicado en el Auditorio del Centro Betanzos, Asociación Galega de Buenos Aires, sito en Venezuela 1536.
6. “La Familia” de Juan Manuel Sánchez ubicado en la Galería Jonte sita en Álvarez Jonte 4737.
7. “Tres niños” de Carlos Sessano ubicado en el hall de entrada del edificio sito en Junín 309.
8. “Seis Mujeres” de Juan Manuel Sánchez” ubicado en el hall de entrada del edificio sito en Paraguay 1269.

⁷⁰⁶ Cit. Nota 267.

Sin embargo, cuando rastreamos estos ocho murales, no presentan las mejores condiciones para su estudio, en la mayoría de los casos tenemos una gran dificultad para su acceso y visualización, y por las fotos que se conocen se encuentran en un mal estado de conservación. Es decir, que no se aplica el artículo 2 de la citada Ley.⁷⁰⁷

De la lista de ocho murales sometidos a protección podemos contrastar y verificar que los murales de Carpani y Di Bianco pertenecen al periodo posterior a su expulsión (1961), siendo los primeros murales hacia el 63-64. Así mismo, el mural “Galicia” de J. Sánchez es del 2007 y además es sobre superficie transportables. El mural “Seis mujeres” también de Sánchez es del año 1983 (fig. 60) entrada de un edificio de viviendas. Por tanto, dentro del periodo de Espartaco sólo nos quedan dos murales, uno de Sessano (fig. 51) y otro de Sánchez, en muy mal estado y con un foco atornillado en la parte central superior (fig. 61). La obra de Sessano, “Tres niños” que preferimos llamar por indicación del autor “Éxodo” (fig. 51) es sobre azulejos, pintados uno a uno a mano, y se encuentra en la portería de un edificio de viviendas y también se encuentra con algunas lesiones. El mural de Sánchez de calle Junin también pertenece a un espacio particular, por tanto, sólo los murales en los Sindicatos firmados por Carpani y Di Bianco, aunque hechos fuera de Espartaco pertenecen a una institución (fig. 44 y 50).



[Figura 60. Sánchez, J. M. *Seis Mujeres*, 1983. Mural sobre pared. Acrílicos 2,00x4,00 m. Sitio en c/ Paraguay 1269, Bs. As.]

A estos hay que sumar la existencia del mural de Pascual Di Bianco, en Olavarría, Club Social Loma Negra (Fig. 49) que es probablemente el ejemplo más logrado de los conservados, no sólo por su longitud sino por su composición y formas en general. Además pertenece al año 60 aproximadamente, es decir, momento que Di Bianco entraba a Espartaco. Así mismo, tenemos

⁷⁰⁷ Artículo 2º.- Encomiéndose al Órgano de Aplicación de la citada Ley 1227, implementar los medios necesarios para garantizar la restauración, conservación y puesta en valor de los murales citados en el artículo 1º.

conocimiento de otros tantos ya inexistentes, de algunos con fotografías con valor probatorio, (fig.1, 2, 28, 45, 46, 47, 48, 52, 53,) de otros nos han quedado bocetos y proyectos (Fig. 43, 54). Tenemos la pista de otros murales de los que no han quedado vestigio alguno como los realizados en parque Chacabuco por Mollari, y Diz, o el realizado por Di Bianco en la Municipalidad de Vicente López. Especialmente, cabe lamentar aquellas obras que en los años '80 han sido fotografiadas y aun estaban en muy buen estado (Fig. 46, 47, 48), y que sin embargo, no figuran en la lista de los ocho murales protegidos, es decir, que se han malogrado en tiempos de la democracia (años 80 y 90), lo que demuestra la poca atención y valoración que ha sufrido el Movimiento Espartaco.

De todo ello, se puede derivar que la actividad mural no fue tan escasa, aunque dentro de la producción total de Espartaco conforma una mínima parte, si comparamos con la amplia producción en caballete. Como recuerda Sessano “competíamos con el precio del mármol”. En cualquier caso, estamos hablando de una media de más de un mural por año. Sin embargo, la obra mural, que nos ha quedado para su estudio como específicamente Espartaco es muy pobre, primera razón para no poder enfrentar el estudio mural con mayor amplitud y como eje central de un estudio acerca del Movimiento Espartaco, pues las dos únicas obras que podemos clasificar específicas del periodo no alcanzan el rango para ello, de las otras seis obras cuatro pertenecen a Carpani y Di Bianco, obras que representan a uno y a otro autor, sin embargo, no cuentan con el tratamiento necesario por las instituciones sindicales que las albergan como para poder ser estudiadas. Sin embargo, si nos permiten una aproximación formal, representan perfectamente las personalidades de sendos pintores, tanto de Carpani como de Di Bianco, y aunque fueran murales hechos fuera de Espartaco, bien representan su propuesta figurativa en Espartaco, quizás en estos murales la épica se ve más acentuada ya que la promesa de función de un edificio sindical reclama este tipo de imagen.

Los estudiosos en la materia distinguen entre el mural institucional y mural militante, no obstante, los murales que nos han quedado de Espartaco no parecen encajar con exactitud en ninguna tipología, aunque pertenecerían más al mural institucional que al militante. Veamos:

<<la distinción entre el mural *institucional* y el mural *militante*. En ambos tipos el mural es concebido como manifestación artística y herramienta política de propaganda, inscrita en el espacio público, pero pueden diferenciarse en cuanto a su productor, sus condiciones de producción, su función primordial, su perdurabilidad.

El **mural institucional** sería aquel realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso

decorativa. Se trata del mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurables, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios).

El **mural militante**, en cambio, es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún muro callejero, y está destinado a desaparecer poco después... Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrado por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se autodefinen como artistas sino más bien como militantes. Excepcionalmente incluye a artistas de trayectoria o renombre>>.708

Ante tal diferenciación, podemos entender el mural de Espartaco como un mural institucional, sin embargo, en pocos casos la perdurabilidad del mural, su carácter perenne ha sido una realidad. A pesar de que algunos casos fueron murales para instituciones públicas, Universidades, Sindicatos e incluso espacios deportivos, el mal estado de conservación en el mejor de los casos, y la desaparición del resto de murales, así como el carácter aleatorio del proyecto mural de estas instituciones, nos hacen pensar en un mural institucional desvalorado por la propia institución. Por otro lado, encontramos un rasgo fundamental del mural militante, en el impulso o arrojo para su creación por parte del grupo muralista, esta decisión por hacer murales como un arma difusora, educadora, e ideológica, diferencia a Espartaco, por ejemplo, de otras experiencias murales anteriores. Ya que el interés para la creación de un mural, u otras forma de arte para la sociedad, parte de abajo a arriba, es decir, del grupo hacia la institución, y no de la institución hacia el grupo.

Formalmente podemos detectar la monumentalidad en (fig. 44 y 46) donde podemos ver la escala gigante respecto a la escala humana.

<<Grandes masas cromáticas, limitadas a muy pocos colores de tonos bajos y grises determinan imágenes monumentales. Frente a estos grandes cuadros, me parece estar ante un cubismo sin geometría>>.709

En pintura mural hemos conservado más fotografías y ejemplos de murales pertenecientes al sector geométrico que al expresivo, ya sea indigenista o libre, del que solo conservamos el ejemplo de Sessano (fig. 51) y la fotografía de (fig. 28).

La pintura mural tiene la propiedad de adaptarse al espacio arquitectónico y resignificarlo. Un simple tabique de separación dentro de una portería convertido en mural (fig. 51) adquiere una dimensión signica,⁷¹⁰ para ser más concretos, al ser arte temático apunta a una realidad determinada,

⁷⁰⁸ Cit. Nota 33.

⁷⁰⁹ GARCÍA MARTÍNEZ, J. A.: *Op. Cit.* Anexo nº 37.

⁷¹⁰ MUKAROWSKY, Jan.: *El arte como hecho signico. Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte.* Universidad Nacional, Bogotá, 2000. [en red] <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2010/09/arte-como-hecho-signico.pdf>[última consulta:16/9/2013]

en (fig. 51) tenemos una familia que practica un éxodo, despojados del hogar tienen en el desplazamiento una promesa de resolución de su conflicto particular. La comunidad, el público que contempla esta obra, lo hace cuando entran al edificio que alberga su hogar, vienen de la calle, entran al portal que da acceso a su hogar y en ese momento se encuentran un mensaje temático que presenta el drama del que no tiene hogar. Tal mensaje resignifica no sólo a la portería, sino al edificio entero, ya que confiere al hogar un valor implícito, una conquista social ante la posibilidad de carecer del mismo.

<<(…) las formas temporales y las estructuras espaciales, estructuran, no solo la representación del mundo del grupo, sino al grupo como tal, el que se ordena a sí mismo a partir de esta representación>>.711

En la mayoría de los murales por encontrarse en sindicatos u otros espacios públicos y sociales, se produce un fenómeno más evidente que en el ejemplo anterior. Un proceso que podemos llamar iconográfico, ya que las imágenes actúan como aclaración de la función del espacio arquitectónico, así podemos verlo en (fig. 47) donde las mujeres con sus retales de tela acuden en perfecta conjugación con un espacio arquitectónico definido como “galería del Vestido”, o las figuras de la piscina del parque Chacabuco (fig. 48), se extienden desnudas como nadadoras desplegándose en verticales y horizontales de la fachada de acceso, la promesa de la función arquitectónica queda anunciada antes de entrar al edificio. En (fig. 28 y 52) tenemos sendos murales situados en el hotel de los trabajadores del sindicato Luz y Fuerza de Mar del Plata, estamos en un edificio destinado al descanso y ocio de los obreros, Sessano ha preferido eliminar todo rasgo de lucha sindical y coloca a las figuras tocando la guitarra en posiciones relajadas y distendidas, utilizando la persuasión como modo de recordar el uso que merece el Hotel sindical.

Siguiendo el modelo de una figura central que actúa como eje organizativo, dejando a uno y otro lado de la figura central los registros narrativos que completan la escena, tenemos tal ejemplo en el mural de la Facultad de Ciencias (Fig. 46). Un procedimiento que no solo representa la función educadora que se desempeña en el edificio universitario representada por la figura central con un libro abierto, sino que anuncia el después en los registros flanqueantes, representando a los alumnos que pasan a su función de trabajadores de las Ciencias. Sánchez ha elegido el después, materializando y concretando la promesa final de la institución formadora, es decir, la incorporación al mundo laboral. Vuelca aquí Sánchez, en una segunda lectura, una ideología de clase, al considerar el proceso formativo como coyuntural, temporal, eliminando la condición de

⁷¹¹ El Ethos Social del Estado y su influencia en la configuración de los espacios públicos [en red] <http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/com2005/7-Tecnologia/T-011.pdf> [última consulta 9/9/2013]

estudiantes y entendiendo a los estudiantes como futuros trabajadores de las ciencias. Futuro que transforma en presente, resignificando así a la propia institución que trasvasa sus implicaciones intelectuales a implicaciones identitarias y de clase, ya no son estudiantes, son trabajadores de las ciencias y ello es su identidad social. Justo todo lo contrario de lo que realizó en el Sindicato de Alimentación, donde Sánchez coloca los útiles de trabajo en el suelo y coloca libros en las manos de los obreros, dando a entender que el sindicato se transforma en universidad obrera, que el obrero no es sólo sus atributos de trabajo, buscando la dignificación intelectual del obrero. Todo lo contrario de lo realizado por Carpani y Di Bianco, quienes muestran a sus obreros en (fig. 49, 50). Tanto la obra “Primero de Mayo” como “Dirigentes en Asamblea”, del Sindicato de Obreros del Vestido, proponen lecturas iconográficas más convencionales. De hecho, se produce un fenómeno a la inversa que en los anteriores murales comentados, ya que es el espacio arquitectónico, el sindicato, el que termina de resignificar sendos murales, adquiriendo un tono folclórico, ya que un “Primero de Mayo”, y “Dirigentes de Asamblea” situados en otro espacio arquitectónico pueden adquirir una dimensión divulgativa e incluso provocadora, sin embargo, encerradas estas imágenes en las paredes del sindicato no deja de ser un recuerdo tópico de la lucha sindical, un folclorismo probablemente innecesario. Sin embargo, el problema radicaba en la exaltación revolucionaria:

<<Un día nos dicen que teníamos que ir a ver a un sindicato, el de los metalúrgicos, que nos proponían hacer un mural para un trabajo y Ricardo hace los bocetos. Yo iba a trabajar con él, pero cuando llevamos el boceto que había hecho Ricardo nos dijeron: "No, así no". Claro, el boceto de Ricardo era muy agresivo, típico de la pintura del trabajador con los puños al viento y gestos crispados. Y dijeron no, ahora no es así, como diciendo estamos más civilizados, ahora nos sentamos con los patrones a dialogar, hoy no se pelea así. Y nos mandaron al diablo>>. ⁷¹²

Aunque la mayoría de murales fueron figurativos, Sessano realizó murales tendentes a la no figuración (fig. 53 y 54). En (fig. 54) el llamado “Mural cibernética” realizado en cemento y hierro y situado en el Sindicato Luz y Fuerza, de Mar del Plata, las formas se antojan sígnicas a pesar de ser un mural que podemos llamar atemático, sin embargo, el espacio arquitectónico se muestra propicio para albergar tal composición. Por un lado, los propios materiales, acero y cemento, como materiales procedentes de la industria energética, así como las formas industriales que articulan el paramento sitúan al ejercicio plástico dentro de la estética del maquinismo. Todos los valores pertenecientes a la vida del trabajador industrial se transmiten en una segunda lectura (la austeridad, lo utilitario de la industria, la dureza del propio trabajo, la frialdad de la vida industrial), quedando

⁷¹² Cit. Nota 267.

el valor decorativo de las formas como subsidiarias de una segunda lectura más poderosa y de trascendencia.

<<(…)destaca el propósito de resaltar tanto el mundo de las ideas como el de la vida misma, iniciando formas de experimentación a partir de nuevos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías(…) >>. ⁷¹³

Muy diferente se muestra el trabajo de (fig. 53) donde Sessano realizó media docena de trabajos en esta línea decorativa, atemática, tendente a lo no figurativo, pero con formas que nos recuerdan a lo precolombino, sin embargo, estos trabajos ubicados en la entrada de edificios por encargos particulares de los arquitectos, no pretenden, a priori, con sus formas amables pasar de lo decorativo. Sin embargo, detectamos un fuerte sincretismo americanista y, por tanto, un esfuerzo por construir un arte identitario, o si se prefiere nacional.

Como podemos comprender en estos sencillos ejemplos, la obra de arte desempeña una doble función signíca, la autónoma y la comunicativa.

Ante la imposibilidad de poder realizar una taxonomía completa del itinerario mural de Espartaco, no podemos entrar a un análisis de sus materiales, dimensiones y procedimientos. No obstante, el material predominante fue pintura sintética. Los murales se realizaban mediante dos procedimientos: 1. Cuadrícula. 2. Aplicación directa. El sistema de cuadrículas empleado por Carpani, Di Bianco o Sánchez. La aplicación directa la podemos ver en algunos ejemplos de Sessano (figura 28).

Nos podemos preguntar ¿Cómo era el trabajo? Un autor hacía el boceto del mural ante un encargo, generalmente personal. Los compañeros del grupo hacían las veces de ayudantes, había una cooperación colectiva. Cuando Carpani y Di Bianco quedan fuera de Espartaco, irónicamente consiguieron un par de encargos sindicales. En ese momento, en esa situación necesitan nuevos ayudantes para acometer los nuevos encargos, es entonces que aparecen como ayudantes Rodolfo Campodónico (1938) para Carpani, y Juan Harb (1940) para Di Bianco, respectivamente. El propio Campodónico recuerda el procedimiento:

<<Cuando salíamos a pintar yo era el pinche de Ricardo. Me gritaba: “Nene, alcánzame tal cosa”. les daba fondos a sus murales, cosas así. Era muy particular en su forma de trabajar la materia y yo le tenía mucho respeto, aparte del afecto, y tenía mucho miedo de hacer macanas. Después y durante mucho tiempo él iba a sus trabajos con su esposa, Doris, y ella hacía la labor esa de darles fondo a los murales. Carpani era muy esquemático en la preparación. Llevaba todo muy

⁷¹³ VILLALOBOS-HERRERA, Álvaro.: El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *Ra Ximhai* Vol. 2. Número 2. Mayo – Agosto 2006, p. 413. [en red]<http://www.uaim.edu.mx/webraximhai/Ej-05articulosPDF/05%20sincretismo.pdf>[última consulta:16/9/2013]

planeado en sus papeles. Tenía hecha la plantilla, la calcaba, después la ribeteaba, cosa que yo sigo haciendo, no sé por qué. Dibujo la guarda con cuidado. Lo importante era el dibujo, por lo que había que dibujarle la línea con cuidado. Para mí era un orgullo seguir sus pasos>>.714



[Figura 61. Sánchez, J.M. *La Familia*, Aprox. 1964. Mural sobre pared. Ubicado sobre la entrada de la Galería Jonte, Bs. As.]

Su actividad militante y de divulgación del arte para con los menos favorecidos, les lleva a ser imaginativos y creativos en soluciones expositivas. Exponen en diferentes ocasiones en el interior del país, en diferentes provincias, por ejemplo, en 1963 en Jujuy realizan una exposición en plena calle, los cuadros exhibidos sobre caballetes fueron la sorpresa de los viandantes. Caso extremo es el de Tartagal, provincia de Salta, en un campamento de indígenas Matacos, los Espartaco tomaron apuntes para luego exponer en un local asociativo de la ciudad de Tartagal, como fórmula o intento radical de comprometer a la sociedad a través del arte. Los Espartaco viajaron por su país y parte del continente, entrando en contacto directo con su realidad social. El grado de empatía generada con los explotados se refleja con fuerza en la obra del Grupo. En su producción subyace una honda proyección sentimental, o endopatía, es decir, la *emföhlung* que diría Worringer y a la que ya acudió un crítico a vincular tal teoría a la producción de Espartaco en 1961.⁷¹⁵ Sánchez explica cómo la preocupación por hacer llegar el arte más allá de las elites intelectuales y sociales, es decir, la secularización del arte y la cultura, era parte de sus principales preocupaciones y no se limitaban <<solamente en la lucha de lo social, también por un bienestar, en la conquista de un mejor vivir,

⁷¹⁴ GRAHAM-YOOLL, Andrew.: Entrevista a Rodolfo Campodónico. *Página 12*, 12-1-2009.

⁷¹⁵ “Notas de arte. Cuadros y exposiciones”. *La Razón*, Bs.As. ¿?-09-1961. Anexo nº 50.

por los derechos del trabajador y el derecho a disfrutar de un buen pasar. El hombre debe gozar de todo, no sólo es trabajar y alimentar la familia. Debe gozar de otras cosas, tiene derecho a disfrutar de todo, no sólo de un buen sueldo para poder comer y llevarle soluciones a los problemas de la familia. Debe de gozar de todo, de la cultura por ejemplo. ¿Para qué nos rompemos tanto creando una escultura, si a veces a la inmensa mayoría de abajo no le llega? Sólo les llega la porquería que ven en televisión, pero también tienen derecho a un buen libro, a una buena obra de teatro, a disfrutar del arte y la tarea de los artistas dado que hay otra parte de la sociedad que quiere brindarles algo distinto>>.716

Sin duda, es la actividad gráfica tanto en afiches como a través de una serie de carpetas que se fueron publicando, lo que permitió este objetivo secularizador. He podido contabilizar al menos la edición de tres carpetas con obra reproducida a una tirada corta y a un precio barato, en los años 60, 63 y en el 64. También cabe recordar la exposición de xilografías en la Galería Lerner.⁷¹⁷ Pero estas reproducciones llegaron a ser pegadas en las paredes de Buenos Aires para anunciar las propias exposiciones de Espartaco:

<<Se ha reanudado una saludable costumbre los "afiches" anunciando las exposiciones. Una incitación y también una educación visual desde el muro, para cualquier clase de espectador>>.718

⁷¹⁶ Cit. nota 712.

⁷¹⁷ Cit. Nota 546.

⁷¹⁸ Cit. Nota 674.



[Fig. 62. Afiche de Espartaco para la muestra en Van Riel de 1962]

Los cuatro rostros de (fig. 62) muestran una línea expresiva y creativa plenamente de arte de vanguardia con lo cual se aleja formalmente del Taller de Gráfica Popular de los mexicanos, pero tienen su denominador común en la difusión de una iconografía a través de la reproducción mecánica del arte. Cuatro rostros que ejemplifican el sello acuñado por cada uno de los autores. La multiplicidad de la obra de arte, a pesar de la pérdida del aura de la tradicional unicidad artística, implican una simultaneidad de la presencia del Movimiento Espartaco en diferentes escenas. Una media de una exposición colectiva por estación, más las exposiciones individuales de los hasta nueve artistas vinculados a Espartaco, nos da una presencia más que notable en el mundo de las galerías de arte de Buenos Aires. La presencia de los *affiches* pegados por las calles para anunciar estas exposiciones, más la media de más de un mural por año, sumado a la “escisión” de Carpani y Di Bianco que realizaban otros tantos murales y diagramaban carteles para la CGT, nos otorgan la sensación que durante los años ‘60 Espartaco fue algo más que un Grupo y en todo momento mantuvo vivo la proyección de un Movimiento que aparecía por doquier. Las ilustraciones de los Espartaco en obras de diferentes editoriales también fue una constante que bien merecería un trato específico, y al menos una media de cuatro libros por autor se han ilustrado, ósea más de un treintena de libros. De modo, que tenemos una presencia en la calle satisfactoria como para seguir persistiendo en su empresa, y estamos ante un contacto con el pueblo muy elevado si pensamos en

el resto de la vanguardia experimentalista cuyas propuestas eran deleite de una elite intelectual. Recordemos unas palabras de los “Espartacos” acerca del alcance de su programa de arte público:

<<Pretendemos un acercamiento del arte a sus fuentes naturales: el pueblo. En el terreno efectivo, al no haber desechado la fundación social del arte, se ha logrado un contacto directo, a través de la obra, con medios estudiantiles y obreros, realizando exposiciones en universidades, en el interior del país, murales en sindicatos, lugares públicos, etc. El logro, debido a las actuales estructuras sociales, no ha tenido la trascendencia deseada. Esta sólo será alcanzada al posibilitar el acceso a la cultura de la comunidad>>.

Espartaco, y su propuesta secularizadora también hizo su presencia dentro de la vanguardia del '60, se integran junto a otros pintores, y desde la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, entre el 66-69, protagonizan un itinerario colectivo de arte público, murales y afiches -en paralelo a Espartaco- que vamos a estudiar en el próximo bloque. Toda esta actividad dividida nos dan un cociente abrumador, una gran producción artística que alternaba entre la unicidad y la multiplicidad de la obra de arte, pocas experiencias grupales han trabajado durante una década completa con la aspiración de solucionar una carencia para con la historia del arte que los circunscribe, quiero decir, desde la identificación que vuelcan ya en el manifiesto de 1958 y que llevan al extremo posible:

<<Es evidente que en nuestro país, a excepción de algunos valores aislados, no ha surgido hasta el momento una expresión plástica trascendente, definitoria de nuestra personalidad como pueblo. Los artistas no podemos permanecer indiferentes ante este hecho, y se nos presenta con carácter imperativo la necesidad de llevar adelante un profundo estudio del origen de esta frustración. Si analizamos la obra de la mayor parte de los pintores argentinos, especialmente de aquellos que la crítica ha llevado a un primer plano, observaremos como característica común el total divorcio con nuestro medio, el plagio sistematizado, la repetición constante de viejas y nuevas fórmulas, que si en su versión original constituyeron auténticos hallazgos artísticos, al ser copiados sin un sentido creativo se convierten en huecos balbuceos de impotentes>>.

Así que, tras diez años de intento de cambiar las cosas Espartaco deja una propuesta para solventar tal vacío, nueve autores vinculadas a ella y otros tantos afines, es decir, figurativos y con preocupaciones sociales e identitarias, con los que trabajan en el periodo 66-69 desde la SAAP, realizando precisamente murales y *affiches*.

4. BREVE COMPENDIO ACERCA DE LOS AUTORES. VALORACIONES Y PERFILES DE LAS MENTALIDADES.

Entrar a realizar un tratamiento individual, autor por autor, y ortodoxo (nacimiento, formación, etapas, breve comentario formal, breve reseña biográfica, exposiciones y premios, museos y colecciones, etc.), además de caer en la aliteración de la mayoría de las cosas trascendentes ya apuntadas sobre los autores, entraríamos en repetir la información que sobre ellos se puede conseguir tanto en la red como en diferentes catálogos individuales. Caeríamos así en la promoción de unos artistas meritorios pero que excedería el marco de nuestro estudio, pues pensamos que ninguno consiguió una consagración definitiva para una historia del arte de los destacados, y su mayor mérito consiste en su agrupación para intentar construir un movimiento que sirviera como referente para el desarrollo de un arte americanista en Argentina. Con ello no creemos menospreciar, ni mucho menos, a nuestros pintores, simplemente la constitución de Espartaco y la década del '60 constituyen su principal estructura sobre la que algunos han sabido capitalizar mejor que otros su posterior carrera. Los prolíficos años '60 argentinos y su rico panorama artístico sufrió una traumática fractura ante los hechos políticos que azotarían a la nación hasta el regreso de la democracia en los '80. El ecosistema artístico al que perteneció Espartaco había desaparecido, y no sólo ellos se vieron afectados, muchos de los autores que conformaron la vanguardia del '60 hubieron de buscar su suerte fuera de Argentina al menos hasta los años 80.

Lo que vino después con peor o mejor suerte para nuestros pintores, gravita en torno a lo acontecido en aquella experiencia, y en cuanto a lo plástico tendieron a caer en el amaneramiento, en cualquier caso, las opciones fueron diversas, lo cual nos da un nivel de información desigual, hay quien murió joven como Venturi y Di Bianco, por tanto, agruparlos a todos para un tratamiento posterior a lo acontecido en esos años se antoja arbitrario, y finalmente caer en preferencias e injusticias.

Siguiendo el método generacional a modo de una biografía ampliada a un grupo de pintores, se antoja más lógico tratar el lugar, y la mentalidad de los autores de un modo comparado dentro de la estructura que conforman, ya sea Grupo o Movimiento.

El hecho que existiera un embrión grupal con el trío de Carpani, Mollari, y Sánchez, no puede pasar desapercibido, los tres son nacidos en el año '30, los tres son amigos, y entre los tres ya hay definición de personalidades. Los tres entienden su inicio como base de la experiencia grupal, y cada uno lo narra de un modo que nos permite entender la propia mentalidad del autor.

Mario Mollari por una lado vincula a Espartaco con “tres jóvenes pintores” y muestra una visión idealista pero centrada en la problemática estética:

<<Espartaco significó, en sus inicios, el encuentro de tres jóvenes pintores preocupados por el rumbo que la pintura tomaba a mediados de los '50 en el mundo y, fundamentalmente en Argentina y Latinoamérica>>.

Sánchez también se remonta al trío pero tiene una visión materialista, en el sentido dialéctico, y objetivo, muy esclarecedora de su personalidad y de su pintura:

<<fuimos los iniciadores en realidad empezamos en el 55, 56 a exponer los tres juntos porque no teníamos recursos y no teníamos muchas obras>>.

Carpani también acude al trío inicial, pero su visión es plenamente partidista y politizada, la pintura como subsidiaria de la política:

<<Expongo por primera vez, con Sánchez y Mollari, en el año '57. Espartaco se funda en el 59. Pero me vinculo al movimiento obrero recién en el año '61,⁷¹⁹ cuando me alejo del grupo, porque se estaba transformando en un simple grupo de pintores y la finalidad original no era esa. Durante la época de Espartaco, aparte de algunas charlas y exposiciones, con Sánchez colaborábamos con algunos periodísticos de izquierda. ¡Ojo! No de la izquierda oficial -comunistas y socialistas-, sino de lo que ya constituía una izquierda independiente, la llamada genéricamente "izquierda nacional">>.

Tres mentalidades, tres estrategias narrativas que responden a una visión muy diferente entre ellos de cómo entender el Movimiento o Grupo Espartaco por parte de los autores embrionarios:

Si Carpani presenta al Movimiento Espartaco como un intento de usar el arte como recurso subsidiario de la izquierda nacional, se había confundido de compañeros, Espartaco significaba una resistencia al coloniaje cultural, un rechazo a olvidar el programa americanista, pero esa batalla tenía lugar con los pinceles, y se gestaba bajo el ecosistema artístico al que se pretendía influir y corregir. Como bien apunta Sánchez:

<<Hicimos un manifiesto y nos asumíamos como pintores, cosa que Ricardo se olvidó un poquito porque él se politizó mucho, y primero era la política y después el arte. Y a pesar de ello siguió dibujando y pintando muy bien y dando el mensaje que tenía que dar, pero yo le decía: "Seamos sinceros, si a vos te place pintar, pintá, y dejá un poco la política de lado"; y él no hacía caso, insistía con la política>>.

En cualquier caso, este núcleo embrión ha terminado actuando de forma protagonista por encima de valoraciones formales y curriculares, también es cierto que ellos tres permanecieron más tiempo en Argentina facilitando su reconocimiento, así mismo el resto de su carrera la

⁷¹⁹ Carpani participó durante todo el año 61 con excepción de la última exposición de esa temporada en Espartaco, la ubicuidad que Carpani se auto-endosa no hace más que enturbiar su propia realidad cronológica.

fundamentaron en una estética que bebía directamente de su experiencia en Espartaco. Con el tiempo -principalmente Carpani- terminó proyectando su propia idea de Espartaco mediante un discurso desplegando a través de diferentes estrategias narrativas que denotan la mentalidad de posesión sobre Espartaco; Carpani excesivamente pragmático, Sánchez sumamente austero en opiniones, y Mollari algo más apartado trasmite esa deuda permanente con lo americanista. Ahí aparece a mitad de la década del 2000 Carlos Sessano en el programa radiofónico Colores Primarios para desmentir la versión existente acerca de Espartaco fomentada por este trío, y abriendo la posibilidad de cruzar tales visiones como hemos realizado a lo largo del trabajo.

Bien, por un lado, tenemos autores como Carpani, Sánchez, y Mollari que durante los '80 , '90, remontaron el terreno del olvido, llegando a obtener un reconocimiento dentro de la cultura de Buenos Aires, siempre ligado a su pasado de Espartaco como principales méritos. Diz quedó relegada y apartada de tal reconocimiento. Por otro lado, tenemos autores como Sessano y Bute, instalados en España desconocidos para el nuevo medio artístico y algo agotados ante lo vivido en los '60 argentinos, no mostraron interés por integrarse al ecosistema artístico español, y rompieron en estilo con su pasado en Espartaco. Tantos años fuera de Argentina les valió el olvido y desconocimiento de una gran parte de investigadores, aunque bien recordados por galeristas, coleccionistas, fototecas de los museos y pintores que vivieron los sesenta, sus obras siguen apareciendo regularmente en subastas, recordados por su permanencia en el grupo Espartaco. Luego tenemos aquellos que murieron jóvenes como Di Bianco y Venturi. Di Bianco ha sido limitado a ser recordado como fiel escudero de Carpani, sobretodo por la izquierda peronista, y Venturi recordado como víctima de la dictadura del 76 también por la izquierda peronista. Y finalmente tenemos a Raúl Lara, aquel jovencito de 19 años que participó durante el año 59 que terminó siendo uno de los autores más representativos de Bolivia como atestigua su participación en la Bienal de Venecia.

Ricardo Roque Carpani (1930-1997). Participó en 12 exposiciones con Espartaco. El 18 de Julio de 1996, Ricardo Carpani fue declarado Ciudadano Ilustre de la ciudad de Buenos Aires.⁷²⁰ Al conformarse el Movimiento Espartaco, Ricardo Carpani se pensó como líder teórico e intelectual del grupo, pero su incapacidad de liderazgo lo llevó a posiciones autoritarias y terminó siendo expulsado al final de la tercera temporada del itinerario Espartaco. Su convencimiento como líder lo llevó a hablar de escisión, y arrastró a Di Bianco. Detectamos tres etapas geométricas en Carpani, una entre el 57-59 previa a Espartaco donde todavía no ha desarrollado la musculatura de sus

⁷²⁰ [En red] http://www.ciudadyderechos.org.ar/derechosbasicos_1.php?id=624&id2=625&id3=3433 [última consulta: 12/9/2013]

figuras. Una segunda etapa en Espartaco entre el 59 al 61 donde además de crear musculatura en sus figuras introduce acabados mátericos alternados con espacios planos y lamidos. Y una tercera etapa fuera de Espartaco donde presta sus figuras a la CGT sometiendo a estilización algunos rasgos lineales de la segunda etapa. Finalmente a partir de los '70 y 80 Carpani pasó a las formas curvas y a los temas cada vez más folclóricos (tangos rodeados de follaje selvático), la mayoría de las noticias que podemos recoger de Carpani en los archivos pertinentes corresponden a la década del '90. Junto con Sánchez y Di Bianco, Carpani nos dejó los escasos murales que han sostenido el mito de Espartaco como grupo consignado al mural. Durante los sesenta Carpani no expuso en las galerías de Buenos Aires tan a menudo como sus compañeros, se centró en la edición de material gráfico para la lucha obrera del peronismo de izquierdas, pero paralelamente expuso en un buen número de colectivas por diferentes exposiciones de diversa índole por Europa y Estados Unidos, podemos destacar "10 Argentine Painters" organizada en Nueva York por D'arcy Galleries en 1966, y en varias ocasiones para la Galería Latina de Estocolmo y Palma de Mallorca, entre otras. El curriculum más exacto y completo acerca de Carpani, que contiene además una entrevista, lo podemos encontrar en un documento mecanografiado en la Biblioteca Museo Arte Moderno.⁷²¹ Carpani declara que Espartaco no fue un grupo político y que su actividad como artista político vino después de Espartaco. Cuando hemos estudiado el manifiesto Espartaco de 1958, se ha podido comprender que la problemática que planteaba era la búsqueda de un arte identitario ante la carencia de un modelo americanista en la plástica argentina excesivamente afectada por los centros internacionales del arte. Sin embargo, Carpani no pareció entender esta cuestión, ya que realizó una iconografía industrial y obrerista, que se podría trasladar a cualquier país de Europa, y comprendió el arte como un útil subsidiario de las luchas sindicales, en Argentina mayoritariamente de corte peronista. Recordemos las palabras de Carpani:

<<En el grupo Espartaco no todos tenían una vocación política real, y algunos se planteaban más como un simple grupo de pintores que como un grupo de artistas militantes al servicio de las luchas populares. Prevalecía la tendencia a no proyectarse más allá del ambiente de las galerías. Con Di Bianco nos fuimos y el grupo Espartaco siguió hasta el año '68. Casi toda la tarea plástico-política la hice a partir del momento en el que me aleje del grupo>>.⁷²²

De estas palabras del año 92, y de otras declaraciones anteriores podemos derivar que Carpani entiende como menor su participación en Espartaco dentro de su carrera y que su tarea

⁷²¹ ALDABURO, Ana.: El Grabado Político y Social en la Argentina en el S. XX. Encuesta: Ricardo Carpani. Biblioteca Museo Arte Moderno, Doc. n° 00003469. Anexo n° 135.

⁷²² Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp. 436-440

“plástico-política” se realizó una vez expulsado de la formación con mayor amplitud. He aquí posiblemente una confesión, pues siendo así, no puede ser a la vez líder de la formación. En la exposición homenaje a Espartaco de 1986, Carpani declaraba:

<<Su frustración final como grupo derivó de la incompreensión del carácter totalizador de la lucha contra la dependencia y el coloniaje. La batalla en el terreno artístico y cultural no puede estar desvinculada de aquella lucha política y social que diariamente libran los trabajadores>>. ⁷²³

Como vemos Carpani insiste en vincular oposición al “coloniaje cultural” con “la lucha obrera”, una relación que es plenamente subjetiva, de hecho, salvo alguna excepción los sindicatos influenciados por el peronismo proyectaban una imagen muy diferente a la propuesta por Carpani, tampoco sus compañeros con excepción de Di Bianco y Sánchez consiguieron asumir la visión obrerista como oposición al coloniaje artístico. Realmente Espartaco extendió su proyecto durante una década, tiempo de duración que se antoja prodigioso para un grupo, cuando Carpani habla de frustración, quizás vemos un proyección personal, donde queda reflejada la negativa mayoritaria de sindicatos y compañeros de grupo a seguir la concepción teórica-estética de Carpani. Por otro lado, con tal declaración alude a la idea de que Espartaco era sólo un grupo de pintores y la coetilla social o nacional, le correspondería a él y a Di Bianco. Es indudable, Carpani fue una personalidad de gran carácter como sucede con su particular trazo, con sus figuras graves y fuertes, como sus posiciones ideológicas inamovibles, con las que se puede estar de acuerdo o no, en cualquier caso, Carpani es una piedra angular de la historia del Movimiento Espartaco, a pesar de su estancia de tres años.

<<Yo era un hombre politizado, formado ideológicamente desde muchacho, y obsesionado por dar a mi imagen un sentido social profundo y eficaz, mediante su incorporación a la lucha concreta>>. ⁷²⁴

Juan Manuel Sánchez (1930). 27 exposiciones con Espartaco. Sánchez fue declarado el 18 de Octubre del 2012 Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. ⁷²⁵ Se antoja una personalidad más equilibrada, menos exaltada en lo político pero muy afín a Carpani en lo estético, incluso admirador en lo intelectual respecto a Carpani. Ellos dos son la imagen del muralismo de Espartaco como grandes masas geométricas con apariencia de hombres de piedra. Sánchez partió de un estilo similar a Carpani, incluso reduciendo el vocabulario buscó un estilo

⁷²³ “Homenaje a Espartaco”, Galería Soudan, Bs. As., 1986. Anexo nº 121

⁷²⁴ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 437

⁷²⁵ [En red] http://www.minotauroweb.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=72:juan-manuel-sanchez-personalidad-destacada-de-la-cultura&catid=21:arte&Itemid=125 [última consulta: 11/9/2013]

perenne que desarrolló a través de diferentes sintaxis variables en formas y colores, pero con un vocabulario invariable. Las influencias entre Carpani y Sánchez fueron mutuas, sin embargo, las características figuras de “piedra” (compárese fig. 13 y 47) fueron primero en Sánchez que en Carpani. Como creador de juegos iconográficos Sánchez destaca, como hemos podido ver en las obras presentadas. Sánchez es un trabajador inagotable, marcado por una secuencia evolutiva constante y progresiva, su propuesta geométrica fue cambiando al calor de las diferentes décadas pero de un modo muy sutil. En 1960, en el Museo de Arte Moderno de Roma expone Sánchez. En 1962, éste es incluido en *20 Pintores Argentinos* en México y en la exposición de *Pintura Argentina* celebrada en Kansas, EE.UU. Sánchez será galardonado en diferentes ocasiones tras los '60. <<Ahora que se puede ver a distancia creo que algo hemos aportado. Eso sí, no hemos logrado concretar la idea principal que nos inspiraba, que era un arte esencialmente nuestro. Nosotros pusimos nuestra parte en esa lucha y le corresponde a las nuevas generaciones continuarla>>.726

Mario Mollari (1930-2010). 27 exposiciones con Espartaco. Miembro firmante del manifiesto Espartaco. Un pilar inamovible desde el principio hasta el fin de la experiencia colectiva. El amigo eterno de Juan Manuel Sánchez desde el servicio militar. Mollari mostró un proceso que partió de posiciones muy renovadoras desde la deformación figurativa a terminar mostrando una personalidad muy templada. Sin embargo, su pintura esta llena de matices. La crítica lo ha calificado de talentoso, virtuoso, hemos de añadir que a Mollari la comprensión de la pintura le viene dada a través del ojo, un pintor retiniano y no un intelectual de la estética, es por ello que su evolución paso de un figuración deformante y arrolladora, a un gusto por la buena forma cayendo en el agotamiento de unas figuras tipo ya confeccionadas en Espartaco. Mollari fue vital en la experiencia grupal, entre otras cosas, marcó una tendencia interna y opuesta al geometrismo de Carpani y Sánchez. Mollari desde su filosofía Zen abrió al grupo a otras comprensiones más allá de las posiciones políticas. Mollari pasó la dictadura de Videla en Argentina, llegando incluso a exponer durante el '78 en la galería Suipacha, pero en un tono muy templado y eliminando la palabra “Espartaco” de su curriculum. Fue un trabajador de la pintura, con una producción muy abundante. Asiduo en las subastas de Buenos Aires, lamentablemente no se han conservado obras murales. Mollari es, sin duda, el pintor más premiado, fue Segundo Premio Salón Nacional (Pintura, 1961) y Gran Premio de Honor Salón de Mar del Plata (1967), además puso broche a su carrera con el Gran Premio de Honor (Adquisición) y el premio Presidente de la Nación (1998). Muy valorado ya por la crítica del '60, sin embargo, su propuesta tras la década del '60 se amana y entra en un ciclo de repetición que parece no tiene salida. <<No soy un individuo que protesta, sino un

⁷²⁶ “Homenaje a Espartaco”, Galería Soudan, Bs. As., 1986. Anexo nº 121.

interprete del hombre americano, en su situación, hay como una espera, como un estar y dejar pasar el tiempo porque esto tendrá que cambiar. Mi pintura es la espera de un cambio>>.⁷²⁷

Esperilio Bute (1931-2003). Participó en 16 exposiciones del Movimiento Espartaco, entre los años 1959, 1960, 1961, 1962, y durante el 63 inicia el año con Espartaco editando la carpeta “Cuba” y finalmente es invitado para la última exposición del grupo en 1968. Fue el cuarto integrante ya desde el año 58 y participó activamente de la edición de los dos manifiestos, tanto del publicado en Machete en Zaráte, y el segundo editado en la revista “Política”. Alumno de Pettoruti y Lajos Szalay. Sus principales méritos son una “Mención de Honor” en el premio “Ver y Estimar” de 1961 y sus convocatorias para la *Troisième Biennale* de París y *L’Art Argentin Actuel*, en el *Musée d’Art Moderne* de la Ville de París.⁷²⁸ Podemos considerarlo un individualista, también un arrepentido respecto al llamado arte nacional, entendiendo que <<no se puede concebir una pintura de la Argentina, sino una pintura en la Argentina>>,⁷²⁹ saliendo voluntariamente de Espartaco el mismo año que fue convocado para la bienal de Paris, aprovechando la oportunidad para iniciar un camino en solitario, se podría entender como contradictorio que del compromiso militante de Espartaco saltara a trabajar para las galerías importantes de Buenos Aires, (Wildenstein, Bonino). En esta época mostró sus dudas con la expresión muralista: <<En arte dudaba que los murales a la mejicana (Rivera y Orozco) fueran suficientes para expresar lo social>>.⁷³⁰ Finalmente ante las circunstancias del onganiato vuelve a compartir experiencia colectiva desde la SAAP entre el 66-69 con sus excompañeros y junto a otros autores, pero mantiene su participación en las galerías. Es decir que realmente pasa tres años del 63-66 alejado de las experiencias colectivas destinadas a la función social del arte. El importante crítico Aldo Pellegrini, convocó a Bute en 1968 como autor representante de la Nueva Figuración⁷³¹ -como Estilo-, y ese mismo año participó en la clausura del Movimiento Espartaco. Tras el proceso de descomposición de la vanguardia del '60 y en peligroso clima político, Bute, al igual que Sessano y otros tantos artistas, desapareció voluntariamente del ecosistema artístico, en su caso se prolongó hasta el 85-86. El autor señaló respecto a la experiencia colectiva que: <<Como experiencia, Espartaco fue el comienzo de mi trabajo en forma profesional dentro de la pintura y el contacto humano de un grupo de artistas que

⁷²⁷ LINARES, Salvador.: Entrevista a Mario Mollari: “Mi pintura es la espera de un cambio”. *La Actualidad en el Arte*, nº 32 Buenos Aires, octubre de 1982 pp.12-13.

⁷²⁸ Anexo nº 124. y Anexo nº 130.

⁷²⁹ “Crónica de una libertad”. *Primera Plana*, Marzo-1966, p.55. Anexo nº 131.

⁷³⁰ Jose Luis Goyena. [Entrevista nº6] Anexo nº6.

⁷³¹ Pellegrini, Aldo. “[Una confrontación que dé idea de la situación en la que se encuentran...]” In Nueva figuración, nueva abstracción, 2-4. Exh. cat., Buenos Aires: Necochea, 1968. Anexo nº 158.

seguimos manteniendo una sólida amistad. Hubo, además una interinfluencia, un aporte entre los integrantes que fue para mi lo más importante>>.

Carlos Sessano (1935). Participó en la considerable cifra de 19 exposiciones del itinerario oficial. Sessano fue el quinto integrante, pero es el cuarto componente en número de exposiciones, permaneció desde la fundación hasta la última muestra. Su principal mérito es la obtención del premio Mención del Salón Nacional de Buenos Aires en 1962. Como el propio Sessano manifiesta en la entrevista que se le ha realizado, siempre le asaltaron importantes dudas en lo estético:

<<A mi vuelta de Cuba fue un momento muy fructífero, y coherente entre lo que yo quería decir y lo que pintaba, traía muy viva toda la experiencia por Latinoamérica, siempre tuve muchas dudas y he explorado bastante, soy muy ecléctico, siempre cambio de influencias, pero en esa época tenía cierto posicionamiento muy definido tanto política como estéticamente>>. ⁷³²

Sin dejar su participación con Espartaco, Sessano buscó un camino individual. Fue un joven autodidacta, pasa la década viajando tanto por el continente americano como por Europa, absorbe como una esponja todas las novedades que entiende beneficiosas para la expresión de sus mensajes. Podemos ver diferentes líneas figurativas de forma simultánea lo que hace muy complicada su clasificación estilística de un modo ajustado. Dentro del grupo mostró la vitalidad y fuerza, como uno de los más jóvenes con excepción de Lara y Venturi. Quizás esta juventud dibujó un perfil psicológico más radical que lo llevó al enfrentamiento político con Carpani de forma abierta, el grupo decidió apoyar a Sessano y expulsar a Carpani.

Finalmente se instaló en España donde su actividad artística de forma pública se limitó a reparaciones puntuales. Declara que: <<Si hay un arte militante no puede ser bueno, entonces debe estar sometido, todo arte libre es comprometido. Es indisoluble un hombre político hace un arte político y un hombre libre hace un arte libre>>. ⁷³³

Raúl Lara (1940-2010). Realizó 5 exposiciones con Espartaco. Boliviano, llegó en 1955 a Buenos Aires para radicar por 15 años en Argentina. Pintor precoz, siguió los pasos marcados por su hermano mayor Gustavo Lara. Perteneció a Espartaco durante el año 1959, prácticamente como una experiencia formativa más. En 1961 obtiene una beca en la Escuela Superior Bellas Artes Ernesto de la Carcova becado por Fondo Nacional de las Artes, especializándose en Pintura Mural. En 1962 Ingresa al taller libre de Juan Carlos Castagnino en Buenos Aires. Empezó a exponer con Espartaco teniendo 19 años. De origen boliviano, representa en Espartaco la posibilidad de una

⁷³² Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

⁷³³ *idem*.

unidad continental por encima de fronteras nacionales. Participó desde una línea indigenista en sus inicios. Fue el más joven, muy talentoso procede de una familia de artistas. Muy reconocido en Bolivia, su principal mérito es la participación en la 49ª Bienal de Venecia, en 2001. El Museo Tambo Quirquincho de Bolivia realizó una excelente retrospectiva con la edición de un catálogo-libro en 2011.⁷³⁴ En los años '70 también saltó a un estilo renovado basado en lo americanista, sus paisajes, sus gentes, pero tratado con sentido de apariencia onírica, formalmente cercana de un tratamiento cada vez más realista del dibujo y muy expresivo en el color. Los juegos iconográficos como su serio de Van Gogh de viaje por Sudamérica, cierran la propuesta de Lara. Por breve que haya sido su participación hemos de valorar, repito la idea de un pintor joven, de proyección indudable, que aquel momento estaba en formación, en realidad, como el resto de compañeros, Lara siguió avanzando y estudiando en lugar de cerrar su arte a una fórmula quizás prematura para la personalidad de un autor, creciendo progresivamente hasta llegar a Bienal de Venecia hay más de cuarenta años de trabajo lo cual nos da una idea de la persistencia del autor en su proyecto figurativo y americanista. Proyecto que perfectamente asume Espartaco, comprendiéndolo tan representativo de lo americanista como pueda serlo Mollari.

Elena Diz (1925-¿?). Participó en 22 exposiciones con Espartaco. Miembro firmante del manifiesto “Por un arte revolucionario” en 1958. Después de Mollari, y Sánchez es quien más veces ha expuesto, faltando sólo a las cinco exposiciones del año 59. Espartaco tiene en la personalidad de Elena Diz uno de los aportes genuinos de Espartaco como grupo de los años '60 la incorporación decisiva de la mujer y la cuestión del género con autonomía propia y no vista desde el mundo masculino. La mayor del grupo, todos la recuerdan como una fuerte personalidad. Debía mostrarse fuerte por ser la única mujer entre tanto varón. Sánchez, su esposo, la recuerda como muy trabajadora ante el lienzo. Su pintura es cálida a la par que recia. Su mentalidad se muestra menos politizada y más ocupada en intereses introspectivos, y de la persona, en particular centrada en la temática de género con una gran fuerza expresiva en ocasiones llegando a deformaciones figurativas: <<Trato siempre de representar a la mujer, en toda la amplitud de sus tareas y, como soy de espíritu fuerte, me expreso con fuerza. Al tener que superar varias cosas negativas de la vida, sentí la necesidad de estas formas como una manera de luchar contra ellas>>.⁷³⁵ Como podemos ver, no hay nada de realismo en la actitud de Elena Diz, sino un expresionismo de raíz introspectiva.

⁷³⁴ Museo Tambo Quirquincho.: Raúl Lara Tórrez. [en red] <http://bibliotecadigital.umsa.bo:8080/rddu/handle/123456789/1972> [última consulta: 12/9/2013]

⁷³⁵ DIZ, J. Elena.: *Con Usted*, Revista de la Obra Social Luis Pasteur del Personal de Dirección de Sanidad, año 7, nº 34, Diciembre 1987-Enero 1988. Anexo nº 139.

Aunque su principal mérito es haber participado en Espartaco, también presenta un amplio curriculum de forma individual en tanto en Buenos Aires como en Estados Unidos y Europa que comenzó a mitad de la década, podemos encontrar su curriculum completo, mecanografiado y con anotaciones a mano en la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.⁷³⁶ Al igual que Sánchez siguió un proceso muy progresivo en la evolución de su pintura, y al igual que Mollari evolucionó de la deformación a la buena forma.⁷³⁷ La aportación de Elena Diz en la preocupación de la iconografía de género volcada en 22 exposiciones de Espartaco, otorgan al grupo un carácter muy propio de las preocupaciones feministas que en los años '60 experimentaron una explosión.

La última noticia pública que tenemos de Elena Diz es en diciembre-enero 87-88.⁷³⁸ Después desapareció de la realidad mundana y nadie sabe nada acerca de ella. En la Biblioteca del Museo de Arte Moderno contamos con diferentes documentos acerca de Elena Diz, entre ellos el curriculum artístico del que hemos de corregir su supuesta participación en Líbano en el Palacio de la Unesco, dato equívoco que se repite en diferentes trayectorias de la autora.

Pascual Di Bianco (1930-1978). Participó en 7 exposiciones de Espartaco. Militó durante dos temporadas en el Movimiento Espartaco (60-61). Al igual que Lara, Espartaco fue parte de su formación, y no de su personalidad definitiva. A la par que entraba a Espartaco realizaba su trabajo mural en Olavarría, del que podemos ver la influencia de F. Leger (fig. 49). Con la expulsión de Carpani a finales del '61, Di Bianco decide seguirle de modo voluntario. <<Carpani lo ayudó y lo apoyó mucho. La ayuda brindada por Carpani a Di Bianco le permitió tener un lugar dentro el ambiente artístico argentino>>.⁷³⁹ Di Bianco siguió a Carpani, pero como pintor lo consideramos una personalidad autónoma. Di Bianco alumno de Castagnino, muestra una gran versatilidad en formas, simultaneando lo deformante y expresivo con lo geométrico, y el propio Carpani tomó muchas cosas de Di Bianco, por ejemplo, la línea curva que es primero en Pascual. Goza de esa habilidad, y virtuosismo que vemos en Mollari, con una comprensión más visual que intelectual de la pintura. Con un concepto más lírico que épico, sin embargo, en compañía de Carpani su iconografía queda afectada por la épica y reducida respecto a su propio repertorio como pintor, mucho más amplio ciertamente que una iconografía obrerista. En 1964 comienza exponer para la Galería Latina de Estocolmo-Suecia iniciando su camino individual. Se instaló en Suecia donde

⁷³⁶ S/a. *Curriculum Vitae de Juana Elena Diz*. Anexo n° 142.

⁷³⁷ "J. Elena Diz. La expresión latinoamericana". *Mundo Perfumista*, Buenos Aires, N°73, 1986. Archivo Biblioteca Museo Arte Moderno, Bs. As., (n° doc 00006865). Anexo n° 140.

⁷³⁸ *Cit.*, nota 735.

⁷³⁹ Pinto Guillaume, Ezequiel. [Entrevista n°5]. Anexo n°5.

realizó cuatro murales. <<De un total de cuatro obras: dos permanecen desaparecidos, uno sigue enrollado en un depósito. Sólo uno fue rescatado y permanece en una colección privada>>. ⁷⁴⁰ En los setenta inicia una línea más lírica, donde las formas se tornan redondas donde lo corpóreo transmite un sentido blando. <<Di Bianco estaba tratando de hacer otro tipo de pintura durante sus últimos años. Se había alejado de la temática del trabajador latinoamericano, más hacia el arte por el arte>>. ⁷⁴¹ Finalmente falleció prematuramente en Suecia en 1978. Como ya hemos comentado en el estudio del estado de la cuestión a través de sus fuentes de estudio, nos remitimos al estudio de Ezequiel M. Pinto-Guillaume, arqueólogo, y curador de la fundación HaCpa-Suecia, prepara una biografía completa de Pascual Di Bianco, sin duda, uno de los grandes olvidados de la generación que aquí reivindicó. Di Bianco ha quedado relegado a mero seguidor de Carpani, aunque como señala Pinto-Guillaume las influencias fueron mutuas. Juan Harb (1940) fue su ayudante en los murales para el sindicato de alimentación en 1964, y el propio Harb se considera seguidor de Pascual Di Bianco.

Franco Venturi (1937-76). Participó en 5 exposiciones de la experiencia colectiva. Su principal logro es pertenecer al proyecto estético de Espartaco. En 1965 integra el grupo Espartaco, -anecdóticamente de la mano de Bute-, en ese momento reducido a Diz, Mollari, Sánchez y Sessano, éste último había iniciado una estancia en Europa. Venturi se inicia en el 65 con una pintura también expresiva y cálida, tendente a la deformación, pero a partir del 67 comienza esta línea neofigurativa muy afín a la de Bute, y Sessano, por tanto, colaboró decisivamente al ajuste estético que el Movimiento Espartaco fue realizando a lo largo de su itinerario. Apenas se han podido conservar 25 obras, pero como señala el pintor Mario Erlich respecto a Venturi, <<no se trata de cantidad, sino de calidad>>. Venturi aportó el arrojo juvenil, sentido del humor y radicalismo político. Debido a la ausencia de Sessano en tres de las cinco exposiciones que participó Venturi, podemos entenderlo como un sustituto dentro de la línea de figuración más libre, encontrándose con Sessano y Bute en la exposición de clausura dando un tono a Espartaco deliberadamente renovador. Una vez Espartaco clausurado, Venturi inicia su camino individual, pero la situación de represión tanto en Argentina como en el resto del continente no facilitó el desarrollo de una pintura ácida y crítica como la de Franco Venturi, quien declaraba en marzo del

⁷⁴⁰ *idem.*

⁷⁴¹ *idem.*

Cfr. PINTO-GUILLAUME, Ezequiel M.: *Pascual Di Bianco: Pinturas y dibujos / Målningar och teckningar*. Ezequiel M. Pinto-Guillaume, Norsborg, 2013. pp. 260-261.

69: <<Mordiéndome. Tenía programada una muestra en Río de Janeiro, que fue suspendida debido a la represión ideológica que está ejerciendo actualmente en el Brasil>>. ⁷⁴²

Ese año 65 además de iniciarse con Espartaco realiza una exposición individual en Casa de América, Bs. As. Finalmente, participó en los Homenajes a Latinoamérica dedicados al Che Guevara (1967 y 1968), Villa Quinteros, también es América y la muestra de afiches “Malvenido Mister Rockefeller”, junto a otros “Espartacos” (Bute, Carpani, Sánchez, y Sessano). Una carrera breve pero que vivió los acontecimientos más reseñables del arte figurativo y político en los '60 argentinos como uno de sus participantes más coherentes entre vida y arte.

<<Yo volví a irme a raíz de conflictos de estrategia con algunos compañeros [referente acerca de qué hacer con la SAAP ante la represión sufrida] y a mi vuelta, cinco años después, Franco ya había pasado por la cárcel y estaba metido de lleno en otro grado de militancia activa. Buen compañero, generoso, con un futuro como pintor indudablemente promisorio, tenía un gran talento pero eligió otra vía y pagó, como tantos otros, el precio más alto>>. ⁷⁴³

La vivencia de Franco Venturi en los años '70 pertenecen a un episodio que aunque nada tiene que ver con el Movimiento Espartaco, nos hablan de la trascendencia que la palabra política suponía para Venturi, primero como artista, después como militante político. Entre julio 1972 y mayo de 1973 fue detenido político por pertenecer al sector armado del peronismo revolucionario. Cuando Venturi salió de la cárcel a partir del '73, comenzó a <<dibujar/publicar en una revista de humor como aquella Satiricón -un medio masivo "burgués" pero particularmente "incorrecto"- es un gesto aún más extremo que el ademán "social" de su pintura en los sesenta>>, señala Gidiuci, no obstante, es difícil encontrar este sentido de trascendencia que propone el curador en dichos dibujos, hay más bien una creación irreverente, irónica y sin sentido de trascendencia y probablemente como evasión del presidio, y esa naturalidad es la que hoy nos cautiva. El 20 de febrero de 1976 Franco Venturi fue víctima del genocidio del general Videla, recordado por ser el primer artista de entre unos cien desaparecidos por la dictadura del '76, aunque su desaparición no se debió a motivos artísticos sino políticos. En 2006 se celebró la exposición Homenaje a Franco Venturi, se recuperó su obra y se expuso en el Centro Recoleta, auspiciada por la Dirección General de Museos, y se editó un excelente catálogo. ⁷⁴⁴ Finalmente, la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, creó por resolución SDH N° 016, el "Espacio Arte y Derechos Humanos

⁷⁴² MARIANI.: Confesionario. *Artiempo*, n° 5 Marzo-69. p. 15.

⁷⁴³ SESSANO, Carlos. AA.VV.: *Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Asunto impreso ediciones, Bs. As., 2006. p. 99.

⁷⁴⁴ *idem*.

Franco Venturi”, la cual contiene una colección de obras de arte, entre las que echamos de menos las de sus compañeros en Espartaco.

A través de estos datos de los autores, podemos comprender que quedan por explotar recursos suficientes como para construir monográficos individuales de cada uno de ellos, a las amplias trayectorias como pintores, hay que añadir aspectos en sus vidas francamente novelescas, que nos hablan del carácter de los autores. Sus biografías vienen a mostrar contactos en subgrupos internos.

Por un lado, tenemos al trío de Mollari, Sánchez y Diz como eje constante dentro del grupo, un trío fuertemente cohesionado sobre todo por lo personal, ya que Mollari y Sánchez son íntimos amigos desde el servicio militar, y a su vez Sánchez forma matrimonio con Elena Diz. Los tres siguieron vinculándose a Espartaco y mantuvieron una línea de revisión sin romper con las formas que los caracterizaron en el pasado. Por otro lado, tenemos al trío de Bute, Sessano y Venturi, muchos más renovador, los tres dejaron de pintar públicamente ante la represión general del sistema y su proyección sobre el ecosistema artístico argentino, y al iniciarse la década del '70 tomaron posiciones personales como reacción a todo lo acontecido en la política argentina. Lamentablemente, Venturi fue asesinado por la dictadura del '76; Bute y Sessano sufrieron cierta resaca ante todo lo vivido en los '60 y de algún modo se autocondenaron al ostracismo artístico de forma voluntaria a pesar de que realizaron reapariciones puntuales en el medio español, reapariciones que fueron más habituales en Bute que en Sessano.

Carpani y Di Bianco formaron su propio tándem, incluso se mostraron como un grupo paralelo tras la expulsión de Carpani. Di Bianco murió prematuramente y había iniciado un camino en solitario en Suecia, por su parte, Carpani una vez clausurado Espartaco, siguió manteniendo un vínculo con Sánchez y por extensión con Mollari y Diz, esto les permitió reunirse en algunas exposiciones como la realizada en Pinamar en 1985. Finalmente la vida de Elena Diz, a partir de 1987 queda como una incógnita de la que nada sabemos. De nuevo queda el trío inicial de Carpani, Mollari y Sánchez, como guardianes de la esencia y memoria de Espartaco, lo que fue en detrimento principalmente de Bute y Sessano, teniendo en cuenta la desaparición de Venturi, Di Bianco, y Diz. Raúl Lara, realizó su camino en solitario como pintor boliviano llegando a un reconocimiento muy considerable en su vejez, siendo enviado a la Bienal de Venecia del 2001.

Tenemos una variedad de personalidades que sumándolas obtenemos el dibujo de la mentalidad colectiva, repasemos por orden alfabético. En Bute tenemos al individualista y a una figura crítica que duda en parte del discurso nacional y americanista buscando la imposición de lo formal. En Diz tenemos una mirada introspectiva y centrada en la problemática de género dejando que lo expresivo de la pintura se imponga sobre lo descriptivo y narrativo. En Di Bianco tenemos la

idea de la amistad con Carpani por encima de otras razones, pues su pintura fue del agrado de todos los componentes, como el silencio acerca de él en la Carta a Sabato nos permite suponer. En Carpani tenemos la figura dogmática, con exceso autoritario sobre sus compañeros, entendió el arte como subsidiario de la política. En Lara una visión que abarca toda América bajo un sabor indigenista, algo que une a los pueblos. En Mollari el equilibrio entre pintura e iconografía social, equilibrio como su propia personalidad, el convencimiento de una idea hasta el final. En Sánchez vemos una personalidad como su propia obra, y podríamos enumerar adjetivos dichos por la crítica como objetiva, concreta, austera, silenciosa, rotunda, grave, y concisa. Sánchez es la piedra central bajo la que se aglutina en realidad el grupo, ya que entorno a él están Mollari y Diz vinculados desde lo personal, los tres son quienes más han expuesto con Espartaco. Luego esta Sessano con 19 exposiciones, sólo con tres exposiciones más que Bute, aunque Sessano quedó mucho más olvidado por la historiografía, ciertamente, tan sólo Laura San Martín (1961) menciona que Sessano ha estado de viaje, en algunas obras incluso es obviado, sin embargo, es a nuestro parecer la personalidad que por excelencia mejor representa la juventud y creatividad de Espartaco. En esta línea fresca y de arrojo de juventud, sumando sarcasmo, y acidez, tenemos a Venturi con sus cinco participaciones, representó una apertura estética que se acrecentaba en Espartaco con el paso de la propia década.

Bloque II
VANGUARDIA, ARTE Y POLÍTICA.

“No pienso caer yo también en la mitificación sin fin que se abate sobre los 60, ni mucho menos sobre ese afán homogeneizador que suprime las tensiones y antagonismos de esos años (el que supone que el Guevarismo, el Di Tella y Tato Bores pertenecen a la misma *episteme*), pero sin dudas algo ocurrió en ese entonces”.⁷⁴⁵

Tabarovsky, Damián.

1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y TEÓRICA .

Abrimos el segundo bloque de nuestro estudio, ya que Espartaco se integra en un proceso general de la vanguardia argentina que se ve abocada a una politización del arte, debido tanto a los avatares de la historia nacional de Argentina, como al contexto internacional que determinó las tensiones internas del mundo del arte. Espartaco vive un proceso simultáneo a su propia historia desde 1966 a 1969, mientras se produce la disolución del movimiento que concluye como tal en 1968, sus integrantes deciden integrar un nuevo proceso junto a otras individualidades integrando una nueva experiencia colectiva.

Sin este bloque, nuestro estudio queda aislado, descontextualizado y sin referencias desde la que medir su alcance estético. El trinomio Vanguardia, arte, y política de Argentina ha sido ampliamente estudiado, y aunque Espartaco no ha sido, -por razones obvias- excluido, no se ha historiado este campo temático desde un ángulo, un prisma, o perspectiva específica que articule y desarrolle las posibilidades y trascendencia del grupo Movimiento Espartaco, si bien existen importantes precedentes, como la obra del “Del Di Tella a Tucumán Arde” de Longoni y Mestman; así como el importante catálogo de la muestra Arte y Política (2001) comisariada por Alberto Giudici.

1.1. DE PARÍS A NUEVA YORK.

Tras la II G.M. comenzó un nuevo periodo en la historia y por ende en la historia del arte. EE.UU. como potencia que salió victoriosa del conflicto armado, y ante una Europa devastada y en ruinas, no solo recibe un importante flujo de intelectuales y artistas procedentes del viejo continente, sino que invierte cantidades ingentes en la formación, promoción, y difusión de las artes. La hegemonía militar y económica de EE.UU. cobran un sentido legitimador cuando la producción cultural de las ciencias y las artes se proyectan con supremacía sobre los otros centros internacionales. EE.UU. pasó de ser un centro receptor a un centro emisor. La guerra ideológica era un frente fundamental dentro de la llamada Guerra Fría entre los dos bloques resultantes de la II G.M., -entre el capitalismo y el comunismo-. Esta realidad, -la confrontación entre los dos bloques-

⁷⁴⁵ TABAROVSKY, Damián.: *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2004. p. 9.

y su correlato en el mundo del arte es un lugar común -aunque a menudo esquivado- tanto de una bibliografía de carácter general, así como en una bibliografía específica. Es decir, que lo expresado anteriormente es una realidad completamente aceptada, desde lo general a lo particular, por ejemplo, en una obra de gran difusión como *La pintura contemporánea*, de la editorial Taschen, podemos leer:

<<El fin de la II GM marcó una nueva etapa, y no solo desde el punto de vista político. Con la separación en dos de los mundos occidental y oriental, que se prolongaría durante más de cuarenta años, se asiste al fin del predominio europeo. Por primera vez en la historia del arte, América aparece en igualdad de condiciones que Europa>>. ⁷⁴⁶

De un modo más sesudo y específico tenemos los estudios de David Harvey y Serge Guilbaut. El primero toma como referencia la obra de Guilbaut:

<<El libro de Guilbaut (1983) *How New York stole the idea of modern art*, resulta instructivo, entre otros elementos fundamentales, por las múltiples ironías que revela la historia. Los traumas de la Segunda Guerra Mundial y la experiencia de Hiroshima y Nagasaki, al igual que los traumas de la Primera Guerra Mundial, eran difíciles de absorber y representar en forma realista, y el giro hacia el expresionismo abstracto por parte de pintores como Rothko, Gottlieb y Jackson Pollock reflejo conscientemente esa necesidad>>. ⁷⁴⁷

De cómo Nueva York robó la idea de arte Moderno ⁷⁴⁸, es una obra fundamental que en España ha sido editada en 2007. De un modo más irónico tenemos la obra de Tom Wolfe, *La palabra pintada*, y *¿Quién teme al Bauhaus Feroz?*. En realidad son dos obras que en España se han editado conjuntamente englobando un solo volumen. El autor pone en cuarentena todo el fenómeno norteamericano y las razones sociales que exigen un arte existencialista ⁷⁴⁹ que acude a la introspección del mundo interno de los artistas. Wolfe acusa directamente a los críticos como Greemberg, Rosemberg, Steinberg, entre otros, de imponer unos criterios que tanto el público como el coleccionista Norteamericano, ni entendían, ni gustaban. De ahí el título de su obra *La palabra pintada*, muy elocuente para su tesis, ya que viene a decir que aquellas grandes obras del

⁷⁴⁶ VON LENGERKE, Christa.: "La pintura contemporánea". Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días. en, AA.VV.: *Los Maestros de la pintura occidental*. Taschen, Bonn, 2002. p. 617.

⁷⁴⁷ HARVEY, David.: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores S. A., Bs. As., 1998. p. 53.

⁷⁴⁸ GUILBAUT, Serge.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte Moderno*. Ediciones Tirant Lo Blanch, Barcelona, 2007.

⁷⁴⁹ La gran diferencia entre la abstracción europea de antes de la II G.M. y la producida posteriormente es el cambio de una abstracción consecuencia de un pensamiento positivista (Bauhaus) por una abstracción producto de una filosofía existencialista (Expresionismo Abstracto). La promesa de una utopía basada en los avances científico-técnicos se diluyó ante la tragedia humana que la ciencia había ayudado a perpetrar en la II G.M.

Expresionismo Abstracto, el Pop, el Op, o el Mínimal, son fruto de los críticos mencionados. El texto estético y la crítica, amplían, o mejor dicho, dan sentido a una pintura indescifrable para el gran público, y reservada para las elites. Esta aparente libertad estética, como reflejo de la sociedad de las libertades del Capital, se articula como oposición y confrontación de la sociedad autoritaria de la URSS y del bloque mundial que representa, ya que desde la llegada de Stalin al poder (1922) la breve libertad creativa de la *Vujtemas*⁷⁵⁰ (1920) fue sustituida por el más complaciente y propagandístico Realismo Soviético. La promesa de libertad creativa y el intenso existencialismo que se esconde en el Informalismo europeo y en el Expresionismo Abstracto Norteamericano, esconde diferentes paradojas e ironías. La propia arquitectura racionalista que la Bauhaus creó bajo la influencia del marximo-espartaquista alemán, como una estética austera e industrial que representó los valores obreristas de la ideología que profesaron sus autores, fue pagada a buen precio por la elite norteamericana, de ahí el segundo e irónico título de Tom Wolfe, *¿Quién teme al Bauhaus Feroz?* Los artistas alemanes que abrazaron el marxismo pasaron a ser los nuevos maestros de las nuevas escuelas de arte de EE.UU., como por ejemplo, la Black Mountain Collage: considerada “el paraíso de la experimentación”.⁷⁵¹

Continuando con esta paradoja de la libertad estética, y su influencia internacional, podemos encontrar su influencia en la España franquista, pues se mostraba al mundo con una libertad estética que quedaba representada, entre otros, por el informalismo del grupo El Paso, a finales de los '50, mencionado grupo ejemplificó una falsa promesa de libertad en el exterior ante los foros internacionales del arte.⁷⁵²

Fundamental para el conocimiento de este correlato de la Guerra Fría en el ámbito de la cultura es la obra, *Who Paid the Piper: The CIA and the Cultural Cold War* [*¿Quién Pagó: La CIA y la Guerra Fría Cultural*] escrito por Frances Stonor Saunders, historiadora y periodista, quien ha realizado una obra de investigación ampliamente galardonada y traducida a más de diez idiomas.

<< Este libro presenta un informe detallado de los medios por los que la CIA se infiltró e influyó en una amplia gama de organizaciones culturales, a través de los grupos que le servían de pantalla y mediante organizaciones filantrópicas amistosas como las Fundaciones Ford y

⁷⁵⁰ *Vjutemás* fue formada por la fusión de dos escuelas: la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú y la Escuela de Artes Aplicadas Stróganov.

⁷⁵¹ Véase, GRANÉS, Carlos.: *El puño invisible*. Taurus, Madrid, 2012. pp. 92-100.

⁵ Se recomienda ver, TOÛSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Cátedra, Madrid, 1983.

En muchas ocasiones se ha acusado al régimen franquista de haberse servido del arte de vanguardia para ofrecer en el exterior una imagen de modernidad y apertura que no se correspondía con la situación real del país. La documentación contenida en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores resulta clave para comprender las intrincadas relaciones entre arte y política en la España de los años cincuenta y sesenta.

Rockefeller. La autora, Frances Stonor Saunders, detalla cómo y por qué la CIA realizó congresos culturales, montó exposiciones y organizó conciertos. La CIA también publicó y tradujo a autores conocidos que seguían la línea de Washington, patrocinó el arte abstracto para contrarrestar el arte con algún contenido social y, subvencionó a periódicos⁷⁵³, por todo el mundo, que criticaban el marxismo, el comunismo y las ideas políticas revolucionarias y absolvían, o ignoraban, la política imperialista violenta y destructiva de los EE.UU.>>. ⁷⁵⁴

Dos instrumentos fundamentales en articular la guerra fría cultural fueron la fundaciones Ford y Rockefeller, ambas pusieron sus tentáculos en Argentina a través del Instituto Di Tella.

<<La Fundación Ford, constituida en 1936, era la flor y nata de la inmensa fortuna de Ford, con activos por valor de tres mil millones de dólares a finales de 1950. Además, por ser una fundación, estaba exenta de impuestos. Dwight McDonald la describió con gran perspicacia como "un inmenso núcleo de dinero totalmente rodeado de gente a ver qué pillaba". Los arquitectos de la política cultural de la fundación al acabar la Segunda Guerra Mundial sintonizaban perfectamente con los imperativos políticos que sustentaban la presencia de dominio de los Estados Unidos en la escena mundial. A veces, parecía como si la Fundación Ford fuese sencillamente una prolongación del gobierno en temas relacionados con la propaganda cultural internacional. La fundación tenía un amplio currículum en acciones encubiertas en Europa, actuando codo con codo con el Plan Marshall y con agentes de la CIA en proyectos específicos>>. ⁷⁵⁵

<<La Fundación Rockefeller, no menos que la Ford, formó también parte consustancial de la maquinaria de la guerra fría de los Estados Unidos. Fue creada 1913, siendo su principal mecenas John D. Rockefeller III. Contaba con activos superiores a los quinientos millones de dólares, sin incluir los ciento cincuenta millones adicionales del Rockefeller Brothers Fund Inc., un importante gabinete asesor constituido en Nueva York en 1940. En 1957 el fondo logró reunir a las mentes más influyentes de la época en el Proyecto de Estudios Especiales, cuya tarea consistía en intentar definir la política exterior estadounidense. La Subcomisión II tenía la tarea de estudiar los objetivos y la estrategia de la seguridad internacional, y entre sus miembros se contaban Henry y Clare Booth Luce, Laurence Rockefeller, Townsend Hoopes (en representación de la empresa de Jock Whitney), Nelson Rockefeller, Henry Kissinger, Frank Lindsay y William Bundy, de la CIA. La conjunción de

⁷⁵³ Algunos de los órganos de expresión financiados directa o indirectamente por la CIA según las investigaciones de Frances Stonor Saunders fueron: *Partisan Review* (de la que cabe recordar que participaba Clemen Greemberg), *Kenyon Review*, *New Leader*, *Encounter*; entre muchas otras.

⁷⁵⁴ PETRAS, James.: *La CIA y la guerra fría cultural*. [en red] http://www.archivochile.com/Imperialismo/us_contra_pueb/UScontrapuebl0009.pdf [última consulta: 12-8-2013]

⁷⁵⁵ SAUNDERS, Frances Stonor.: *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Debate, Barcelona, 2001, Barcelona. p. 167

los miles de millones de dólares de la Rockefeller y el gobierno de Estados Unidos superó incluso a la Fundación Ford. (...) Otros pesos pesados de la guerra fría, como John J. McCloy y Robert A. Lovett, fueron importantes consejeros de la Rockefeller>>.756

Esta información ha alcanzado una amplia difusión pública, cabe señalar una entrevista a Frances Stonor Saunders publicada en *La Vanguardia* de Barcelona en 2001. En dicha entrevista, la autora asegura que la CIA hablaba de “batalla por la conquista de las mentes humanas”, uno de los instrumentos que permitió articular su guerra fría cultural fue “el congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA, Michael Josselson entre 1959 y 1967”.

También fue una realidad que la mayoría de artistas destacados tanto en Europa como en toda América eran de izquierdas o directamente marxistas, o incluso anarquistas757. “La intelectualidad europea opinaba que Estados Unidos era capitalismo puro. Y artísticamente lo consideraba mojigato, vulgar y “kitsch”. La CIA y su red se encargaron de que cambiaran de opinión promoviendo y apoyando a aquellos que les eran afines o hundiendo a los que no lo eran”. En la entrevista señalada, se asevera que Jackson Pollock fue uno de estos artistas auspiciados por la CIA. Pregunta el entrevistador a Frances Stonor Saunders acerca de quién estaba a sueldo de la CIA :

<< - ¿ Por ejemplo?

- Jackson Pollock es un producto de la propaganda norteamericana. Era un pintor desconocido cuando decidieron convertirlo en su banda artística para demostrar al mundo que su arte era libre y poderoso.

- ¡Pero si era un izquierdoso alcohólico!

- La CIA vio en el expresionismo abstracto un arte inofensivo y libre. Comparado con el muralismo soviético de cargado espíritu político, Pollock era la sofisticación intelectual y lo lanzaron en Europa.758

- ¿Sin que él fuera consciente de quién estaba detrás de su éxito?

- Sí. Pero la CIA captó sobre todo a un surtido grupo de intelectuales radicales de izquierdas cuya fe en el marxismo se había hecho añicos ante la evidencia del totalitarismo estalinista. Al resto lo aupaba y lo hundía según su conveniencia >>.759

756 *ibíd.*, p. 173.

757 GRANÉS, Carlos.: *El puño invisible*. Taurus, Madrid, 2012.

758 Cabe recordar que Pollock de la mano del muralista mexicano Siqueiros se inició en la técnica mural y la temática social, en un estilo inicial de raíz expresionista.

759 "Jackson Pollock fue un producto de la CIA", *La Vanguardia*, Barcelona, España, 26-10-2001

Fernando Stefanich parece tener claro que se esconde tras los impulsos norteamericanos <<Después de la Segunda Guerra, el expresionismo abstracto, con Pollock a la cabeza, será oficializado por la derecha americana, y poco después será el turno del Pop Art>>.760

Esta divulgación del estudio de Frances Stonor Saunders se ha extendido a otros estudiosos como el sociólogo norteamericano James Petras que hacen eco del trabajo de Stonor.

<<Aguijoneada por Sydney Hook y Melvin Lasky, la CIA jugó un papel decisivo en la financiación del Congreso por la Libertad de la Cultura, una especie de OTAN cultural que agrupó a toda clase de izquierdistas y derechistas "antiestalinistas". Tenían plena libertad para defender los valores culturales y políticos occidentales, atacar al "totalitarismo estalinista" y andaban con mucho cuidado cuando se trataba del racismo o el imperialismo de los EE.UU. Ocasionalmente, los periódicos subvencionados por la CIA publicaban una opinión marginalmente crítica de la cultura de masas estadounidense>>.761

En definitiva, se nos relata un estado de las cosas determinado por las fuerzas económicas y las razones de Estado que subyacen ante un modelo atractivo de consumo que dibuja la identidad cultural de Estados Unidos.

<< La confianza en las fuerzas de la sociedad industrial era tan ilimitada como la Fe en las bendiciones del *american way of life*. (...) Nueva York conservará hasta nuestros días su posición como centro internacional del arte. La alianza entre arte y comercio allí desarrollada ha hecho escuela en todo el mundo. La coalición entre los medios y el *management* hace posible que el arte se transforme en algo consumible, como mercancía de masas, que se ganan cifras inmensas en el arte y sus sucedáneos, mientras que la propiedad, el conocimiento y la comprensión del arte sigan estando reservadas a una elite. (...) Un pequeño grupo de organizadores de las exposiciones, críticos, científicos, mecenas y coleccionistas, a los que hay que añadir el potente *lobby* de los marchantes de arte, garantiza no sólo que el público tenga acceso al arte más reciente, sino que también considere atractiva su interpretación>>.762

⁷⁶⁰ STEFANICH, Fernando.: "La figuración narrativa en Latinoamérica. Berni, Braun, Vega, y Seguí". *Revista Laboratorio*, N° 2, 2010 [en red] <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/la-figuracion-narrativa-en-latinoamerica-berni-braun-vega-y-segui/> [última consulta 7/8/2012]

⁷⁶¹ Cit. Nota 754.

⁷⁶² VON LINGERKE, Christa.: "La pintura contemporánea. Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días". en, AA.VV.: *Los Maestros de la pintura occidental*. Taschen, Bonn, 2002. p. 617

<< El proveedor o distribuidor de bienes o servicios culturales no introduce simplemente en el mercado una mercancía que va a ser objeto de elección, sino que busca estimular e influir sobre estas elecciones con el fin de rentabilizar económica e ideológicamente su inversión>>. ⁷⁶³

Por ello, el sesudo Expresionismo Abstracto pronto dejó paso al Pop-Art y a un arte objetual que -aunque emparentados en una secuencia sucesora en el tiempo, así como el impacto de Duchamp en EE.UU.-, estéticamente nada tiene que ver con los “objetos encontrados” por los surrealistas o los *ready made* de Duchamp, pues tanto el Pop como el nuevo arte objetual representan los valores materiales y sociales de la poderosa iconosfera⁷⁶⁴ de la sociedad de consumo, por tanto, unos y otros, parten de un escalón bien diferente.

<<Cuando el *collage* cubista o diversas manifestaciones del futurismo empezaron a incorporar elementos de la iconosfera a sus espacios plásticos (y a veces con carácter de verdaderos protagonistas) inauguraban la consciente evidencia de que en el seno de la cultura visual se estaban produciendo diversas formas de confluencia entre el arte y las nuevas formas y medios de comunicación masiva. Luego lo harían otros movimientos como Dada, el Constructivismo ruso o el surrealismo. El *Pop-Art* llevó esta apropiación hasta su extremo, aún a riesgo de aventurarse en una coherente “quema de las naves del arte”>>. ⁷⁶⁵

El Pop-Art solucionaba la distancia que el Expresionismo Abstracto marcó respecto con el gran público, a la vez que esquivaba el problema de la realidad fáctica, y conseguía fetichizar los iconos del consumo. Los antecedentes mencionados de la historia del arte permitían a los críticos-gurús presentar al Pop como una evolución lógica. “Del Pop se pasó al Op, el Op cayó ante la ofensiva del *Minimal*, y de éste se pasó al arte conceptual”, la desmaterialización del arte abrió paso a las teorías del “fin o muerte del arte” por el profesor de Filosofía de la Columbia University y crítico de arte en *The Nation*, Arthur C. Danto.⁷⁶⁶ Llegando así a un *impasse*, a un punto muerto o situación para la que no se encuentra salida. Danto en realidad, no anuncia la “muerte del arte”,

⁷⁶³ DURÁN, José María.: *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Plaza y Valdes, Madrid, 2008. p. 210 tomado a su vez de HARRIS, Jonathan.: *Art, Money, Parties. New Institution in the Political Economy of Contemporary Art*. Liverpool University Press, Liverpool, 2004. y de WU, Chin-tao.: *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Akal, Madrid, 2007.

⁷⁶⁴ BRIHUEGA, Jaime.: *La cultura visual de masas*. En *Historia del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1996. pp. 395-447

⁷⁶⁵ *idem*.

⁷⁶⁶ ARTHUR C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. ed. Paidós, Colecc. Transiciones, Barcelona, 1999.

como tal, sino que realiza un reinterpretación histórica,⁷⁶⁷ donde el concepto positivista de una evolución secuenciada de las artes da paso a un momento histórico, -el presente-, donde la producción artística usa la historia como cantera de acarreo de la que tomar libremente sin mayor afán narrativo⁷⁶⁸, explicado por muchos autores con un termino conflictivo: La posmodernidad.⁷⁶⁹ La posmodernidad artística, acompaña de algún modo al “fin de las ideologías” a la nueva “era tecnológica” de un capitalismo global que deja a tras la era del capitalismo posfordista y del Estado-nación. En cualquier caso, esta muerte del arte, se mal interpretó, y se entendió como una desmaterialización u objetualización de la obra de arte, a la que nuestros figurativos se oponían abiertamente.

Sin embargo, la hegemonía de EE.UU. sobre las artes se tambaleó con la Guerra de Vietnam y el Mayo francés del 68. Desde mediados de la década del '60 hasta el 68 la oposición a la intervención norteamericana se convirtió en un discurso unificador de las vanguardias culturales más politizadas, en todas las capitales considerables, desde capitales de EE.UU. a las Europeas de París, Berlín, Londres, Roma, Milan, a las iberoamericanas, Buenos Aires, Mexico D.F., etc.

<<En Estados Unidos de Norteamérica la protesta inicial, en 1964, contra el autoritarismo vigente en la gestión de las universidades, y concretamente en Berkeley (California), se juntó en seguida con la lucha en favor de los derechos civiles y ésta con la oposición, cada vez más generalizada, al reclutamiento para la guerra. En Latinoamérica la protesta estudiantil enlazó en seguida con el antinorteamericanismo tradicional, agudizado por lo que se consideraba una nueva agresión imperialista, y esto con la atracción por la actividad de la guerrilla, de la que el poeta salvadoreño Roque Dalton dijo por entonces que era “lo único limpio que quedaba en el mundo”. Ernesto Che Guevara había vinculado las luchas guerrilleras con el llamamiento a crear varios Vietnam; y después de su muerte, en 1967, esa idea guevarista fue repetida en numerosas

⁷⁶⁷ NUÑO VIEJO, José Luis.: *El fin del arte según Arthur C. Danto*. [en red] <http://www.circulohermeneutico.com/NuevosHermeneutas/Colaboraciones/Danto.pdf> [última consulta 11/8/2013]

<<Una vez probado que en la historia de las imágenes ha existido una era antes del comienzo del arte, Danto apunta a que el carácter histórico del concepto de arte haría posible que se diese una era *después* del fin del arte. No se trataría de una “muerte del arte” como muchos artistas y críticos apocalípticamente han decretado sino de un fin del arte, es decir, el fin del arte no significaría que no se podría seguir produciendo más arte (su “muerte”) sino que cualquier arte que surgiera debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Síntomas evidentes de este fin del arte serían la impresión generalizada entre los críticos de arte de que no ha sucedido nada realmente relevante en los últimos treinta años>>

⁷⁶⁸ Ya no se va hacia ningún lado, como en anteriores procesos históricos, simplemente se es.

⁷⁶⁹ Véase HARVEY, David.: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores S. A., Bs. As., 1998.

<<El crítico literario Terry Eagleton (1987) trata de definir el termino así:“Existe quizás un cierto consenso según el cual el típico artefacto posmodernista es leve, auto-irónico y hasta esquizoide; y reacciona a la autonomía austera del alto modernismo adoptando de manera imprudente el lenguaje del comercio y de la mercancía. Su posición con respecto a la tradición cultural es la de un pastiche irreverente, y su artificial superficialidad socava toda solemnidad metafísica, en ocasiones mediante una estética brutal de suciedad y shock”>>.

movilizaciones estudiantiles no sólo en el cono sur sino también en algunas ciudades europeas>>. ⁷⁷⁰

Francia anunciaba una vez más el fenómeno. Los franceses involucrados en una primer guerra en Vietnam ya en los '50, sus intelectuales fueron los primeros en reaccionar <<Levantándose contra los intereses nacionales de una potencia colonial que era su propia patria, estos artistas hicieron la crítica desde dentro>>. ⁷⁷¹

1.2. LA OFENSIVA FRANCESA.

A pesar del impulso Norteamericano, París no estaba dispuesta a ceder todo el terreno a Nueva York. La primera respuesta francesa a la avanzada estadounidense será el *Nouveau Réalisme*. Este movimiento cuenta con el soporte teórico de René Restany y pone fin a la abstracción de la agonizante École de París. Entre sus filas se encuentran Raysse, Villeglé, César, Christo, Yves Klein. Estos artistas se proponen hablar del hombre contemporáneo, mostrar y denunciar la modernidad utilizando como técnicas la acumulación, la compresión, la expansión, el empaquetaje, la laceración de *affiches*, el neón. El *Nouveau Réalisme* no logrará imponerse, probablemente por su relación de proximidad con el arte norteamericano a través de la figura de Marcel Duchamp; Los impulsos en favor de una figuración que marcara la oposición a la desmaterialización del arte dejó paso a distintos intentos de renovación figurativa. ⁷⁷²

Las exposiciones que la Galería Mathias Fels de París organizó en 1961 y 1962 inauguran el movimiento de la Nueva Figuración. Michel Ragon emplea el término Nueva Figuración en el catálogo de la segunda exposición. Los artistas usaban elementos expresivos del Informalismo en su vertiente más próxima a la Pintura de Acción. El lienzo se convirtió en receptor de sus peculiares subjetividades. Dubuffet, Bacon, Appel y Jorn son de alguna manera los que anuncian una figuración construida a partir de un léxico propio de la abstracción informalista.

Pero el concepto de Nueva Figuración evolucionó a medida que avanzaba la década para designar aquella figuración que no se sabía clasificar, siendo un “cajón de sastre” donde colocar aquello que evidentemente no era Pop. Sus autores presentaban unas características comunes, a pesar de su evidente variedad, como el empleo de la mancha gestual, el salpicado a lo *action*

⁷⁷⁰ FERNANDEZ, BUEY.: Entre Mayo del 68 y la Guerra de Vietnam. [en red] http://www.upf.edu/materials/polietica/_pdf/mayo68.pdf [última consulta 18/9/2013]

<< La importancia de la protesta contra la guerra, que actúa como trasfondo o hilo rojo unificador de la gran mayoría de las protestas estudiantiles de la segunda mitad de los sesenta en todo el mundo, es un hecho reconocido por todos los autores que se han ocupado de los movimientos sociales y de la cultura juvenil de esta época>>.

⁷⁷¹ “La guerra del Vietnam y los intelectuales”. *Mundo Nuevo*, N° 2, Agosto, 1966. p. 75

⁷⁷² *Cit.* Nota 760.

painting, el *garatage*, o amplias superficies de color plano, pero ahora este léxico plástico era usado para construir figuras.

La primera gran muestra internacional que recoge esta tendencia va a ser la Bienal de París de 1963, de 28 de septiembre a 3 de noviembre de 1963 teniendo como centro el Museo de Arte Moderno de París, y que aparte de los salones de los países invitados y galerías que organizan muestras específicas, tiene como cartel general a Christo, Niki de Saint Phalle, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Peter Blake, David Hockney, Nicolas Schöffer, Vassili Kandinsky, Salvador Dali, Nouvelle figuration, Groupe Mu, Lettrisme, Groupe de Recherche en Arts Visuels (GRAV).⁷⁷³ Como vemos ya se anuncia, Nouvelle figuration.

“Entre une parodie de l'art et l'art de peindre, quelques jeunes peintres ont choisi la peinture. Collage, trou, point, triangle, affiche, présentoir ou étalagisme sont autant de "dadaïsmes" [Entre parodias de arte o del arte de pintar, algunos jóvenes pintores han elegido la pintura. Collage, agujero, triangulo, cartel, escaparates o ventanas son tantos “dadaísmos”]⁷⁷⁴

Ese mismo año en Italia, Florencia, se celebra la “*Nuova Figurazione mostra internazionale di pittura*”. Con participación de K. Appel, E. Arroyo, E. Baj, A. Bueno, J. Corneille, R. Crippa, S. Dangelo L. Del Pezzo, J. Dubuffet, B. Dufur, F. Hundertwasser, A. Jorn, R. Lapoujade J. Lebenstein, S. Loffredo, B. Marinucci, E. S. Matta, A. Moretti, G. Novelli T. Pagowska, A. Perilli, M. Persico, E. Pignon, H. Platschek, M. Prassinis A. Recalcati, M. Rotella, P. Ruggeri, S. Saroni, A. Saura, M. Schifano E. Schumacher, S. Vacchi, V. Venturi

En 1964, en Francia, <<Gassiot-Talabot, impulsó la llamada Figuración Narrativa, definiendo el concepto de narración y sus técnicas. “Entre sus antecedentes aparezcan Jean Hélion y el Pablo Picasso de *Sueño y mentira de Franco*, el movimiento nace como una nueva ofensiva francesa al Pop-Art Americano, Combinando elementos de la cultura popular, *Bande Dessinée*, periódicos, cine clase B, sus artistas desarrollan un espíritu contestatario, se manifiestan abiertamente contra Vietnam y participan activamente en Mayo del 68”>>.⁷⁷⁵ Las principales técnicas narrativas también quedaron codificadas por Gassiot-Tablot: 1. La narración por escenas; 2. La narración “cloisonée”; 3. La yuxtaposición; 4. La metamorfosis.

⁷⁷³ Impulsado por el argentino Julio Le Parc, Véase, ROSSI, Cristina.: *Julio Le Parc y el lugar de la resistencia*. Fundación Espigas, Buenos Aires. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Rossi.ICAA%20Working%20Papers.pdf> [última consulta 17/8/2013]

⁷⁷⁴ Texto procedente de los Archivos de la Biennale de París, consultar [en red] <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1963/ann/nouvellefiguration.html> [última consulta:12-10-2013]

⁷⁷⁵ STEFANICH, Fernando.: “La figuración narrativa en Latinoamérica. Berni, Braun, Vega, y Seguí”. *Revista Laboratorio*, N° 2, 2010 [en red] <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/la-figuracion-narrativa-en-latinoamerica-berni-braun-vega-y-segui/> [última consulta 7/8/2012]

La primera está conformada por una sucesión de imágenes y cada una de ellas corresponde a un cuadro, tal y como una secuencia cinematográfica se tratara. La segunda está inspirada en la “Bande Dessinée”, en un mismo cuadro, varias imágenes se suceden, todas ellas encerradas en recuadros. El espectador debe establecer la relación entre las imágenes. La tercera es la coexistencia de dos o mas imágenes en un mismo cuadro, perteneciendo cada una de ellas a una temporalidad distinta. Estos tres recursos también los podemos encontrar en el arte Pop, no obstante, aquí el uso de estas técnicas narrativas, tienen otro sentido y otra finalidad, ya que no pretenden ser representación de la iconosfera de la sociedad de consumo. Hay un cuarto procedimiento, llamado “metamorfosis”,⁷⁷⁶ que sigue la transformación de un objeto o de una persona, y que se aleja un poco más de la confluencia narrativa con el Pop. Estos cuatro recursos los detectamos no sólo en los pintores “latinoamericanos” que propone Stefanich (Berni, Braun Vega, y Seguí) sino que aparecen en otros tantos autores que sometemos a estudio, como Obelar, Plank o Sessano por citar tres más. La influencia a través de Francia estuvo presente en toda la generación de figurativos que sometemos a estudio. Esta confluencia de formas a confundido a la mayoría de los investigadores, e incluso algunos artistas que no saben si quiera de donde vienen los recursos que emplean.

El Situacionismo fue otra variante europea que encontró entorno al Mayo francés las condiciones ideales bajo las que desplegar su programa crítico contra lo establecido, y que como veremos a través de la prensa de época el grupo de figurativos que sometemos a estudio también interpretó y abrazó esta práctica artística.

<<La Internacional Situacionista constituyó entre 1957 y 1972 un grupo de filósofos, arquitectos, pintores, críticos y activistas políticos que desde diversas perspectivas y con diversas técnicas, plantearon el interrogante sobre el papel del hombre y la cultura en la sociedad de consumo de postguerra. Desde una perspectiva radicalmente crítica e inconformista, cuestionaron el orden social a través de libros, octavillas, proyectos arquitectónicos, collages y películas que invitaban a subvertir el orden establecido. Influenciados por el Movimiento Letrista, el Movimiento Internacional por la Bauhaus Imaginista y el grupo Cobra, proponen una conexión entre filosofía, arquitectura y cultura artística. Su proyecto más ambicioso y más conocido es la New Babilonia, la ciudad nómada de Constant. Artistas como Guy Debord Asger Jorn o Giuseppe Pinot-Gallizio cooperaron en el proyecto de la Gesamtkunstwerk, la ciudad-museo, la obra de arte total. Desde el punto de vista estrictamente filosófico, el peso específico de los situacionistas, más que por los desarrollos teóricos en sí mismos, sobrevino por la excesiva influencia que ejercieron en la revuelta estudiantil de París en mayo de 1968. Los teóricos del Situacionismo son Guy Debord, (La sociedad

⁷⁷⁶ *idem.*

del espectáculo) y Raoul Vanergen (Tratado del saber vivir para las jóvenes generaciones). La idea esencial es la falsedad de la sociedad de consumo. Nuestra sociedad es un puro espectáculo, es decir, apariencia. Los situacionistas proponen rebelarse contra esta sociedad de la apariencia y rechazar sus valores establecidos que nos impiden vivir una vida auténtica. Es una lucha contra el consumismo y las seducciones engañosas. Ante la falsa realidad del espectáculo reivindican el valor de la propia vida y la toma de las propias decisiones. La utopía situacionista consiste en pretender la creación situaciones nuevas que subviertan el orden establecido, ya sea el social, el artístico, el moral, el familiar, el ciudadano, el político, el docente, etc.>>.⁷⁷⁷

2. BUENOS AIRES, PERIFERIA, Y FOCO DE LAS TENSIONES INTERNACIONALES DEL ARTE.

Los centros internacionales del arte -París y Nueva York- buscaban ejercer a través de los centros periféricos su dominio cultural, como territorios de expansión de una guerra fría cultural como reflejo de las tensiones políticas entre los dos bloques internacionales.

<<Los años sesenta aparecen fuertemente marcados por el contexto de la Alianza para el Progreso y por la necesidad norteamericana de embarcarse en una iniciativa cultural que atendiera una región del planeta que, después de la Revolución Cubana, amenazaba caer bajo la órbita del comunismo y la Unión Soviética>>.⁷⁷⁸

Los estudiosos en la materia coinciden en términos generales, aunque unos más completos que otros:

<<el *desarrollo* argentino y latinoamericano se encuentra signado por otra polaridad: la de la *Guerra Fría*. En el continente, el programa norteamericano de ayuda financiera llamado *Alianza para el Progreso* funciona también como estrategia para contrarrestar la influencia de la revolución cubana. Este programa configura una red de intercambios sociales y económicos (con alcances culturales y políticos) de importantes consecuencias para los procesos históricos de los diferentes países latinoamericanos>>.⁷⁷⁹

⁷⁷⁷ DEL MURO I SOLANS, Joan García.: “Situacionismo. Mayo del 68. Nouveaux Philosophes. Postmodernidad”. En FERNÁNDEZ BURILLO, S.: *Historia de la Filosofía*. Lérida, 1998. p. 397 [en red] http://mercaba.org/Filosofia/PostM/situacionismo_mayo_del_68.htm [última consulta: 6/7/2013]

⁷⁷⁸ GIUNTA, Andrea.: *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Presentado en el International Seminar *Art Studies from Latin America*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996 [en red] http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/giunta_oaxaca96.pdf [última consulta: 6/4/2012]

⁷⁷⁹ PINTA, María Fernanda.: *Interdiscipliniedad y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta*. [en red] http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/51/Instituto%20Di%20Tella.pdf [última consulta: 6/7/2013]

Iberoamérica considerado el patio trasero de EE.UU., es decir, el espacio natural de expansión de la superpotencia, fue campo estratégico donde se articuló una expansión ideológica norteamericana, a la par que servía para diluir un torrente cultural cada vez más influenciado por un marxismo que encontraba las condiciones exactas para desarrollar la temida lucha de clases.

<<En el año 1946 el artista Tomás Maldonado escribía: “Munidos del materialismo dialéctico que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas llegamos a formular una estética materialista o concreta”>>.780

Argentina como nación que había podido desarrollar una industria y paraindustria nacional alimentaria muy fuerte, tuvo como consecuencia el surgimiento de una amplia nueva clase media. Así mismo, poseía una fuerte tradición sindical y cooperativa. Mimbres que Perón y el fenómeno transversal del peronismo supo capitalizar y vertebrar. Por otro lado, la visión “provinciana” del criollismo⁷⁸¹ hubo de compartir espacio con un nuevo flujo migratorio de intelectuales llegado tras la Guerra Civil española y la II G.M. Para nuestro objeto de estudio, podemos destacar las personalidades españolas de Rafael Alberti, Laxeiro, o Luis Seoane, entre otras. De modo que, llegado a nuestra década de estudio, Buenos Aires era un auténtico semillero cultural, conocido por algunos autores como “los años del Boom”.

<<60 galerías de arte, 7000 pintores en Buenos Aires y 10000 en el país tratando de trabajar profesionalmente. Estas son las cifras con que asombrados expertos miden el “boom” de las artes plásticas en la Argentina. (...) Este año, continuando un proceso, el arte salió a la calle; desbordó el sector de privilegiados y exquisitos. La televisión mostró artistas y dos exposiciones reunieron inusitado público: fueron la de Antonio Berni en el Di Tella y la de Lino Spilimbergo en el Museo Nacional. (...) se anotaba un fenómeno social: una nueva clase media compraba cuadros y en sus más altos niveles estallaba una verdadera competencia: los pintores argentinos se convertían en *best sellers*>>.782

Las cifras son muy importantes: ¡60 galerías de arte, 7000 pintores en Buenos Aires y 10.000 en el país tratando de trabajar profesionalmente! Bajo este contexto de competencia, la selección natural es una garantía para entender qué y quiénes eran lo representativo del momento, aquellos

⁷⁸⁰ Cit. Nota 184.

⁷⁸¹ El criollismo o criollismo literario nació a finales del siglo XIX determinado por la independencia de las naciones de América bajo el dominio español. En consecuencia, se caracterizó por obras épicas y fundacionales, de lucha contra los embates de la naturaleza o contra algún sistema jerárquico. Por ejemplo, El Gaucho Martín Fierro, poema narrativo argentino, escrito en verso por José Hernández en 1872.

⁷⁸² DOLINKO, Silvia.: *Consumo artístico en la Argentina: la expansión de la obra múltiple en los años del boom*. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) Universidad de Buenos Aires (UBA).

que exponen en las galerías importantes, que ganan premios, que representan en el exterior al país, que concurren a museos nacionales, que gozan de atención por la crítica, como hemos visto con Espartaco, ganan puestos de representatividad.⁷⁸³

<<Sin olvidar salones y certámenes: Ver y Estimar, IkA, Siam Di Tella, Fabril textil, Premio Palanza Automovil Club, Premio Acquarone, Premio Dínamix, en los que participaron numerosos artistas de distintas promociones y tendencias, pudo comprobarse, una vez más, que existe una pintura argentina digna del mayor estímulo y que la misma se expresa, felizmente, no en una forma, sino en una saludable diversidad de formas>>. ⁷⁸⁴

Buenos Aires, bajo estas prolíficas condiciones del “boom”, se convierte en los ‘60 en un foco donde las tensiones internacionales de la guerra fría cultural se desarrollan de un modo, -inconsciente o consciente-, bajo una serie de pesos y contrapesos que denotan las mencionadas tensiones entre bandos.

<< (...) un mercado que si bien era reducido, también se manifestaba dinámico y por entonces daba señales evidentes de crecimiento. Nuevas galerías de arte, viejas instalaciones que se *aggiornaban*, *marchands* competitivos y nuevas sociedades comerciales eran exponentes de un movimiento que se complejizaba y tendía a profesionalizarse>>. ⁷⁸⁵

<<la calle Florida y sus alrededores adquiere una visibilidad muy particular en los años sesenta: epicentro de la modernización cultural; ámbito de intelectuales, artistas y estudiantes y espacio vigilado por el poder político>>. ⁷⁸⁶ En la misma calle Florida se encontraban los dos centros protagonistas de nuestra historia, el Instituto Di Tella, y la SAAP, así como otras galerías de prestigio como la poderosa Wildenstein.

⁷⁸³ A menudo, encontramos criterios que obvian los méritos de época en pos de auspiciar a artistas que existieron pero tuvieron poca importancia a nivel de representatividad cuantitativa en comparación a otros que son olvidados, y sin embargo, figuran en importantes archivos con valor probatorio de sus méritos de época. O bien méritos fuera de época son usados para justificar una representatividad que es póstuma pues durante la década no fue así.

⁷⁸⁴ R.G.T.: Por las Galerías de Arte: “Presencia de la pintura argentina”. *Clarín*, Bs. As., 17-1-1962. Anexo nº 69.

⁷⁸⁵ Un análisis de estos procesos en, BERMEJO, Talía.: *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, Capítulo 5; reeditado en “El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d’art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960”, en AA.VV., *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Archivos del CAIA 4, Centro Argentino de Investigadores del Arte / Eduntref, Buenos Aires, 2011.

⁷⁸⁶ PINTA, María Fernanda.: Interdisciplinariedad y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta. *Archivo virtual Artes escénicas*, p. 3 [en red] http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/51/Instituto%20Di%20Tella.pdf [última consulta: 6/7/2013]

<<En aquella época se llenaban todas las Galerías en las inauguraciones y se filmaban y se mostraban por TV en las noticias, además salían comentarios en un 90% de los diarios y/o Revistas>>.787

El Moderno, el Florida, eran los bares donde la vanguardia concurría cotidianamente, donde las anécdotas proliferaban, incluso cuando salían del país se mandaban cartas a estos bares que hacia las veces de centro social. <<Época en la que las discusiones –café de por medio– cobran un valor substancial, puesto que, en gran medida, es allí donde se gestan las formaciones ideológicas, las prácticas discursivas e, incluso, las obras de arte>>.788

<<Los Centros Di Tella de Florida no sólo ocuparían un lugar privilegiado en la principal zona comercial y peatonal de Buenos Aires. También penetró en un distrito que era el centro de la vida cultural de Buenos Aires en los años 50. Esta vida se centraba en la calle Viamonte. Allí se encontraban las oficinas de Sur, y varios escritores iban a las oficinas o se encontraban en el Jockey Club de Viamonte y Florida antes del incendio. [También estaba] la frecuentada librería Verbum y los bares favoritos de los intelectuales y estudiantes, el Chambery, el Florida, y más tarde el Cotto y el Moderno>>.789 El Moderno, el Florida, y al final de la década el Bárbaro, fueron los principales bares donde la vanguardia que sometemos a estudio se encontraban y los autores afianzaban nudos personales.

Los dos conceptos en consonancia con la división ideológica propia del contexto de la Guerra Fría Cultural, determinan <<las versiones liberales de la cultura argentina igualan el universalismo con el desarrollo y el nacionalismo con el provincialismo, mientras que los teóricos antiliberales ofrecen un análisis diferente. El arte debería ser realista, nacionalista y comprometido, en contraposición a los universalistas, coloniales, extranjerizantes e inanes movimientos de vanguardia>>.790 Sin embargo, a menudo, en la praxis, la división queda difusa. En cualquier caso, la tradición determina como polos opuestos (en las artes visuales), que dibujan un panorama de las artes al Instituto Di Tella y al Movimiento Espartaco:

<<[Despite political conditions, Buenos Aires in the 60s was a culturally vibrant city. The Di Tella, founded in 1958 to modernize Argentine culture, offered the latest in modern art, while the Grupo Espartaco satisfied those who preferred a socially committed art]

⁷⁸⁷ Plank, Alfredo (1937). [Entrevista n°2]. Anexo n°2.

⁷⁸⁸ VERZERO, Lorena; LEONARDI, Yanina.: “Entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)”. *Iberoamericana*, VI, N° 23, 2006. p.58.

⁷⁸⁹ KING, John.: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*. Ediciones Gaglianone, Buenos Aires, 1985. p. 25.

⁷⁹⁰ *Ibid.* p. 32.

<<Pese a las condiciones políticas, Buenos Aires en los '60 fue una ciudad vibrante culturalmente. El Di Tella, fundado en 1958 para modernizar la cultura Argentina, ofreció lo último en arte moderno, mientras el Grupo Espartaco satisface a los comitentes que prefieren un arte social>>.791

Como vemos nuestro objeto de Estudio adquiere una relevancia necesaria cuando se decide tener una visión global del panorama de las artes en Argentina. Panorama que, por otra parte, revela una gran competencia, concurrencia y gozoso de un estado de salud que indica crecimiento continuo. Tal y como revelan las notas de prensa, ya para 1959, Buenos Aires, parecía mantener un intensa actividad artística, por encima de otras capitales del continente, renovaba sus exposiciones quincenalmente y con el característico orgullo porteño sostiene superar tanto cualitativa como cuantitativamente a las demás capitales americanas incluidos los vecinos del Norte.

<<Quincenalmente las galerías porteñas presentan muestras de artistas argentinos y extranjeros en número y calidad que superan a las exhibiciones que se efectúan en otras capitales de los países de América. Es, nuestra capital, el centro más vivo plásticamente del continente, San Pablo, Río, Caracas, México, y Nueva York presentan conjuntos valiosos de pintores y escultores, pero, en Buenos Aires, son treinta o cuarenta las exposiciones: así, un conjunto valioso de arte decorativo finlandés, obras enviadas al Salón Municipal de Artes Plásticas, o reproducciones de William Blake y originales de Vasarely, o ya trabajos de conjuntos como Arte Nuevo 1959 o el Movimiento Espartaco, y, los valores consagrados y nuevos, se trata de Hector Basaldúa o de Rolando de Juan, de Aquiles Badi o de Roberto Rosenfeld, de Martha Peluffo, Arturo Ventresca, Teijeiro, De Los Reyes, Supisiche, Antón lila, La Rosa, Martha Griberg, Towas o Rosa Espagnol, y tantos otros, de Gaston Jarry y Lorenzo Gigli a Luigi Zago, Ducmelic, Aguilar Ortiz y Felipe de la Fuente.>>792

En esta nota y en tanto otras como ya hemos volcado en bloque específico de Espartaco, bien prueban esta presencia del Movimiento Espartaco. En este caso, se destaca al Movimiento Espartaco junto a la agrupación Arte Nuevo⁷⁹³ como representaciones colectivas, también cabe señalar -para nuestro estudio- a la joven Martha Peluffo (1931-1979). Los investigadores insisten en señalar la oposición ahora desde mayor concreción estética y para inicios de la década:

⁷⁹¹ Cit. nota 68.

⁷⁹² "Exposiciones de la quincena". *Sine Data*. Bs. As., 1959. Anexo nº 17.

⁷⁹³ PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Op. Cit. pp. 60-61.

<<concretos independientes (Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba, Jorge Souza) y aun gran número de abstractos formales que habían ido apareciendo>>.

<<En el ambiente pictórico de Buenos Aires durante el año de 1959 fue un auténtico festival de grupos, de entre los que destacaron especialmente el Movimiento Espartaco y el Movimiento Informalista>>. ⁷⁹⁴

Los dos polos estéticos que bien ejemplifican las tensiones de la guerra fría cultural. Una pintura figurativa y social representada por el M.Espartaco, *adversus* la libertad formal del llamado “arte por el arte”, entonces representada por el Movimiento Informalista⁷⁹⁵. Los primeros, son partidarios de una estética figurativa en pos de la igualdad social, utopía alimentada por la realidad del bloque comunista, y los segundos, son manifestación del llamado mundo libre y su poder financiero.

La promoción del arte joven goza de la atención necesaria⁷⁹⁶ y como hemos dicho, proliferan en forma de grupo, quizás las agrupaciones juveniles buscan en su unión un modo de abrirse paso para poder exponer ante un panorama tan concurrido. El Movimiento Espartaco, es sin duda, un intento de ir más allá, superar las circunstancias individuales y las condiciones grupales para establecer un Movimiento que, -como hemos visto en el primer bloque del presente estudio-, busca una pintura de identidad “latinoamericana”, a la par que se alza contra el “colonialismo cultural” que, entienden practican otros grupos de jóvenes. Según conversación mantenida con Luis Felipe Noé, quien en aquel momento ejerció de crítico de arte, además de Espartaco, también destacaron el Grupo Buenos Aires, y el Grupo Sur,⁷⁹⁷ así coincide la prensa de 1959.

<<Núcleos de jóvenes artistas han exhibido su obra en la reciente quincena. Son ellos, el Grupo Buenos Aires y el Grupo Ene. Ambos están integrados por plásticos de valer, pero lo que importa señalar -más que nombres individuales- es la unidad y la diversidad de las búsquedas de esos pintores agrupados por simpatía y amistad. Así, después de las muestras de los grupos del Sur, Cinco Pintores, y Espartaco, satisface ver que la cohesión y la camaradería en la faena del arte continúa y obtiene en nuestro medio una noble fuerza inspiradora y emuladora>>. ⁷⁹⁸ También hay

⁷⁹⁴ MÉNDEZ Hernán, Vicente: “La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación”. *Op. Cit.* p. 163.

⁷⁹⁵ GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio.: *Breve historia del arte de los argentinos*. [en red] www.maraustralis.com/mag070819hisar.html [última consulta: 11/9/2013]

<<El Movimiento Informalista realiza dos exposiciones en conjunto, en las cuales se destacaban las obras de Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Kenneth Kemble, con sus típicas pinceladas negras sobre un fondo blanco y Luis Alberto Wells que le daba relieve a sus obras incorporando latas o maderas>>.

⁷⁹⁶ “La joven pintura argentina existe” *Clarín*, Bs. As., 10-9-1959. p. 5.

⁷⁹⁷ *Cit.* Nota 795.

<<En 1959 se funda el Grupo del Sur, con Carlos Cañás (1928), Anibal Carreño, Ezequiel Linares (1927), René Morón y el escultor Leo Vinci>>.

⁷⁹⁸ “Artistas Jóvenes”, *Criterio n°1339*, Bs. As., 10-9-1959. Anexo n° 24.

que sumar al Grupo Plata 1960-1964,⁷⁹⁹ un nuevo grupo figurativo, del que destacamos para nuestro estudio a Carlos Gorriarena (1925-2007),⁸⁰⁰ Pablo Obelar (1931-1995), y Hugo Monzón (1927); Carlos Gorriarena en un principio con filiación en el P.C. y expulsado del mismo en 1965.

Se ha iniciado la intensa década de 1960: <<Como en 1960, en 1961 ha sido muy intensa la actividad en el terreno de las artes plásticas, signadas por la presencia, en las Galerías, de obras no solo de artistas consagrados, maduros, cuya impulsión juvenil no decae, sino también de jóvenes que ya han dejado de ser promesas y de algunos noveles de promisorias condiciones, en ella búsqueda de su lenguaje>>.⁸⁰¹

<<La generación del 60 comienza en el 59, año en el que se hacen las exposiciones de los informalistas y del grupo Espartaco. Aunque con diferentes intenciones se enuncian los fenómenos grupales. Al poco tiempo, en 61, aparece (...) la llamada Nueva Figuración, o mejor dicho Otra Figuración>>.⁸⁰² En 1961 como una forma de alargar la eminente caducidad del informalismo de los '50 un grupo de jóvenes que pertenecen a la generación del '30 y que todos ellos practican el arte abstracto, deciden dar una vuelta de tuerca intentando alargar la vida del informalismo mediante la celebrada exposición en la sala Peuser⁸⁰³ "Otra Figuración",⁸⁰⁴ lo cual nos recuerda a la

⁷⁹⁹ Grupo del Plata con debute en la galería Peuser. Del 30 de octubre al 13 de noviembre. El catálogo, con texto de Ernesto Schoo, señalaba: <<Elegirse figurativo [...] no es superficialmente adoptar una forma, sino subrayar un concepto de vida. Creo que difícilmente podría haberse definido mejor la extrema responsabilidad con que el actual momento plástico enfrenta a los artistas: elegirse vale decir, determinarse a seguir un camino, a escoger un modo de acción, o sea, a la vez, uno mismo...>>. Actuaron más como una agrupación donde los componentes, entraban y salían sin una posición estética muy definida pero con el denominador de intentar renovar y reactivar la figuración. el Grupo del Plata participaron: Obelar, Hugo Monzón, Rubén Molteni, Broullón, Abreu Bastos, Alberto Alcaraz, Oscar Anadón, Silvia Ocampo, Emilia Gutiérrez, Hilda Crovo.

⁸⁰⁰ [en red] <http://www.enplenitud.com/el-arte-politico-de-gorriarena.html> [última consulta 16/10/2003]
<<En la obra de Gorriarena pueden discernirse cinco etapas. Entre 1959 y 1963, hace una pintura de tipo naturalista. Pero en su segunda fase (1964-66), bajo el impacto que en él ha producido la Neofiguración, desquicia en sus telas las apariencias humanas para alegar la situación social>>.

⁸⁰¹ R.G.T.: Por las Galerías de Arte: "Presencia de la pintura argentina". *Clarín*, Bs. As., 17-1-1962. Anexo nº 69.

⁸⁰² BEDOYA, Fernando; ROMERO, Juan Carlos; LO PINTO, Marcelo.: *Op. Cit.* p. 14

⁸⁰³ BERMEJO, Talia.: "El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires". *ASRI, Arte y Sociedad Revista de Investigación*, nº0, Bs. As., Octubre, 2011.

<<En la arena de los *marchands d'art*, frente a competidores tradicionales como Witcomb o Van Riel, y nuevos actores como Wildenstein, Velázquez o Bonino, Peuser hizo sus primeras apuestas con la pintura argentina moderna y luego abrió el arco de intereses hacia la escena latinoamericana y europea.(...) Con un pie en la tradición modernista y otro en las poéticas de avanzada, Peuser se posicionó frente a las producciones contemporáneas. En el fragor del montaje, con muestras renovadas cada quince días, el diálogo con artistas, la impresión de catálogos, el trabajo en equipo con entidades del exterior y colegas locales, Peuser sostuvo una dinámica muy activa hasta fines de la década del 60. Durante esos años, a medida que afianzaba viejos contactos o establecía nuevos, delineó un perfil que apostaba fuerte a la promoción del arte local al mismo tiempo que afianzaba los puentes tendidos con la escena artística europea>>.

⁸⁰⁴ Del 23 agosto al 6 de septiembre en la Galería Peuser "Otra Figuración", Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Sameer Makarius, Romulo Maccio, Carolina Muchnik y Luis Felipe Noé.

exposición que en Europa había inaugurado el informalismo y que se llamó “Arte Otro”.⁸⁰⁵ Las obras de aquella exposición de la Otra Figuración, han sido subastadas en parte recientemente de la casa de subastas de Buenos Aires, Roldan y podemos asegurar que nada tienen que ver con las que harán bajo la etiqueta que tomaran inmediatamente después, y aunque más tarde se agruparan bajo el nombre grupo Otra Figuración (Deira, De la Vega, Maccio, y Noé) por diversas circunstancias terminaran siendo conocidos como el grupo Nueva Figuración a partir de 1962, dando lugar a una confusión de categorías, identificando un *style* de raíz normativo -la Nueva Figuración- con un grupo de pintores. La “Otra Figuración” pasó a denominarse grupo “Nueva Figuración”, para terminar siendo la Nueva Figuración Argentina. La idea de este grupo, siguiendo a Glusberg, no oponerse al Informalismo y al Arte Concreto sino alzarse “contra la figuración misma y su académica vejez”.⁸⁰⁶ La inspiración de estas formas abstractas donde parecen intuirse figuras, sin duda, se deben a Alberto Greco con el que compartieron taller en Independencia al 400. Pero el propio Greco era mucho más voraz en estos primeros ejemplos de abstracción-figurativa, en general, este concepto de intentar “ver algo” en un cuadro abstracto, pertenece a un poso cultural contrareformista y mediterráneo, que nada tiene que ver con el aniconismo de la Europa de la reforma. De modo que estas formas al modo del grupo COBRA parecían construirse con otro concepto. En cuatro años de trabajos conjunto, el Grupo Otra figuración expusieron ocho veces,⁸⁰⁷ -cabe la comparación-, lo que el grupo Movimiento Espartaco realizó sólo en dos años.

<<Los núcleos más activos de esa nueva figuración -aparte los valores individuales consagrados insistimos- se diferencian notoriamente entre ellos, las obras de los integrantes del Grupo Espartaco, por ejemplo - Bute, Carpani, Diz, Di Bianco, Mollari, Juan Manuel Sánchez, y ahora Sessano, quien reingresa después de un largo viaje por América Latina-, expresan un mensaje vigoroso, de esencias humanas; grave, sereno en su fuerza palpitante; los que representan diversas corrientes neoexpresionistas, como Noé, Maccio, Jorge de la Vega, Deira, entre otros conocidos, (...) reflejan el lado violento y sombrío de nuestra época>>.⁸⁰⁸

⁸⁰⁵ El término fue acuñado por Michel Tapie, en 1951, “significante de lo informal”, exposición “ARTE OTRO”.

⁸⁰⁶ KING, John.: *Op. Cit.* p. 247.

⁸⁰⁷ AA.VV.: *Deira, Maccio, Noé, De la Vega. 1961 Nueva Figuración 1991*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1991.

⁸⁰⁸ R.G.T.: Por las Galerías de Arte: “Presencia de la pintura argentina”. *Clarín*, Bs. As., 17-1-1962. Anexo nº 69.

Tradicionalmente los jóvenes artistas argentinos realizaban un viaje de perfeccionamiento y conocimiento de novedades a París. Todavía aun a inicios de la década del '60, París seguía siendo el principal referente. <<En 1962, el bar Moderno prácticamente se había trasladado a París>>. ⁸⁰⁹ Para 1966 el diario "Clarín" comentaba que: <<La pintura argentina está conquistando día a día una posición de trascendencia en los principales centros artísticos europeos y lo que es más importante, en pleno París, allí donde convergen los artistas de todo el mundo. Precisamente en la Ciudad Luz están trabajando en estos momentos alrededor de 150 jóvenes pintores, dibujantes y escultores argentinos, entre ellos Julio Le Parc, ganador de la Bienal de Venecia, una firme realidad Pictórica>>. ⁸¹⁰

Entre París y Nueva York oscilaban las referencias de los artistas argentinos, aunque preferencia por París parecía imponerse a inicios de la década del '60, tanto por tradición como por preferencia estética.

<<Nosotros [Espartaco] mirábamos a la historia del arte que era mirar a París. Mirar a Nueva York era una ruptura con la historia del arte, era otra cosa que tenía que ver más con el espectáculo>>. ⁸¹¹

En 1961 algunos de los autores del grupo Otra Figuración viajan a París, pero será la Bienal de París de 1963 la que bajo comisariado o curaduría de Gyula Kosice convoque a una serie de artistas de la generación que estamos estudiando para representar a la Argentina: **Carlos Alonso** (1929), quien es convocado en su faceta de ilustrador. Alonso presentó diez ilustraciones de 30 x 20 cm. para la conocida obra literaria de identidad nacional, Martín Fierro. Se convocó al todavía miembro del Movimiento Espartaco **Esperilio Bute** (1931) con tres obras a tinta china de un tamaño considerable de 70 x 100 cm. con los siguientes títulos *La protestation (La protesta)*, *La grosse femme (La mujer gorda)*, y *Une vieille (Una vieja)*. También se seleccionó al pintor del grupo Otra Figuración **Romulo Maccio** (1931) con una pintura al óleo sin título de 165 x 120 cm. También cabe destacar para nuestro estudio la presencia de **Antonio Seguí** (1934) con tres obras en serie, bajo el título, *Famille de Felisitas*, (Familia Feliz), la n°1 de esta secuencia al óleo de 32 x 45 cm., la 2ª obra de 35 x 48 cm., y un tercer estudio de 40 x 55 cm.

Los artistas argentinos que acuden a la Bienal de París pueden ver del 26 de Septiembre al 22 de Octubre en la *Galerie Pierre Domec*, situada en la *rue Saint-Placide 33*, la primera

⁸⁰⁹ GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y política... Op. Cit.* p.143

Cuando A. Giunta habla del bar Moderno se refiere a un ambiente destacado de la vanguardia porteña. Salvando todas las distancias, como pudo serlo *els catre gats* de Barcelona.

⁸¹⁰ "Un mensaje argentino para Europa: Martín Fierro en cuadros y dibujos". Clarín, 21-8-1966. Anexo n° 162

⁸¹¹ Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

exposición de trascendencia internacional de la *Nouvelle Figuration* francesa. El hecho artístico debió impactar ya que los cuatro mencionados (Alonso, Bute, Maccio, y Seguí) comenzaron a practicar a partir de esa fecha un *stilus* personal muy próximo al *stylo* normativo de la *Nouvelle Figuration* francesa. Alonso dio un saltó cualitativo, de ser conocido como el gran dibujante e ilustrador de la generación joven del '30 pasó a ser un gran pintor que comenzó a relacionarse sin miedo con el color, el trazo libre que ya poseía y que le servía para componer empezó a verse invadido e intervenido por la pintura que fluía libremente por sus lienzos. Bute decide abandonar la filiación *espartaquista* y con ello una pintura lírica de raíz indigenista, se instala en París comenzando a construir figuras a base de manchas, salpicados, y garataje, incluyendo collages entre otros recursos propios de la Nueva Figuración y Figuración Narrativa francesa que ira incorporando de a poco. La experiencia de Maccio en París debió alertar a sus compañeros argentinos del grupo Otra Figuración, incorporando el nuevo concepto de Nueva Figuración como título identificador de sus trabajos en Argentina.⁸¹² Seguí que también se radicó en París antes de pasar a una suerte de Pop a mitad de la década, construía figuras a base de manchas, incluyendo en sus pinturas grafías estarcidas, más tarde pasaría a incorporar recursos Pop.

Si París era un peso, un referente, del que se tomó la Nueva Figuración y la Figuración Narrativa como estilos renovadores que recibirían su propia sintaxis en Argentina, el contrapeso norteamericano en Buenos Aires, lo representó el Instituto Di Tella, un organismo dedicado a la producción artística y la investigación social. El I. Di Tella fundado el 22 de julio de 1958 por la Fundación Di Tella, -en homenaje al ingeniero italo-argentino Torcuato Di Tella-, no se alzó como foco atrayente para artistas hasta 1963. El Instituto Di Tella fue financiado principalmente por las industrias Siam-Di Tella y las Fundaciones Rockefeller y Ford, es decir, algunos de los principales organismos que apoyaron la guerra fría cultural articulada por la CIA. Asimismo, recibía un importante apoyo del gobierno norteamericano.

<<El Instituto Di Tella se torna en el principal ejemplo de esta “norteamericanización”, y su cierre, como reconoció Ernesto Deira, pone de manifiesto la falta de raíces de su proyecto>>.

<<Noé y yo (...) Pensábamos que el centro sirvió para ocultar y eventualmente retrasar un cierto desarrollo autónomo. El que no hacía ultima moda no era artista. El centro era tan poderoso y atrayente que pautaba lo que era el arte>>.⁸¹³

⁸¹² Pues como hemos dicho ya en otros trabajos de investigación, difícilmente, la Nueva Figuración Argentina puede preceder a su formulación internacional de la *Nouvelle Figuration*. Por más que muchos autores argentinos se empeñen en ello.

⁸¹³ KING, John.: *Op. Cit.* p. 247.

Resultan, cuanto menos sorprendentes estas declaraciones de Ernesto Deira, ya que hasta que apareció la censura artística durante el Onganiato (1966-1970) -e incluso durante la propia dictadura del general Onganía-, el Instituto Di Tella congrega a los integrantes del grupo Otra Figuración. Este movimiento resulta premiado en la obra de Maccio, en el 1er. Salón que organiza el Di Tella en 1963. Exceptuando la obra de Maccio más cercana a lo que ha visto en Francia, el resto del grupo Otra Figuración (Deira, De la Vega, y Noé) en su segundo momento ya conocidos por muchos como el grupo Nueva Figuración, practicaron una pintura muy cercana a la propuesta europea del Grupo Cobra⁸¹⁴ y como hemos dicho, muy alejada del escalón del que parten inicialmente, sin embargo, este es el momento que ha quedado codificado por la historia del arte de Argentina. A medida que la década avanzó y la Otra Figuración ahondó sus raíces con el Di Tella, junto a los jóvenes que gravitaban entorno al poderoso Instituto, su particular “Nueva Figuración” fue adquiriendo elementos figurativos propios del Pop, pasando de formas completamente monstruosas y grotescas, hacia las complacientes y buenas formas figurativas del Pop, en el caso de De la Vega, y Deira; y hacia una desmaterialización del lienzo propia del conceptualismo por parte de Noé, es quizás Maccio, el único que mantiene una línea de renovación figurativa cohesionada a diferencia de Deira y De la Vega.

⁸¹⁴ Los celebrados autores de Cobra, acrónimo de Copenhague, Bruselas, y Amsterdam pertenecen a una cultura visual reformista y anicónica, como oposición a la cultura icónica de la contrareforma a la que por filiación cultural pertenecen los integrantes del grupo Otra Figuración. Realidad insuperable y que nos hace entender que el grupo Otra Figuración no pudo digerir de modo natural y mucho menos, someter esta distancia estética entre culturas a una reelaboración digerida y con sabor propio. Quedando en meras copias que no alcanzan un rango identitario. Aunque paradójicamente, Noé manifiesta que en “su capacidad de imitar hay una identidad”.

Continuando con la paradoja, también Jorge Romero Brest⁸¹⁵ el director de las artes visuales del Di Tella, se suma a este arrepentimiento que muestran Noé y De la Vega en la década de los 90, mucho tiempo después manifestó que hay que <<reformular o reconstruir pautas de identidad que superen la gran escisión del artista con su realidad, que vuelva a dar significado a lo que dice y que su lenguaje plástico sea universalista y particularista, a la vez, para salir de aquel vacío en el que entraron las vanguardias>>.⁸¹⁶

Aunque finalmente muchos de los artistas experimentales, conceptuales, abstractos, neofigurativos Pop, Op, y cinéticos que participaron en el Instituto Di Tella se revelaron contra el mismo y empezaron a preocuparse por la función social del arte, lo cierto es que, el Di Tella representaba el desembarco cultural de EE.UU. “Y el gran problema nacional, el de conseguir identidad, quedó postergado”.⁸¹⁷

Mientras las personalidades mencionadas miran hacia tras con crítica autoretrospectiva, en aquellos años, otros artistas y entre ellos de forma notoria el M. Espartaco ya desde 1959, practicaron una oposición directa al coloniaje cultural que representa el Instituto Di Tella.

El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), cargado de medios y recursos, produce un arte que busca legitimar ciertas cuestiones, como bien manifiestan las propias obras elocuentes de David Lamelas quien realiza *Situación de tiempo* (1967) y explica: “Utilicé diecisiete aparatos de

⁸¹⁵ Jorge Aníbal Romero Brest, (1905-1989) fue un influyente y discutido crítico de arte argentino, vinculado a la promoción de las escuelas de vanguardia entre las décadas del 60 y del 70 en América Latina. Dirigió el Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963) y el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella (1963-1969), en Buenos Aires. En 1937 escribió su primer libro, *El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación crítica*. A fines de 1940, ya se destacaba por su atención a los movimientos artísticos de vanguardia, pero también por sus actitudes fuertemente críticas, descalificando la primera muestra del Grupo Orión, una conjunción de pintores y escritores surrealistas fundado por Luis Barragán, Bruno Venier y Vicente Forte, recomendándoles a los pintores que, primero debían «aprender a pintar». Durante el peronismo (1945-1955) se afilió al Partido Socialista. Como consecuencia de su adscripción política, el gobierno peronista lo cesó en los empleos docentes que desempeñaba. Brest entonces comenzó a dictar un Curso de Estética e Historia del Arte en la librería Fray Mocho, que tuvo gran concurrencia y le permitió comenzar a ganar dinero. Las conferencias y cursos llevaron a que se generara una cantidad de seguidoras y seguidores de sus puntos de vista con quienes en 1948 fundó la revista *Ver y Estimar*. En 1952 publicó *La pintura europea contemporánea*, su libro más destacado. Para entonces comienza a adquirir fama internacional y a formar parte de jurados en las muestras de arte internacionales (Venecia, París, San Pablo, Tokio). En 1955 la dictadura militar autodenominada Revolución Libertadora lo nombró director del Museo Nacional de Bellas Artes, dirigiéndolo hasta 1963. Renuncia al Museo Nacional de Bellas, e inmediatamente le ofrecieron dirección del Instituto Di Tella (calle Florida al 900), una institución que desempeñó un rol esencial en incorporación del arte Pop, objetual y conceptual promovido desde la nueva capital del arte Nueva York. De allí surgieron figuras como Marta Minujín, la difusión de los "happenings", los objetos de León Ferrari, Edgardo Giménez, Dalila Puzovio, Josefina Robirosa, Nacha Guevara, Federico Klemm, Nicolás García Urriburu, y los artistas del grupo Otra Figuración cercano a ellos Antonio Seguí y les siguen una cantidad de artistas, algunos renombrados y muchos de vida fugaz. En 1969 y bajo un clima hostil políticamente a la política norteamericana, el Instituto debió cerrar, no sin antes ver como muchos artistas giraron frente al instituto que los apadrinó. Ese mismo año publicó un nuevo libro con el título *Ensayo sobre la contemplación artística*. El criterio básico de selección de Romero Brest estaba basado en un genuino aporte creativo por parte del artista: "una cierta calidad objetiva, que no fuera un simple remedo tardío de los movimientos europeos" (Gainza, María. «El gran Romero Brest». Página/12, 23 de julio de 2006).

⁸¹⁶ RIVA, Marcela.: “Búsqueda e identidad en el arte argentino”. p. 71. En AA.VV.: *Rasgos de identidad en la Plástica Argentina*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994.

⁸¹⁷ *idem*.

televisión de las industrias Di Tella. Así, establecía una conexión entre Di Tella como institución de arte y Di Tella como institución tecnológica e industrial. Mucha gente no se daba cuenta de que estaba uniendo las dos cosas. El Instituto Di Tella mostraba como arte un conjunto de aparatos de televisión producidos por su propia industria”. Un mensaje tan contradictorio, como un arte importado indiscriminadamente desde Estados Unidos, un arte objeto, y frío que, nada tiene que ver con la tradición iberoamericana. Como dijo el escritor mexicano Jorge Cuesta: <<El artista puede hacer lo que quiera. Pero para ser producto de consumo debe ser susceptible de entrar al sistema para ser distribuido>>. ⁸¹⁸

La introducción de este nuevo arte necesariamente abriría una brecha, una fractura entre los sectores de la vanguardia, que ha quedado superficialmente polarizados entre tradicionales y renovadores, aunque bien representan la fractura entre la “función social del arte” y el “arte por el arte”. <<En aquellos años había una cierta rivalidad entre los grupos renovadores y los que hacían arte más tradicional. Entre los que están cerca del Di Tella y los que estaban fuera. Se acusaban recíprocamente de reaccionarios. Los primeros decían que la obra de los otros era académica. Los artistas de izquierda acusaban a los del Di Tella de estar vinculados a una institución de elite financiada por instituciones extranjeras>>. ⁸¹⁹

Y aunque el Di Tella presentaba otros aspectos, teatro, música y sociología, los estudios sociológicos caían en <<la misma acusación respecto del financiamiento externo recaía sobre el conjunto del Di Tella. Bueno, la financiación venía, fundamentalmente de la Fundación Ford y también de la Fundación Rockefeller>>. ⁸²⁰

La relación entre industria y arte queda vinculada por:

- a) Legitimación social de la industria a partir de su actividad de mecenazgo cultural.
- b) Razones de fiscalidad.

Y para el caso de Argentina podemos entender que se da una doble relación, a las anteriores razones hay que añadir:

- a) Dominio cultural de la nueva cultura emisora EE.UU.
- b) Control político del arte por las diferentes juntas militares. ⁸²¹

⁸¹⁸ [En red] <http://www.forbes.com.mx/sites/fragmentos-identitarios-del-arte-contemporaneo-en-al/> [última consulta: 12/8/2013]

⁸¹⁹ Entrevista Ferrari, León. en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* p. 338.

⁸²⁰ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* p. 440.

⁸²¹ Lo que provocó finalmente la sublevación de los artistas que se citaban en el Instituto Di Tella contra dicha institución hasta su caída en 1970, al mismo tiempo fue atacado por romper el decoro social por la dictadura de Onganía.

En 1958 Industrias Kaiser Argentina (IKA), con sede en la provincia de Córdoba, inicia un proyecto de difusión del arte con la creación del I Salón IKA. La organización comienza por convocar solamente artistas cordobeses aunque, en las cuatro ediciones siguientes, la propuesta se extenderá a algunas provincias del interior del país. En 1961, IKA decide ampliar la propuesta a nivel nacional y organizar un certamen de pintura de carácter bienal, con proyección internacional, el cual recibió el nombre de Bienal Americana de Arte (BAA).

Desde “Cuadernos de Cultura” <<Marcos Wincour realiza una extensa y dura crítica a la III Bienal de Arte Americano de la Kaiser, en tanto expresión de una política regional promovida por el capital monopolista norteamericano, pero también por la arbitrariedad en las exclusiones de artistas argentinos consagrados y jóvenes, así como por expresar la “repetición mecánica de técnicas ya agotadas”. Sostiene que no sólo se trató del “despliegue de una plástica no comprometida”, sino que además hubo un gran ausente: “el acto de creación”>>. ⁸²²

La relación entre industria y patrocinio del arte es la gran conquista de EE.UU en materia de la Guerra Fría Cultural. El Instituto Torcuato Di Tella <<Organiza un premio internacional en el que participan los artistas más destacados del momento (entre otros, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Pierre Alechinsky, Arman, Kenneth Noland, Takis, Frank Stella) junto a los creadores locales, cuyo jurado está compuesto por teóricos influyentes (Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, Pierre Restany, Lawrence Alloway). El premio no sólo lleva a Buenos Aires lo mejor del arte mundial, sino que recompensa a los artistas nacionales con becas de perfeccionamiento en Europa y los Estados Unidos. De esta forma, promueve el contacto de éstos con la escena internacional, un hecho que va a modificar sus carreras y su concepción de la práctica artística>>. ⁸²³ Por ejemplo, el propio grupo Otra Figuración fue incorporando elementos Pop y abandonado la abstracción figurativa estilo grupo COBRA; Seguí también pasó de la nueva figuración al estilo francés a un estilo Pop con ciertos tintes críticos.

Con posterioridad, muchos estudiosos han cedido ante una historia de las novedades, sin ni siquiera realizar la comprobación estéticas de otros sectores del arte, donde la hibridación de formas y lenguajes, deja paso a otras posibilidades oriundas ⁸²⁴ que no existían en los grandes centros

⁸²² Véase LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 90.

Advertir que cómo nos narra la obra de Longoni y Mestman se realizó una Bienal paralela por algunos de los artistas del itinerario político-conceptual, véase de la obra citada pp. 89-90.

⁸²³ ALONSO, Rodrigo.: Hacia una genealogía del videoarte argentino. En *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Brumaria, 2008. p.15.

⁸²⁴ Por ejemplo, Carlos Sessano, en su obra “los candidatos del pueblo”, perteneciente a la colección personal de Aníbal Jozami rector de la UNTREF, donde un fondo planimétrico a base collage imitan una pared empapelada en épocas de elecciones, sobre esta recurso procedente del Pop sitúa una figura expresionista, combinando así dos lenguajes que se han considerado opuestos.

emisores, de hecho, <<muchas veces a lo largo de esos años, la crítica de arte cuestiona en los jurados de los Premios Di Tella, la excesiva valoración de la novedad por encima de cualquier otro criterio>>. ⁸²⁵ Estados Unidos articulaba su política cultural con sus medios financieros. No hay nada de inocente en estas subvenciones o préstamos. Los estudios de Giunta se alejan completamente de la necesidad histórica de un arte identitario y se sitúan en la tercera etapa de Riva, “crisis del modernismo” término al que preferimos “crisis de la modernidad”.

La introducción del Pop a través del Di Tella afectó a muchos artistas, con mayor gravedad a los nacidos hacia el '40 (Minujin, etc.) pero también algunos artistas nacidos a inicios del '30 como Seguí quien al final de la década abandona la Nueva Figuración y entra de lleno en el Pop. Este movimiento es intrínseco a las sociedades desarrolladas y de alto consumo y no responde a los problemas desarrollistas de Argentina, a pesar de haber desarrollado una paraindustria alimentaria y contar con recursos energéticos y de que en Buenos Aires se respirara una vida netamente europea, ahora bien se despreocupa de la realidad circundante, de amplias zonas empobrecidas, de la deuda histórica de secularizar la cultura para sólo mirar a un grupo social aburguesado y elitista. En 1966 Natalio Povarche inauguró en Buenos Aires la primera exposición de Andy Warhol en Iberoamérica. Sin embargo, el Pop era algo muy elitista todavía, y en Buenos Aires nada tenía que ver con su acepción de popular, de hecho, como reconoce el *marchand* cuando se le pregunta acerca de la repercusión de Warhol: <<No demasiada [repercusión]. A tal punto que, a pesar de que había precios muy bajos, se vendió una sola obra a un coleccionista particular. Warhol no era lo que llegó a ser>>.

Este procedimiento de “actualización” del arte como medio de transformar a Buenos Aires en uno de los centros del arte mundial. Concepción que considera que la cultura advenediza actuaría como motor del arte, pretende darles auge a ciertas expresiones que surgen como producto de una transculturación, ⁸²⁶ perdiendo así, la cualidad histórica como carácter esencial de una vanguardia, abandonando el sabor propio. Incorporación de cambios sobre una estructura que no ha experimentado un proceso histórico-estilístico gradual, provocando una distorsión que lleva a metamorfosear al mundo artístico argentino de la época. Estética frívola, estimulada, busca lo espectacular y lo escandaloso dado el profundo snobismo de la elite que vive indiferente a los

⁸²⁵ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 78.

⁸²⁶ El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define a este término como: "Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias". Por lo que se podría decir que la transculturación es un proceso gradual por el cual una cultura adopta rasgos de otra, hasta culminar en una aculturación. Generalmente se ha supuesto que la enseñanza o intercambio de rasgos que van desde una cultura "más desarrollada" (ejemplo: la tecnología en USA o Europa) a otra "menos desarrollada", parecería que esto puede ocurrir sin conflictos; sin embargo, se observa que la mayoría de las transculturaciones son muy conflictivas, en especial para la cultura "receptora".

problemas estructurales de su propia nación Marta Traba llama “vanguardia en el vacío”, pues no se construye a partir de lo existente, paradójicamente, Traba fue alumna de Romero Brest. Marcela Riva de un modo muy sincero, sin necesidad de grandes construcciones nos explica que estas corrientes “innovadoras” pretenden legitimarse en el Instituto Di Tella que pautaba el arte desde lo “atrayente y ruidoso”. Hay consenso en señalar como lo más espectacular las convocatorias de Marta Minujín, de quien Oscar Masotta, señala que <<oculta un escepticismo sustancial frente al desarrollo autónomo del arte de las sociedades. Se vislumbra un positivismo en su visión eufórica de la sociedad, eludiendo la responsabilidad y la angustia sartreana de la libertad comprometida>>. ⁸²⁷ A tal razonamiento añadido que, dicha actitud, se contrapone al existencialismo imperante tras IIGM y bajo los que esta generación de jóvenes que habían nacido hacia el fin de gran guerra tenían entre 15, 20, o 5 años, hasta la guerra fría que acontecía con vigencia en aquel entonces, parece difícil sustraerse o bien de una posición política (marxismo *adv.* capitalismo), ⁸²⁸ o bien de un posicionamiento filosófico (existencialismo *adv.* positivismo). Marcela Riva tomando de Marta Traba, explica que la idea de un intelectual no comprometido, auspiciado por los Rockefeller y la Ford, irrita a la nueva izquierda, que cataloga a estos artistas como antinacionales y agentes imperialistas. Ello, implica una imposición foránea del gusto y de las tendencias estéticas. La realidad es que también existió la otra postura la que representa Minujin. En los años ‘60 existieron ambas posiciones en todo “el mundo”, de París a Nueva York. Lo lamentable, es que, por ejemplo, en Sevilla desde donde se realiza esta tesis doctoral, en su Centro de Arte Contemporáneo, con cierta preocupación por Iberoamérica contemporánea, sólo hay obra de Minujin, y otro tanto sucede con el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. ⁸²⁹

La realidad es que en Argentina se reproducía, con más o menos fortuna, lo que la grandes capitales del mundo occidental proyectaban y no por un proceso meramente de imitación, sino por que Argentina era parte del tablero donde se desarrollaba el juego entre bloques, aunque en una posición periférica. Ahora bien, era también terreno de expansión de los bloques. Sin duda, para que un artista tomara partido por un lado u otro, como con cualquier persona están los factores biográficos, la posición de clase, y el grado educativo. Los actores del Di Tella, tanto de Buenos Aires como los de Rosario se mostraban complejos, y sesudos universitarios. Los “Espartcos” y

⁸²⁷ RIVA, Marcela.: *Op. Cit.* p. 71.

⁸²⁸ En la realidad el binomio es un trinomio pues a marxismo y capitalismo hay que añadir fascismos, o autoritarismos, en el caso de Argentina se complica más aún pues hay que añadir Peronismo y *pretorianismo*, es decir, la inmiscusión de los militares en la vida civil, reaccionando y llegando a golpes de Estado, aplicando el terror sobre la población civil, al más puro estilo de los fascismos europeos. Aunque en la raíz de esta problemática esta el fenómeno libertador de Bolívar y San Martín.

⁸²⁹ [en red] <http://www.meiac.es> [última consulta: 16-9-2013]

afines, se mostraban en su mayoría hijos de la clase obrera, o de una clase media recién ascendida sujetos a la movilidad social descendente en cualquier momento, a los que tomar la posición de Artista ya suponía un grado de compromiso y conciencia, pues debían superar muchas dificultades materiales ante la vida de artista. En consecuencia, y por influencia de las figuras referentes, se abrazó el marxismo como ideología de liberación y justicia social distributiva y no como interpretación del autoritarismo soviético o maoísta.

Estados Unidos y Europa, en aquellos días vivieron importantes acontecimientos, y centraban su atención, como no podía ser de otra manera, en lo que pasaba en su particular guerra, aunque Giunta señala un proceso de internacionalización de las artes de Argentina, cosa que no negamos, que por contra restó en su tarea ante la deuda identitaria y se consigno a una historia del arte de la novedades foráneas. Sin embargo, pensamos que esta internacionalización no fue de gran alcance, al respecto, Marta Traba recoge las palabras de Lawrence Alloway, el cual expresa acerca de la trascendencia del Di Tella para con el ecosistema del arte internacional: “creo que les importaba un cuerno”. La producción del Instituto puede ser identificada con un fenómeno analizado desde la Sociología por Simmel: “el adorno”, busca acentuar la personalidad de los artistas mezclando la superioridad sobre los demás con una dependencia con respecto a ellos”. No hay mejor manera de ocultamiento que la apariencia de una exagerada manifestación de apertura.⁸³⁰ La presencia del Di Tella y de las “corrientes innovadoras” que respalda encierra una propuesta política cuestionable. Para nuestro estudio, el proceso de internacionalización que narra Giunta no es más que el coloniaje artístico al que se opone Espartaco.

Bajo la importante exposición comisariada por Alberto Giudici, y titulada “Arte y Política en los ‘60”, se realizó un debate, donde participaron las diferentes tendencias de aquella época, Luis Felipe Noé, Mario Mollari, Leon Ferrari, Roberto Jacoby, Horacio Zabala, o Gracia Carnevale, entre otros artistas expusieron las tensiones entre los “bandos” artísticos. El representante del Movimiento Espartaco, Mario Mollari, atacó al corazón del debate y los demás artistas citados intentaron con más o menos retórica defender al Instituto que los apadrino, aunque la historia nos cuenta que tal alianza finalmente se rompió en pleno punto álgido de la politización de los artistas en el llamado itinerario del ‘68. Mario Mollari en un tono comedido declaró en citado debate:

<<Con respecto al Di Tella, digamos que nosotros [los “Espartacos”] teníamos oposición, de eso no cabe ninguna duda porque en ningún momento participamos. Y no participamos no porque no nos hayan invitado, porque tampoco nosotros queríamos participar. (...) el Di Tella tenía ciertos

⁸³⁰ RIVA, Marcela.: *Op. Cit.* p. 71

compromisos: en su línea, sabemos por quién estaba apoyado económicamente, eso lo sabemos todos...>>. ⁸³¹

Juan Manuel Sánchez de Espartaco señaló en una reciente entrevista que: <<Lo acusamos de todo al Di Tella, pero después sabíamos que tenían fines extra artísticos y que estaba apañado por la fundación Rockefeller. Era el arte de recontra vanguardia apañado sobre todo por Estados Unidos, con gente de talento que propugnaba la libertad. Era la época de la guerra fría, estaba la guerra fría; en arte estaba personificado por la mayor libertad posible, todo vale, bueno como ahora>>. ⁸³²

Longoni y Mestman señalan que <<las críticas a la vanguardia no sólo vinieron desde el circuito artístico tradicional y los sectores más conservadores de la cultura. También los voceros de la cultura de izquierda cruzaron acusaciones contra lo que consideraban una “falsa vanguardia” lúdica y descomprometida, embarcada en un ritmo frenético esclavizado a las modas internacionales. Respecto del Di Tella, le imputaban el hecho de estar financiado con fondos provenientes de fundaciones extranjeras; de propiciar una distorsionada visión de Buenos Aires como centro cultural internacional; de originar una vanguardia frívola y elitista>>. ⁸³³

En definitiva, los Espartacos coincidían con gran parte de la intelectualidad de izquierdas, en acusar no solo al Di Tella, sino a aquellos que practicaron “el arte por el arte”.

Añaden Longoni y Mestman que: <<los intelectuales vinculados al Partido Comunista también expresaban su recelo hacia el Di Tella. Desde las páginas de Cuaderno de Cultura, por ejemplo, se cuestionó permanentemente el lugar de los ámbitos privados, en general, por su financiamiento externo (calificado de “imperialista”) y sus formas de organización, la creación paulatina de una “élite” plástica, “conformada por corrientes estéticas al gusto de los grandes intereses comerciales o ideológicos”>>. ⁸³⁴

Ciertamente Longoni y Mestman exponen estas críticas que atacan al Di Tella y a los artistas que allí se congregaban, para dar a entender la paradoja que encierran dichas críticas, ya que consideran que la mencionada “vanguardia frívola” o “elite plástica”, finalmente, se alzó contra el Instituto que los apadrinó. Dicha vanguardia, encabezó el itinerario de vanguardia, arte, y política

⁸³¹ "Los '60 casi a los Sopapos. Confluencias y divergencias en el Arte Político de los 60: Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los '60 con: Moderador Alberto Giudici: Yuyo Noe, Horacio Zabala, Mario Mollari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, León Ferrari, Ana Longoni, Margarita Paksa. *Ramona*, N° 34, 25-04-2006. pp. [en red] www.ramona.org.ar [última consulta: 12-10-2012]

⁸³² Cit. Nota 267.

⁸³³ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: Op. Cit. p. 76.

⁸³⁴ *ibid.* p. 77.

que titulan “Del Di Tella a Tucumán Arde”, sin embargo, siempre se puede entender de otro modo. Pues podemos determinar que hubo dos sectores, uno que apostaba por la “función social del arte”, y otro que practicaba el “arte por el arte”. Los contagios entre ambas actitudes son evidentes, los primeros se acercaron a la novedad expresiva, y finalmente, los segundos cambian su dirección hacia la función social del arte. Tal actitud pone en tela de juicio el término vanguardia, de modo, que podemos preguntarnos, ¿qué sector prefiguró el resultado final de tal proceso? ¿Quién fue la avanzadilla o vanguardia? Aquellos que estaban ya apostando por la “función social del arte” desde 1958, o los que practicaron el “arte por el arte” a base de novedades estéticas los que se impusieron. Quizás la respuesta está en un proceso de sincretismo entre ambos sectores.

Pocos artistas de los que exponían en el Di Tella estaban ya politizados previamente al Onganiato, recibían la influencia norteamericana tutelada por Romero Brest, y el giro fundamental se produce por influencia del Mayo francés del '68, cuando se produce esta toma de conciencia que el Movimiento Espartaco viene reclamando desde el '58, se toman los mismos argumentos que los “Espartacos”, y otros figurativos habían tomado respecto al Instituto vertebrador del coloniaje cultural, es decir, la “función social del arte”, y el rechazo a ser financiados por la propia tiranía que inclinaba a los pueblos subdesarrollados o en vías de desarrollo. Esta tesis, bien la conoce Ana Longoni y Mario Mestman, pues el propio Ricardo Carpani, la explica en la entrevistas que citados autores realizan para su monumental obra, aunque al parecer no ha tenido mucho éxito.

<<Los avatares de la historia hicieron que -Mayo Francés mediante- la revolución se pusiera de moda. Una parte importante de la vanguardia estética se politizó. Algunos, incluso, llegan a plantear que el arte había muerto; que lo único que valía era la acción revolucionaria. Se bandearon, se cayeron del otro lado. Algunos rompieron con el Di Tella, y participamos juntos en acciones plásticas-políticas de denuncia. Muchos de ellos, enfriado el fervor revolucionario, volvieron al elitismo vanguardista de sus orígenes. Entonces, ¿Quiénes eran la vanguardia a fines de los cincuenta? ¿Ellos o nosotros? Porque terminaron queriendo hacer lo mismo que nosotros, pero casi diez años después>>. ⁸³⁵

En dicho apartado de entrevistas de Longoni y Mestman en la referente a Graciela Carnevale, artista rosarina que se inició en las formas Pop y pasó al conceptualismo *ditellista*, le formulan la siguiente cuestión:

<<¿Cuáles son los planteamientos para romper con el Di Tella?

⁸³⁵ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp. 436-440.

- Porque justamente se conoce y empieza a pesar que el Di Tella con la ayuda y los capitales de la Ford, de las multinacionales. Y nos planteamos no avalar todo lo que venia fomentado por ese lado.>>⁸³⁶

Es decir, la misma crítica que los “Espartacos” realizaban con clarividencia y con coherencia en su praxis y teoría. Añade la citada entrevista:

<<-¿Se plantearon también como problema el hecho de estar supeditados a una institución?

- Si, porque de última Romero Brest ya no nos servía, más bien estaba tratando de que no parecieran este tipo de cosas políticas. Cuando fueron los incidentes del premio Braque, la idea era hacer una acción contra las institucionalización, las becas y todo eso. Y tiene directa relación con lo del Mayo francés, porque eso movilizó muchísimo>>⁸³⁷

El contexto político que azotaba a la argentina lleva a los artistas del “arte por el arte” ha comenzar a buscar una “función social” para el arte. Se produce un fenómeno veleta, y la llamada “vanguardia”, llamémosla aquí “vanguardia experimental”, gira hacia los vientos cálidos de la revolución social que vienen de Europa frente a lo atrayente, efectista, y promesa de novedad continua llegada de EE.UU., la promesa de una sociedad libre que hace un arte libre empieza a ponerse en cuestión al final de la década. Los artistas de Buenos Aires y los de Rosario, unos y otros se balanceaban a ciegas entre uno u otro bloque de la guerra fría cultural, prácticamente sin conciencia de ello, lo que en Buenos Aires o para los rosarinos era novedad última, no resultaba nuevo a ojos ni de Nueva York, ni de París, la problemática principal de un arte identitario, nacional si se prefiere, de representación “latinoamericana” y de renovación de su propia carga cultural iberoamericana, es decir, icónica se postergaba en pos del que denomino efecto veleta, quiero decir, de un arte sin personalidad propia que oscilaba entre París y Nueva York según convinieran los vientos de un lugar u otro. De ahí que exista un fenómeno tan paradójico como “Del Di Tella a Tucumán Arde”.

⁸³⁶ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 331

⁸³⁷ *idem.*

La institución arte, en especial las artes plásticas estaba manejada en Argentina fundamentalmente por tres cabezas pensantes, Jorge Romero Brest, Rafael Squirru,⁸³⁸ y Hugo Parpagnoli,⁸³⁹ que no tenían reparo en oscilar hacia un lado u hacia otro.

Dentro de la figuración, ya hay un propósito diferente, el primero es asumir la tradición icónica a la que esta sujeta la cosmogonía y cosmovisión de las naciones hijas de la contrarreforma. El manifiesto Espartaco nacido en 1958 parece imponerse en el debate por coherencia frente a las posiciones oscilantes de la Otra Figuración que fue relativamente complaciente con el poder norteamericano hasta llegado el onganiato. Si bien su estética inicial queda sujeta al existencialismo y lo icónico. Partiendo de posiciones opuestas, y cargando su sintaxis formal de más de una cosa o de la otra (identidad y renovación), las posiciones del Movimiento Espartaco, y la Otra Figuración, llegan a un terreno de confluencias formales, obligadamente como coetáneos que son, pero este fenómeno, no es exclusivo de ellos, se antoja un fenómeno generacional, es decir, un autentico rasgo de identidad. Esta situación que esta viviendo el movimiento figurativo de los 60 <<plantea una problemática internacional, dada la generalización de una modernidad en crisis. Sin embargo, es testimonio y se adelanta a su época, vaticinando “el después” de esa crisis, vivenciando y expresando “el antes”>>.⁸⁴⁰

Ese despues, internacionalmente será la recuperación de la pintura figurativa que durante los años setenta se va a producir a lo largo del ecosistema artístico mundial, el nuevo realismo italiano de inicios de los '70 del que Carlos Alonso es claro adherente argentino, la Transvanguardia italiana, a la que Alfrdo Plank se adelanta a Ernesto Tattafiore que busca una formulación figurativa muy similar a finales de los '70, o rasgos del Neoexpresionismo alemán también de mitad de los '70 que Sessano ya incorporó de forma adelantada a mitad de la década del '60, o incluso algunos de los *bad painting* norteamericanos con sus citas “posmodernas” que podemos encontrar en diferentes pintores al final de los '60 como en el caso de Carlos Alonso, sin olvidar también la confluencia de algunas obras que recuerdan a lo españoles de equipo Crónica y equipo '57. Los “Espartacos” y afines condujeron de una forma adelantada a la década del '70 todas estas

⁸³⁸ Rafael Squirru (Buenos Aires, el 23 de marzo de 1925), es un poeta, conferencista, crítico de arte y ensayista argentino. Luego de fundar el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1956, fue nombrado Director de Relaciones Culturales de la Cancillería (1960) durante el gobierno de Arturo Frondizi. Desde ese cargo envió las esculturas de Alicia Penalba a la Bienal de São Paulo y los grabados de Antonio Berni a la Bienal de Venecia; ambos artistas recibieron el Primer Premio. Nombrado en 1963 Director de Cultura de la Organización de Estados Americanos (OAS) con sede en Washington D.C., desarrolló una imponente tarea de difusión y promoción de la cultura latinoamericana a nivel mundial, hasta su renuncia en 1970.

⁸³⁹ Hugo Parpagnoli fue un importante crítico del arte argentino. Inició su actividad en los años cuarenta. A partir de 1963, sucedió a Rafael Squirru en la dirección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

⁸⁴⁰ RIVA, Marcela.: *Op. Cit.* p. 71.

manifestaciones, con recursos plásticos que, sin duda, proceden en su mayoría de la Figuración Narrativa francesa. Siempre y cuando se analice la totalidad de su pintura y no se limite al repertorio obrerista de Ricardo Carpani. Si bien, los “Espartacos” se iniciaron en un expresionismo indigenista de corte templado, de tendencia icónica que recuerdan a los españoles Cortijo y Cuadrado, o las figuras campesinas de Rafael Zabaleta, mucho más que a las narrativas composiciones del muralismo mexicano.

2.1. LA OPOSICIÓN AL COLONIAJE CULTURAL O LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD.

Para poder medir, y sopesar el alcance de nuestro objeto de estudio -el Movimiento Espartaco- y una vez visto su itinerario específico, así como el de sus componentes, hemos de insertarlo en un contexto de estudio mayor. Muchos de los hitos expositivos que aquí empleamos para la presente construcción han sido ya citados por una amplia bibliografía, aquí añadimos de forma inédita algunos descuidos. Recordar que en consecuencia al estudio del Movimiento Espartaco el presente apartado se centra en la pintura figurativa y renovadora producida por la generación joven que denominamos generación del '30 y que bajo el modulo de Dromel (1925-1940) presentan a lo largo de la década del '60 una actitud vanguardista frente ante la conflictividad de una década extremadamente politizada. Es cierto, que se ha denominado generación del '60 a los artistas protagonistas de la década. Sin embargo, tal distinción se torna espesa para nuestro estudio, ya que coetáneos y contemporáneos entran en el mismo saco. También se ha pretendido diferenciar entre “vanguardia” y “vanguardia plástica”,⁸⁴¹ distinción que en realidad diferencia entre los nuevos géneros artísticos de tendencia conceptual que se desarrollaron en el Instituto Di Tella, Lirolay y Bonino principalmente y la pintura realizada por los pintores vinculados a la SAAP, que en realidad, no es más que la pintura y los pintores de siempre, entre los que se encuentran además de los “Espartacos”, otros autores muy afines como Alonso, Howard, Obelar, Plank, entre otros, con la salvedad de que son jóvenes nacidos en la década del '30, y por tanto, el proceso renovador viene dado por una mera cuestión generacional.

Tal confusión entre la vanguardia que la reciente bibliografía específica aplica a la terminología se crea al no analizar las artes por su género específico. Incluyendo en un mismo rompecabezas piezas que pertenecen a diferentes parcelas de expresión, en pos de una narración generalista, donde las convergencias de unos y otros ante la coyuntura política forman el hilo conductor.

⁸⁴¹ Cit. nota 86.

<<Abordar las producciones sesentistas desde un ángulo tan significativo y conflictivo aporta, sin embargo, mucho más que una taxonomía que nos permita diferenciar, establecer, e incluso clasificar y ordenar cronológicamente una variada sucesión de prácticas estéticas marcadas por su apelación a la violencia. Las redes que esta última tejió en el campo artístico permiten seguir el sentido de un itinerario que comunicó las prácticas estéticas con las prácticas políticas. Un itinerario desde el cual, un sector de artistas y de intelectuales, diseñaron también el lugar que sus proyectos culturales podían ocupar en un futuro marcado por la confianza en el inminente cambio revolucionario de la sociedad>>. ⁸⁴²

En nuestro estudio buscamos la huella y presencia del Movimiento Espartaco y las confluencias (tanto estéticas, como ideológicas) con otros artistas figurativos que casualmente o no, son nacidos en el arco de quince años entre 1925 y 1940 conformando una generación con intereses y respuesta comunes, o al menos, soluciones convergentes.

Como ya hemos analizado, el mundo estaba polarizado por una guerra fría, y ello tenía su correlato en el mundo del arte. Si el Instituto Di Tella, representa el desembarco de las novedades procedentes de los grandes centros emisores París y Nueva York, el espacio por excelencia donde los artistas opositores van a encontrar su asociación, y defensa, entre otras organizaciones, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Para 1964 se creó la Alianza Nacional de Intelectuales, una suerte de plataforma que pretendió agrupar a los diferentes sectores de trabajadores de la cultura, donde las diferentes organizaciones sectoriales pudieran confluír, es decir, que por ejemplo, e la SAAP se encontrara con la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), en un foro desde el que articular su defensa e intereses; también se hacía extensivo para con los investigadores, y otros gremios pegados a la cultura que pudieran agruparse en sindicatos de ramo de la central sindical CGT. Más tarde, en el 68, la escisión CGTA supo leer esta necesidad de cobertura organizacional que necesitaban los intelectuales y artistas.

La SAAP se había fundado en 1925 y para la década del 50 eran más de 3000 afiliados. Entonces, su presidente Juan Carlos Castagnino en su discurso del 25º Aniversario, justificó tales cotas de afiliación a que <<no tenemos más enemigos que los enemigos de la cultura y de la libertad>>. En definitiva, estas palabras del maestro Castagnino era el espíritu que animaba a la asociación de los artista plásticos. Los artistas que mantenían una doble filiación en el Partido Comunista eran considerables, el realismo socialista era el modelo, y en las décadas del '40 y del '50 se expulsaron a importantes artistas de Partido por no acatar tal programa artístico, ya hemos

⁸⁴² GIUNTA, Andrea: “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia”. *Razón y Revolución*, nº. 4, otoño-1998, reedición electrónica. p. 2.

explicado que la libertad creativa inicial de las *Vujtemas* en revolución Rusa cedió ante estalinismo. Muchos artistas más o menos aceptados por el Partido Comunista ocupaban los cargos de gestión de la SAAP como el caso de Castagnino. En definitiva, el P. C. argentino infligía <<una notable incidencia en la conducción de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos>>. ⁸⁴³

Para los '60 el torrente de artistas jóvenes y la explosión política, unidas a el conocimiento de qué horror se componía el estalinismo, permitió una renovación dentro de otro tipo de formas de entender el marxismo y ello provocó también una renovación en los cuadros de gestión de la SAAP.

Una exposición que reúne a la generación joven junto con sus mayores, y siguiendo una línea pro-comunista, fue el homenaje al poeta y pintor gaditano Rafael Alberti de conocida filiación política. En 1962 desde la SAAP y a iniciativa de Lea Lublin (1929-1999) se realiza una muestra que reunió a cuarenta y cinco participantes, muchos son los jóvenes figurativos que aquí valoramos, es sin duda, uno de los primeros fenómenos de convergencia en pos de un homenaje con alcance político.⁸⁴⁴ Cada uno de los artistas ilustra un poema de Alberti, vamos a destacar primero los artistas sobre los que indagamos sus huellas: Carlos Alonso, “El toro rojo”; Bute, “El espejo y el tirano”; Alberto Cedron “New york”; Elena Diz “los soldados se duermen”; Roberto González, “Balada de la presencia del Mayor Loco”; Mollari, “El Indio”; Sánchez, “Yo también canto a América” Sessano, “yace el soldado - un niño”. De entre los citados cinco Espartacos. De entre los mayores están Laxeiro, Seoane Castagnino, Berni, Policastro todos influencias de los Espartacos que hemos incluido en apartado correspondientes.

También estaban los artistas del recién creado grupo Otra Figuración que ilustraron: Deira “el perro rabioso”; Noé, “Espantapájaros”; Jorge de la Vega “Los Ángeles mudos”. Si comparamos los títulos ilustrados por el sector espartaquista y por los de la “otra Figuración”, podemos apreciar los intereses de unos y otros. Cercanos a esta posición figurativa están Davila, Demirjian, Seguí. Ya en medio de unos y otros aparecía León Ferrari. Aparecen abstractos del grupo Sur como Cañas, o neosurrealistas como Planas. El que no figura seguramente por su anticomunismo de aquel momento, y por participar sus excompañeros con la expulsión aun caliente es Ricardo Carpani. La prensa celebró el homenaje al exiliado poeta:

<<En nuestro medio intelectual se rinde homenaje a Rafael Alberti, quien cumplido en estos días, 60 años, veintidós de los cuales han transcurrido hasta ahora en nuestro país. además de los actos llevados a cabo en su honor, en el teatro Odeón y en la SADE, una exposición de ilustraciones

⁸⁴³ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 85.

⁸⁴⁴ De los Artistas Plásticos a la Poesía de Rafael Alberti. SAAP, 3 de Diciembre 1962, Bs. As. Anexo nº 56.

de poemas suyos puede valorarse en la Sociedad Argentina de Artistas plásticos. Han sido realizadas por artistas argentinos. Alberti es también pintor, como se sabe; trabajos suyos de penetrante fanatismo fueron expuestos en varias ocasiones. De ahí el sentido de este homenaje de artistas plásticos argentinos. La iniciativa y la organización de la muestra corresponden a Lea Lublin, quien participa gallardamente en ella con una de sus mejores piezas. Numerosos artistas caracterizados, de tendencias disimiles, se han reunido aquí en homenaje a un poeta español. (...) El conjunto exhibe un nivel de pareja calidad, marca una presencia argentina. Entre los curiosos aciertos interpretativos, en las distintas expresiones, señalan, como ejemplos, los trabajos de Soldi, Berni, Seoane, Forte, Anadón, Seguí, Batlle Planas, Bute, De Vicenzo, Mollari, Nina haberle, Diz, Ferraro, Cañas, Carreño, y otros, así como una cautivante "ocurrencia" de Carlos Alonso, una pieza de artesanía con nostalgias de un poético e insólito surrealismo>>. ⁸⁴⁵

Tenemos aquí el precedente de los Homenajes y de confluencias entre sectores, teniendo a los paradigmas figurativos de uno y otro sector. El crítico reconoce que a pesar de heterogeneidad de tendencias, hay un sabor oriundo "presencia argentina", sin miedo a ser ellos mismos, como recoge Damian Bayon en "Arte latinoamericano en París" los artistas "latinoamericanos" pronto identifican como ser ellos mismos fuera de casa: <<Picasso nunca "se hace el español": lo es con la misma naturalidad que respira. Hay que ser uno mismo cada vez mas y de manera intransigente>>. ⁸⁴⁶ El camino indicado por Picasso, es el camino hacia la identidad en el arte. Este camino de ser ellos mismos, de pretender construir un arte americanista y argentino al mismo tiempo fue en realidad una cuestión generacional y no exclusiva de Espartaco.

<<Al igual que los miembros del Grupo Espartaco buscaron una expresión latinoamericanista para su arte, inspirado en las luchas y la iconografía de América Latina, muchos otros artistas argentinos también comenzaron a mirar hacia adentro alrededor de este tiempo, en busca de una expresión verdaderamente nacional>>. ⁸⁴⁷

Otro de los artistas figurativos que coinciden en la búsqueda de la identidad, llamémosla nacional, a la par que se opone al coloniaje artístico es Roberto Broullon (1932). ⁸⁴⁸

⁸⁴⁵ "Ilustraciones de Poemas de Alberti", *Sine Data*, Bs. As., 1962. Anexo n° 57.

⁸⁴⁶ BAYÓN, Damián Carlos.: "Arte latinoamericano en París: (Crítica a los críticos de una exposición)." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (Paris), n°.67 (December 1962): 68-72. ICAA: 785925

⁸⁴⁷ MIRALLES, Veronika.: *Argentina Arde: Art as a tool for social struggle. Op. Cit.* p.42.

⁸⁴⁸ Roberto Broullon (1932). Pintor, diseñador y poeta. Forma parte de una generación, que, habiendo pasado por los ateliers de los maestros del realismo social argentino, por el rigor casi "renacentista" de su formación, fue influenciada por la línea que el Expresionismo adoptó en Buenos Aires a inicios de los años 60, llamada "Nueva Figuración". Incluso utilizando los comentarios filosóficos y políticos característicos de la figuración argentina, Broullon trabajó, desde el inicio la forma de manera experimental, rompiendo moldes y llegando a la abstracción. En estos diseños, que remiten a los trabajos de los integrantes del grupo holandés "Cobra", no descarta el humor o la caricatura.

<<Pensar en hacer un arte para el pueblo significaría una mala conciencia. Sabemos que en este estado social que llaman pueblo la risa es más pura, los sufrimientos más vivos, la palabra más sincera... Nosotros podemos tener muchos remordimientos pero conocemos de qué carne estamos hechos... >>⁸⁴⁹

Alberto Cedrón (1937-2007),⁸⁵⁰ en la misma línea argumental que Picasso usó para defender su carácter español en París, expuso que:

<<Tenemos que parir nuestra propia estética, sin avergonzarnos de ser aborígenes, nativos, negros, hijos y nietos de inmigrantes, pobres y ridículos>>.⁸⁵¹

Alberto Cedrón no se queda en eso, va mucho más allá:

<<(…) Repudiando lo tópico, detestando repetirse a sí mismo, viene luchando por la cohesión cultural latinoamericana, fascinado por las imágenes populares, y contestando al arte erudito, intelectualizado y preconcebido. Lucha contra la estética dominante europeizada contra todas las formas de colonialismo cultural que torna a lo latinos, meros caudales de una vida que no es nuestra (….)Derribar ese engañoso palacio de espejos que adormece las conciencias con las ilusiones mistificadas por la sociedad de consumo. Sólo entonces podremos ver de verdad al hombre latinoamericano, en la desnudez de su desamparo y su miseria existencial (….) Entonces podremos construir el espejo donde se podrá contemplar su rostro antiestético, corroído por sutiles imposiciones mensuales, embrutecido por mil falacias. El rostro de quien todavía procura su identidad entre el basural y el boliche, en la cuneta del festín de los poderosos (…)>>.⁸⁵²

Esta posición ahora narrada de forma poética nos recuerda en contenido, sin lugar a duda, a la oposición del coloniaje artístico que proclamó el Movimiento Espartaco en 1958 mediante un materialismo dialéctico.:

⁸⁴⁹ BROULLON, Roberto.: Acto de designación de Tata Cedrón, músico y compositor, como Ciudadano Ilustre de Buenos Aires (4 de noviembre de 2009).

⁸⁵⁰ Alberto Cedrón (1937-2007). Artista múltiple (dibujante, grabador, pintor, escultor, muralista), ha logrado un reconocimiento internacional que él desdeña por creer que el arte verdadero - en tanto gesto creativo y liberador -, está en las calles y no en museos y galerías. Debuta en 1959 en la Galería Groussac. Buenos Aires. En 1961 lo Premio Camara de los Diputados de la Nación y Medalla de Oro del Salón de Otoño de Buenos Aires. En 1962 participa en Pintura Argentina Hoy. Durante 1963 participa por un periodo de seis meses de la Expedición Noel Nutels ejecutando una serie de dibujos sobre la reserva indígena de Xingu. 1964 ejecuta un mural en terracota en Fiat Concord, Cordoba, Argentina. Cercano a Policastro expone con el maestro en la Galería Pro Art en 1965. Ese año de 1965 es 2o Premio George Braque de Dibujo, Buenos Aires. En 1967 expone en España, Barcelona, en la Galería Catafau. Gran ilustrador cabe destacar las portadas para para Seix-Barral en 1967. Entre 1971 a 1972 realiza para la ciudad de Buenos Aires las esculturas para la plaza Roberto Artl. Su actividad escultórica es reclamada en el Sindicato de Luz y Fuerza del Mar del Plata donde Carlos Sessano realizo un mural. Ha realizado numerosos murales por América del Sur y central, especialmente en Brasil donde residió, pero podemos señalar uno para España en 1975, mural en terracota de 6 x 4 m en el Centro Turístico El Morro, Barcelona. Su actividad creativa ha sido prolífica entre 1978 y 79 diseño de juguetes muebles para niños con publicación en la Revista DOMUS.

⁸⁵¹ Catálogo: Alberto Horacio Cedrón. Notas: Mario Margutti. Editora Europa. Impreso en Brasil, 1989.

⁸⁵² *idem*.

<<Las causas determinantes de esta situación están en la base misma de nuestra vida económica y política, de la cual la cultura es su resultado y complemento. Una economía enajenada al capital imperialista extranjero no puede originar otra cosa que el coloniaje cultural y artístico que padecemos>>. ⁸⁵³

El propio Mario Mollari del Movimiento Espartaco reconoce la confluencia de los discursos:

<<yo veía que en cierta forma en los discursos había pensamientos comunes. Había, con respecto a lo que decía Espartaco y con respecto a lo que decían otros pintores o manifiestos. Considerábamos, sí, que había una diferencia en cuanto a la utilización de los medios. O sea, utilizábamos los medios de una forma distinta y no le veíamos a los otros trabajos esa potencia y ese mensaje>>. ⁸⁵⁴

Bien, algunos de los artistas más sensibilizados con estas cuestiones reaccionan en 1964 ante el patrocinio artístico de la petrolera norteamericana ESSO. Realizando la siguiente declaración conjunta, en ella firma: R. Molteni; J. Martinez Howard; M.Favale; Carlos S. Alonso; R.González; H. Monzón; R. Lara; O.Anadon; R.Loza; C. Gorriarena-; S. Gaeta; H. Casal; E. Policastro; D. Urruchúa; J.M. Sánchez; C. Sessano; E. Diz; M. Mollari.: (grupo Espartaco). A. Cedrón; P. Obelar O. Díaz; H Griffói; Gonzalez del Real; A.Devoto-N.Onofrio; D.Onofrio; A.Abreu.

Cuando analizamos la lista de los firmantes podemos encontrar entre paréntesis tal y como se incluyo en la prensa recogida, es decir, los miembros de Espartaco se integraban en bloque como Espartaco, y con ellos pintores algunos pintores coetáneos, con los que comparten generación según el modulo de Dromel de quince años para una generación, [Gorriarena (1925), Monzón (1928), Alonso (1929), Roberto González (1930), Obelar (1931), Howard (1932), Cedrón (1937)] que irán recorriendo un camino colectivo a lo largo de la década junto a otros que van a ir sumándose, colectivo plural pero bajo el denominador de la figuración, en el que Espartaco parece integrarse, y por lo contrario no consigue absorber. Cabe recordar que en este momento Espartaco poseía solo cuatro miembros, y su posición numérica parecía exigir menor pretensión que la de “Movimiento”. En la lista de los firmantes también aparecen algunos de sus mayores, maestros consagrados que pertenecen a la generación figurativa anterior y que confluyen como contemporáneos con esta generación joven. Nos referimos a Policastro y a Urruchúa, bien ilustran ambos dos tendencias dos sustratos de la iconosfera de los jóvenes que ahora ponen en juego una renovación. Bien, ambas generaciones expresan que:

⁸⁵³ BUTE, E. CAPPANI, R. DIZ, J.E. MOLLARI, M. SÁNCHEZ, J.M.: “Por un arte revolucionario”. *Política* N°2, octubre, Buenos Aires, 1958. Anexo n° 10.

⁸⁵⁴ Cit. Nota 831.

<<Nuevamente el medio plástico de nuestro país es conmovido por la aparición de otro premio de carácter privado y esta vez con la participación de la Dirección del Museo de arte Moderno. Este hecho adquiere singular significación, puesto que su proyección internacional además de los premios nacionales, le asigna particular relieve. Su resultado final y los galardones serán repartidos en Washington, en la Union Panamericana cuya secretaría general es ejercida por José A. Mora y su departamento de asuntos culturales es encabezado por nuestro conocido Rafael Squirru, faltando consignar que la Union Panamericana pertenece al organismo regional de la O.E.A. Para concluir con el aspecto informativo, sólo resta agregar, que este nuevo y rutilante premio privado, está financiado por la empresa petrolera ESSO. Pareciera ser, más o menos, la capital cultural, de las Provincias de América y quizás: ¿Por qué no? del mundo entero. El papel voraz, monopolista y corruptor, que las empresas extranjeras de petróleo han jugado y juegan el atraso y deformación endémica de nuestra tierra, sus consecuencias culturales, sus regímenes de explotación variada, que van de la amenaza insolente al halago y la coima, son suficientemente conocidos y justamente en estos días se ha puesto de manifiesto en la investigación sobre los contratos petroleros, de los cuales nuestro pueblo tiene ya opinión formada. Pero además, la gravitación que la ESSO, subsidiaria de la Standard Oil, como otras compañías petroleras, tienen sobre el gobierno de Estados Unidos y de otros estados, "South Americanos", hacen que las ráfagas del estremecido clima de América que se originara hace apenas unos días en la reunión de cancilleres de la OEA tengan, no solamente un fuerte olor a petróleo sino un claro contenido agresivo y colonialista, marcado estridentemente por el bastón del mando de los yanquis. Aún esta enrarecido el aire de América decíamos, cuando la ESSO lanza este concurso. Es evidente que existe una gran subestimación de conciencia antiimperialista (en este caso) de los intelectuales y artistas argentinos, y un desparpajo que se acerca mucho al desprecio. Es claro, ellos allá, en Washington, ordenaron golpear a Cuba y aquí nos dan este premio para que los nuevos hombres de la cultura se sigan portando bien. Es significativo que entre otras cosas la empresa ESSO trata de PROMOVERSE CULTURALMENTE precisamente en este sector del pueblo cuya toma de conciencia es cada vez mayor, y especialmente entre los artistas plásticos, los cuales por su naturaleza, sus sentimientos, rechazan instintivamente toda penetración imperialista y apoyan a los pueblos americanos y especialmente a Cuba en sus esfuerzos por darse el régimen de vida que ellos deseen y una nueva cultura. Pero es justo señalar, que esta ofensiva calibrada desde la Union Panamericana y su departamento cultural no es de ahora, ya en el número siete de la revista AMÉRICAS del año 63, R. Squirru dice entre otras cosas: "que en América existen males profundos y urgentes, nadie lo duda". "Que la Alianza para el Progreso es una idea excelente, pero

que el asunto es: ¿Quién le pone el cascabel al gato?" "Que la idea es buena, pero que solamente podrá operar cuando tenga el apoyo moral y espiritual para quienes está destinada". "Una mística apunta en America Latina, sus fuentes se encontrarán en el mundo de la cultura". "No son un grupito de intelectuales divorciados de la realidad social". "No es difícil reconocer a los hombres nuevos de quienes hablo. Ellos no hablan de izquierdas ni de derechas". "comprenden que Estados Unidos es una comunidad libre y que los estados totalitarios no lo son". ¿Y quienes son esta gente que puede promover este apoyo MORAL Y ESPIRITUAL sin el cual la reforma pacífica esta destinada al fracaso?, se pregunta. "La contestación es obvia, agrega...esa gente son los hombres de la cultura de los países en cuestión". ¿Esta Claro? . . . creemos que sí. Y ...qué más inteligente que establecer suculentos premios para justamente, ganarse ese APOYO MORAL Y ESPIRITUAL. En verdad, inteligente, y grosero a la vez. Frente a estos hechos, los artistas plásticos agrupados en ALIANZA NACIONAL DE INTELLECTUALES y apoyados por artistas pertenecientes a las más diversas corrientes estéticas, promueven un movimiento de carácter nacional destinado a señalar las intenciones de estos mecenas de la industria privada. Así es entonces que todo lo expuesto y más que se podría agregar, son motivos suficientes para permitirnos sugerir al conjunto del gremio plástico la no concurrencia, al concurso ESSO, como una forma de repudiar con una actitud concreta, la gestación imperialista, su papel nefasto y avasallador de la soberanía y la cultura de nuestro país. Para terminar queremos agregar que conscientes de la gravedad de estas cuestiones y de los problemas planteados, por el mercado del arte, los "marchando" salones oficiales, salones privados, etc., trataremos en el futuro configurar los datos de un análisis serio y profundo, de algo que es permanente preocupación de todos los artistas plásticos. Buenos Aires, 1964>>. ⁸⁵⁵

Frente a estos artistas e intelectuales consignados a la tarea identitaria o nacional frente al coloniaje artístico, o transculturación, si se prefiere, tenemos a otros artistas participan de la tarea opuesta, ya que ese mismo año participan de la muestra "Buenos Aires 64" se llevó a cabo durante el mes de septiembre de aquel año durante las oficinas corporativas de Pepsi-Cola, Co. en la ciudad de New York. Nuevamente nos aparece el trinomio arte, industria, y Estados Unidos. La selección de artistas fue realizada por Hugo Parpagnoli, en aquel momento director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La nómina de representantes argentinos era la siguiente: Antonio Berni, Luis Felipe Noé, Ary Brizzi, Zulema Ciordia, Marta Minujín, Delia Puzivio, Rubén Santantonín, Luis A. Wells, Josefina Robirosa, Luis Gowland Moreno, Nemesio Mitre Aguirre, Pablo Mesejean,

⁸⁵⁵ Los artistas plásticos y la "ESSO". *Hoy en la cultura*, N°17, Noviembre-Diciembre, 1964, Bs. As. p.15. Anexo n° 83.

Emilio Renart, Alberto Heredia, Carlos Uria, Carlos Squirru, Osvaldo Borda, Leon Ferrari, Bertha Rappaport y Alberto Greco.

Pero los bloques finalmente nunca quedaron bien definidos, como ya en antaño pasó con Boedo y Florida. Como vemos participando en esta exposición en la Pepsi-Cola, Company, a los de la “función social del arte” como Berni, a un futuro revolucionario León Ferrari, o a un Noé que luego veremos en el “Malvenido Mr. Rockefeller”. Finalmente Carpani sería íntimo amigo de Noé y Ferrari.

Respecto al premio ESSO: En 1965 ganó Pérez Celis el Premio del Instituto Di Tella y el Premio ESSO, el de Liniers amigo desde la infancia de Alfredo Plank, representaba una tendencia y su amigo la opuesta. Maccio mostró importantes vínculos con Bute y Plank. La oposición de planteamientos no significó un rechazo artístico y personal de unos para con otros, es más había a veces más tensiones entre “correligionarios” caso de Carpani con Sessano. De ahí que entendamos que Buenos Aires, fue periferia a la par que foco de las tensiones internacionales en plena Guerra Fría Cultural. Uno de los autores que no participó en el Di Tella y que perteneció al sector de figurativos conocidos como el grupo de los “Homenajes a Latinoamérica”, Carlos Clemen, muestra esta dualidad e incluso arrepentimiento:

<<Si, había una cierta hostilidad contra el Instituto. En los fines de los 60, empezó el cuestionamiento de la división izquierda-derecha en el planeta. Haber estado en contra del Di Tella fue un error que fue difícil de digerir>>. ⁸⁵⁶

En 1969 cerrando la década la unidad entre sectores cristalizó en la muestra repudio “Malvenido Rockefeller” y en otras manifestaciones artísticas como el *film* “Tiro de Gracia” de Ricardo Becher, a partir de la novela de Sergio Mulet. ⁸⁵⁷ En dicho film podemos encontrar figuras de la vanguardia figurativa como Alfredo Plank y de la vanguardia experimental como Roberto Plate, entre otros. Todos haciendo de sí mismos.

De todos modos, los conflictos ideológicos entre los dos bloques se reflejan en el manifiesto contra el Premio ESSO, al que se adhieren los “Espartacos” como no podría ser de otra manera, se

⁸⁵⁶ Clemen, Carlos (1942).[Entrevista n°1]. Anexo n°1.

⁸⁵⁷ RICAGNO, Alejandro, realiza el siguiente comentario: <<Tiro de gracia no es sólo el más fiel reflejo de esa fauna que se reunía en los alrededores del mítico Bar Moderno, juntando lumpenes con intelectuales, músicos con boxeadores, militantes con artistas, taxi boys con estudiantes. Es también, por su potencia y hálito desesperadamente vital, un film pleno de hallazgos estéticos, que parece hecho hoy a la mañana. Fugas inesperadas de tono, velocidad, raptus de humor y de hambre (de sus personajes, de su autor) por vivir según sus propias leyes. Para los memoriosos seguramente será un placer adicional adivinar en su elenco la casi adolescente figura de Javier Martínez, los cameos de intelectuales como Oscar Masotta, Roberto Plate, Carlos Espartaco, Alfredo Plank, todos haciendo de sí mismos, porque poca diferencia hay entre vida y cine en esta obra que es esencial, no sólo para conocer el cine de ayer nomás, sino también el de hoy y su urgencia. Argentina tuvo su única película beat y rockera, por espíritu y por prepotencia de talento>>. [en red] <http://alejandrofilinich.blogspot.com.es/2012/10/ricardo-becher-la-joya-escondida.html> [última consulta: 12-10-2013]

acusa al propio Rafael Squirru, y al Museo de Arte Moderno del que Hugo Parpagnoli era entonces su director de ser los agentes que hacen de puente con el capital financiero norteamericano que encuentra tanto en los recursos energéticos nacionales, como en el ecosistema de las artes el terreno de expansión ideal para imponer su hegemonía mundial. Señalan el “apoyo moral y espiritual” que pretende recabar a través del auspicio de las artes a través del capital financiero. Entienden que la Organización de Estados Americanos es un órgano imperialista, y se solidarizan con el pueblo Cubano,⁸⁵⁸ rechazando un nuevo premio impulsado por la petrolera ESSO. Sin duda, esta repudia al nuevo premio, uno más entre tantos, se anticipa a la repudia que los jóvenes *ditellistas* realizarán más tarde al premio Ver y Estimar y al Premio Braque en el itinerario del 68. Es precisamente, a partir de 1964 cuando los integrantes del Movimiento Espartaco dejan de ser convocados en exposiciones nacionales en el exterior, apartándolos del proyecto internacionalizador.

Los artistas plásticos dicen organizarse desde la Alianza Nacional de Intelectuales, cuyo discurso inaugural fue realizado por Roberto Jorge Santoro,⁸⁵⁹ el 10 de Abril de ese año de 1964:

<<Sería ocioso hablar de la poca importancia que se le otorga al trabajador cultural en nuestra patria; del total abandono de organismos, planes y establecimientos educacionales; del incontrolado avance de una economía que permite el negociado y sigue oprimiendo a las clases menos pudientes; de la diaria construcción de villas miserias que responden a los grandes planes sociales a que nos tienen acostumbrados los señores gobernantes; de la infame clausura de imprentas y publicaciones que cumplían positivas tareas culturales; sería ocioso hablar del incremento de burócratas y desocupados y del arraigo de una maquinaria televisiva cuyo único resultado ha sido idiotizar. Sería ocioso hablar de todo eso y de las crisis que nos suceden y de la necesidad de romper formas y cambiar estructuras y de la muerte de un orden social y el nacimiento de otro. Sería tan ocioso si no fuera tan necesario (...) Esta Alianza Nacional de Intelectuales se ha creado, teniendo en cuenta el respeto que merece todo trabajador de la cultura, aunque difiera ideológicamente de nosotros. (...) Para que la Alianza Nacional de Intelectuales, logre un real funcionamiento y encauce la acción de los mismos a favor de una auténtica cultura nacional; para que los derechos a una capacitación integral; al perfeccionamiento; a la libre investigación; a la libre creación y expresión; al libre intercambio cultural; a la remuneración por el trabajo del

⁸⁵⁸ Cabe destacar que el 22 de Octubre de 1962 estalló la llamada “crisis de los cohetes” por los misiles soviéticos colocados estratégicamente en Cuba. Kennedy decreta una “cuarentena” sobre la isla.

⁸⁵⁹ Roberto Jorge Santoro (1939-1977 desaparecido) fue secuestrado por elementos del terrorismo de Estado el 1° de junio de 1977, quienes se lo llevaron ilegalmente de su lugar de trabajo: la Escuela Nacional de Educación Técnica N° 25 Teniente Primero de Artillería Fray Luis Beltrán, en la calle Saavedra del barrio de Once, donde el poeta prestaba servicio de preceptor con el cargo de subjefe. Hasta hoy se encuentra desaparecido. Una plaza de Buenos Aires, en Avenida Forest y Teodoro García, lleva su nombre.

intelecto; al régimen de previsión social; de libre asociación; de protección al ejercicio de la actividad profesional o artística; puntos que se mencionan en la Cartilla de Derechos del Intelectual, se puedan cumplir, nosotros creemos que habrá de comenzarse por las pequeñas cosas. (...) reivindicamos a favor de los escritores la necesidad de una decisiva militancia gremial. La SADE viene sufriendo desde hace muchos años la inoperancia de sus ejecutivos y la desaprobación –a veces totalmente negativa por lo frontal de sus denostadores. A la SADE no se la ignora, se la gana apoyando toda actitud positiva y marcando a fuego sus defecciones. Ponemos el acento en la urgencia de un acercamiento de la familia literaria a la que debería convertirse en institución celosa de los intereses de sus miembros. Especialmente invitamos a los escritores jóvenes a concretar ya mismo su afiliación (...) Primero conquistar los sindicatos respectivos; entonces total apoyo a la Alianza de Intelectuales y basta de teorías; prácticas, acción a favor de la cultura y para las mayorías. Nada más>>.⁸⁶⁰

A colofón de esta situación de convergencia ideológica, le realizo la siguiente cuestión a Carlos Sessano: Resulta que hay autores como Alonso, Howard, o Plank (entre otros) que comenzaron a exponer juntos en diferentes colectivas, prácticamente desde el 66 al 69, lo que crea la siguiente paradoja, has expuesto más veces con Alonso, y compañía que con Di Bianco, o que con Lara. Bien, has participado de dos experiencias colectivas continuadas en el tiempo. ¿Donde están los límites entre Grupo y Movimiento?

A lo que Sessano responde que: <<La idea de un Movimiento fue una pretensión, que finalmente quedó reducida a un Grupo, cuando se produce la toma de conciencia de estos que has mencionado y otros, es casi lo que quería el Movimiento y decidimos diluirnos en esta vanguardia>>.

2.2. DE LOS “HOMENAJES” AL “MALVENIDO...” O EL ITINERARIO DECISIVO (66-69) DEL ARTE FIGURATIVO Y COMBATIVO EN LA ARGENTINA DEL '60.

<<Desde el legendario salón de solidaridad con el pueblo vietnamita, que reunió a 220 artistas en Abril de 1966, hasta la muestra convocada por el CAyC en la Plaza Roberto Artl, en septiembre de 1972, violentamente desalojada por la policía, que incautó y destruyó buena parte de las obras - muchas de las cuales hacían alusión directa a la reciente masacre de Trelew-, más de un centenar de acciones de diferente calibre fueron protagonizadas por la comunidad artística como expresión de un replanteo de las relaciones del arte con la sociedad. En ocasiones, la combativa Sociedad de

⁸⁶⁰ [En red] http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4507 [última consulta: 16-9-2013]

Artistas Plásticos (SAAP) se convirtió en el ámbito propicio para experimentar nuevas formas de compromiso desde la especificidad creadora>>. ⁸⁶¹

El “Homenaje a Vietnam” de 1966 unido al onganato, golpe de Estado sucedido prácticamente un mes después de la muestra en Van Riel marca el inicio de una tendencia de denuncia social a través del arte que los figurativos (Espartaco a la cabeza en número de integrantes) irán poco a poco afianzando sus lazos hasta llegar a un grupo muy concreto desde el que dirigirán la SAAP (la Lista Blanca) concretando su unidad en una actividad mural donde se une lo artístico y lo militante en los “Homenajes” a Latinoamérica de 1968 y 1969, uno de ellos, el dedicado al Che, sobrevivió y se encuentra en Cuba. Si se abrió el proceso con el Homenaje a Vietnam en el 66 donde confluían *espartaquistas* y *ditellistas*, se cerró en 1969 con las muestras de repudio a Rockefeller donde volvían a confluir unos y otros. El itinerario de unos y otros trazan sendos ejes que, sin embargo, tienen como grandes encuentros expositivos “Homenaje a Vietnam” y el “Malvenido...”, exposiciones que actúan como nodo, aunque existieron otros nodos dedicados al debate como “cultura 68”. Y aunque algunos autores oscilaban entre una y otra corriente, se vivieron dos itinerarios paralelos, uno que no corresponde a este estudio, el del arte experimental y conceptual que desembocó en Tucumán Arde, y otro el de los figurativos afines a Espartaco con los espartaquistas incluidos que tiene en el III Homenaje a Latinoamérica, conocido como “Villa Quinteros también es América” su punto culminante. Se puede valorar, que unos y otros se contagian, pues los que practicaban “una función social del arte” (ej. espartaquistas) consolidan a partir del 66 su posición sobre el “arte por el arte” (ej. ditellistas), y los primeros a cambio aceleran su proceso de inclusión de novedades en su vocabulario y recursos estéticos.

En la importante obra de Longoni y Mestman del “Di Tella a Tucumán Arde”, se incluyen referencias a estas exposiciones como hitos del itinerario de arte y política. En las otras exposiciones que conforman el itinerario político entre el 66-69 como confirma el propio León Ferrari fueron <<las colectivas organizadas en la SAAP cuando Colombres estaba en la dirección como “Homenaje a Latinoamérica” del ’67 organizada por Carlos Alonso, Martínez Howard, Bute y Plank, y una muestra de homenaje al Che Guevara en el 68, “Malvenido Rockefeller” del 69 -que organizamos con Carpani y Noé->>. Hay que precisar, hubo tres “Homenajes a Latinoamérica” desde la SAAP, 67, 68, 69, las dos primeras dedicadas al Che, y la tercera a Villa Quinteros, población de Tucumán. También hay que precisar que se hicieron dos muestra contra la visita de Rockefeller en el 69, una la famosa muestra de *affiches* organizada también en la SAAP, el Malvenido Rockefeller, y el Anti-Rockefeller, muestra que se realizó con cartelones más grandes en la

⁸⁶¹ AA.VV.: *Franco Venturi...Op. Cit.* p. 28.

calle y con más participantes aun y que ha pasado inadvertida por todos los investigadores hasta el presente estudio. <<Señala Carlos Alonso que mientras en el Salón por Vietnam el compromiso se expresó mediante la mera participación del artista, en los demás casos se buscaron formas de intercambio estimulantes en el plano creador>>. ⁸⁶²

Los autores que participaron de mencionado intercambio artístico, son: los Espartacos, Bute (1931), Carpani (1930), Sánchez (1930), Sessano (1935) y Venturi (1937), y en menor medida Mollari (1930) y R. Lara (1940)] a los que hay que unir fundamentalmente a Carlos Alonso (1929), Martínez Howard (1932), P. Obelar (1931), A. Plank (1937), y Mario Erlich (1940), en menor medida tenemos a C. Clemen (1942), y a Capurro (1928). Muchas veces acompañados por los mayores Castagnino, Seoane, y en menor medida Presas y Berni. Por otro lado, hay contactos con los integrantes del grupo Otra Figuración, Noé, Maccio, Deira y de la Vega.

Pero esta relación entre los figurativos se inició mucho antes de los “Homenajes”. A inicios del 64 el crítico Gabriel Arrau, en un artículo titulado “Algunos jóvenes en los salones de 1963” señala a dos jóvenes figurativos como destacados de la temporada 63 <<Dos jóvenes pintores han expuesto sus trabajos con pareja búsqueda y resultados satisfactorios. Se trata de Plank (Gal. Peuser) y Duarte (Gal. Van Riel). Estas dos exposiciones han sido de lo más interesante que he visto el año pasado en Buenos Aires, dentro de la corriente figurativa. (...) En Roberto Duarte, el tema de denuncia (o crítica) es tratado con una voluntad de decir que no logra integrarse en formas pictóricas coherentes. En estos cuadros (como el "fusilamiento de Vallese", por ejemplo) queda al desnudo el discurso sin que el mismo sea articulado con hegemonía plástica>>. ⁸⁶³

Como podemos apreciar y al igual que sucede con muchas críticas de Espartaco, se puede alabar la cualidad plástica pero se desaprueba el tema crítico o de denuncia.

Por su parte, Alfredo Plank, realizó el primer *affiche* en repudia del joven asesinado Felipe Vallese. ⁸⁶⁴ En la entrevista que se le ha realizado a Plank el pintor declara que:

<<El primer Afiche con el cual se empapeló toda Argentina en el primer Aniversario de la desaparición de Felipe Vallese lo hice yo, y firmado, si mal no recuerdo, me lo encargaron Norma Kennedy y su compañero de aquel entonces "Pocho" Rearte. La injusticia, las torturas, los gobiernos totalitarios son una preocupación INTERNACIONALISTA y no solamente

⁸⁶² *idem*.

⁸⁶³ Algunos jóvenes en los salones de 1963 por ARRAU, Gabriel.: *Hoy en la Cultura*, n° 12 enero - febrero 1964, p. 11. Anexo n° 160. [Contiene una ilustración de 39 cm sobre la obra de Duarte acerca de Felipe Vallese].

⁸⁶⁴ El 23 de Agosto de 1962. un grupo de desconocidos, vestidos de civil, secuestra al obrero metalurgico Felipe Vallese. Es llevado a la Comisaría 1ª de San Martín donde, según varios testigos, es torturado. Su cuerpo nunca apareció. Es el primer desaparecido.

LOCALISTA. De Grimau (último fusilado por Franco en España) a F. Vallese, ambos en la misma balanza y en éstos casos no me importan las ideologías: yo no fui, no soy ni seré jamás comunista o peronista (regímenes totalitarios), pero éstos hechos son detestables a nivel humano sean cometidos por quién fuere>>. ⁸⁶⁵

Ya hemos visto que Roberto Duarte realizó un cuadro en homenaje a Felipe Vallese, cabe recordar que Sessano lo había hecho para el otro joven asesinado Maximiliano Mendoza en una obra titulada “El torturado”, y que en 1964 dos años después del asesinato de Vallese la CGT realizaba un homenaje con el famoso *affiche* de Ricardo Carpani. En estas cuestiones en pos de una “función social del arte” estaban inmersos tanto los “Espartacos” como los jóvenes figurativos con los que por afinidad construyen una comunidad mayor y que la propia prensa del momento llamó en un momento el “grupo de los Homenajes”. Es decir, Espartaco y autores que bajo una amplia bibliografía han quedado sepultados bajo el anonimato de “vanguardia plástica”, autores que, por otra lado, eran celebrados y reconocidos por la crítica a pesar de su juventud: Alonso, Howard, Obelar, Plank, entre otros. Por otro lado, los *ditellistas*, o la vanguardia experimental dirigida por Romero Brest centrados en traer las novedades norteamericanas: desmaterialización y objetualización del arte.

<<La secuencia -en los años 64/65- está marcada por el tránsito de la pintura a los objetos, las ambientaciones, los happenings, el llamado arte de los medios, y finalmente, el arte conceptual. Cada hito lleva nuevas estrellas al firmamento ditellano. Dice Romero Brest: “cuando los mejores se estereotipan, los dejo y paso a otros; así voy armando el tendal, incluso de los que defendí”>>. ⁸⁶⁶

León Ferrari (1920-2013) quien <<a finales del 64 estaba haciendo arte abstracto, esculturas de alambre, grafismos, botellas que expuse en la colectiva "Objeto 64" que organizó Hugo Parpagnoli (...)>>. ⁸⁶⁷ Actuó de acicate dentro del Di Tella, influyendo sin lugar a dudas, en que los jóvenes formalistas empezaran a preocuparse por la denuncia y la crítica social a través del arte, cuando en 1965, León Ferrari presentó al premio Di Tella el ensamblaje “La civilización Occidental y Cristiana”, el cual tuvo poca fortuna con el censor Romero Brest: <<el avión con el Cristo estuvo colgado un par de días antes de la inauguración pero cuando lo vio Romero Brest me dijo que no lo podía exponer, entre otras razones, porque hería convicciones religiosas>>. ⁸⁶⁸ A lo

⁸⁶⁵ Véase entrevista PLANK, Alfredo. [Entrevista n°2]. Anexo n°2.

⁸⁶⁶ GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Op. Cit. p.32.

⁸⁶⁷ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 338.

⁸⁶⁸ *idem*.

que Carpani sentencia: <<Romero Brest (...)hizo una gestión al servicio de su propia colonización cultural>>. ⁸⁶⁹

En 1966 confluyen varias razones -tanto internas como externas- para que se iniciara el estallido político de la vanguardia de Buenos Aires, el golpe de Estado de Onganía vendrá el mes siguiente del Homenaje a Vietnam.

Entre el 25 de Abril y el 8 de Mayo en la Galería Van Riel, se organiza la muestra "Homenaje al Vietnam" <<con la participación de doscientos veinte artistas de todas las corrientes estéticas e ideológicas, desde comunistas y *espartaquistas* hasta *ditellistas*. Una constelación inédita en la historia de nuestras artes plásticas para protestar por la escalada bélica de las artes plásticas para protestar por la escalada bélica de los Estados Unidos en el Sudeste asiático>>. ⁸⁷⁰

León Ferrari, Gorriarena, y el maestro español Luis Seoane impulsaron la convergencia entre sectores: <<En aquellos años había una cierta rivalidad entre los grupos renovadores y los que hacían arte más tradicional. Entre los que están cerca del Di Tella y los que estaban fuera. Se acusaban recíprocamente de reaccionarios. Los primeros decían que la obra de los otros era académica. Los artistas de izquierda acusaban a los del Di Tella de estar vinculados a una institución de elite financiada por instituciones extranjeras. Propuse en el '66 realizar la colectiva "Homenaje a Viet-Nam con la idea de romper aquel enfrentamiento, es decir, reunir a los artistas por sus ideas políticas por encima de sus diferencias estéticas. Hablé primero con Portaneiro quien me vinculó con Gorriarena. Se armó un grupo organizador con gente de ambos bandos. Gorriarena, Basia Kuperman, Hugo Monzón, Alicia Benitez, Pedro Gaeta, Jorge Santamaría, Helio Casal y otros por un lado, y Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Pablo Suarez y yo vinculados a los del Di Tella. Se reunieron más de 200 artistas. El texto lo escribimos con Luis Seoane. Franz Van Riel nos ofreció la galería en una actitud muy valiente: eran tiempos de la vanguardia del Di Tella. Allí estaba la obra de Ricardo Carreira, la mancha de sangre de poliéster en el piso. A Juan Pablo Renzi lo conocí allí. Él y otros rosarinos participaron. Recuerdo que el padre del Che visitó la muestra (...)>>. ⁸⁷¹

El manifiesto escrito por Luis Seoane, aprovecha y no sólo declara su solidaridad con Vietnam, sino que incluye como no podía ser de otra forma a Santo Domingo, y a todos los pueblos que luchan contra la opresión, de algún modo, hay una segunda lectura que atañe a la propia realidad Argentina.

⁸⁶⁹ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 440.

⁸⁷⁰ GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60.* *Op. Cit.* p.35.

⁸⁷¹ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. Cit.* p. 339.

<<Este es nuestro Homenaje al Vietnam y a Santo Domingo, a los campesinos, a los guerrilleros y a todos los pueblos que luchan contra quienes los oprimen en nombre de la Civilización Occidental. A ellos nuestra admiración y a ellos nuestro reconocimiento: porque ellos están peleando también por nosotros. Ésta es también una denuncia. Cuando se dice Civilización se está diciendo cultura, trabajo arte, ciencia, técnica. Y esas son nuestras actividades. Cada vez que escuchamos que se bombardea un pueblo, se tortura un campesino, se arrasa una aldea; cada vez que leemos, todos los días, las contabilidades de asesinatos realizados en nombre de la civilización Occidental, nos sentimos aludidos, responsables; nos sentimos incluidos a la fuerza entre los fabricantes de justificativos para bombarderos. Pero eso es falso. Nadie, nunca, en ninguna parte ha hecho algo que se pueda llamar civilización o cultura, para que sea usado como bandera en otra "carnicería de vidas humanas", en otra "matanza infernal", en otro "ultraje a la civilización". Y los que creen poder hacerlo, se equivocan: sólo hacen disfraces para criminales. Nosotros denunciaremos como siniestros impostores a quienes pretenden ampararse en la cultura y en la civilización. Los pretextos que esgrimen no logran engañar a los pueblos de América, puesto que en el pasado, antes que EE.UU pudiese esgrimir el peligro comunista, por la no existencia de tal peligro, otros argumentos sirvieron a los imperialistas norteamericanos para adoptarse de Puerto Rico, de una parte importante del suelo mexicano, hacerse dueños del territorio panameño e intervenir militarmente por primera vez en 1916, un año antes de la Revolución Rusa, en el Santo Domingo que se volvió a intervenir en 1965, esta vez con el pretexto del mentado avance comunista. En nombre, pues, de toda América vejada por ellos en el pasado y en la actualidad y de los pueblos del mundo que pretenden oprimir valiéndose de la ocupación sangrienta y de la guerra para servir sus intereses imperialistas, nos dirigimos a la opinión pública para que nos secunde. Lo hacemos en nombre de la libertad, de los derechos civiles de los ciudadanos, de la autodeterminación de los pueblos, principios que orientaron el nacimiento de nuestra patria y de las otras americanas. En este homenaje nos hemos reunido artistas de todas las tendencias plásticas con gente de las letras, la ciencia y otras actividades. Tenemos diferentes ideas sobre nuestro trabajo y también sobre política. Pero todos pensamos que hay algo mucho más importante que nuestras diferencias: es nuestra unánime condena a la barbarie que demuestra el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica en su declarada intención de dominar al mundo por el terror>>.⁸⁷²

El texto se convierte en un manifiesto, y además pretende motivar a esta toma de conciencia a la sociedad civil. Como hemos señalado la lista de los participantes es abismal y se encuentran

⁸⁷² Homenaje al Vietnam, de los Artistas Plásticos, Galería Van Riel, Exh. Cat. Bs. As. 25 Abril-8 Mayo 1966. Véase en: GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los 60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

todas las tendencias y géneros aunque algunos artistas como Berni no se encuentran en la convocatoria.⁸⁷³ El “Homenaje a Vietnam” ha sido calificado por Longoni y Mestman de modo acertado como una muestra-manifestación, debido al amplio número y diversidad de integrantes, 220 a los que se sumaron 50 más:

Antonio Abreu Bastos, Martha Acal, Celia Adler, Enrique Aguirrezabala, Alberto Alonso, Carlos Alonso, Oscar Anadon, Eduardo Audivert, Pompeyo Audivert, Rodolfo R. Azaro, Enrique Azcárate, Enrique Barilari, Marta Belmes, Saulo Benavente, Alicia Benítez, Miguel Benítez, Néstor Beriles, Clara Bettinelli, Aldo Biglione, Carlos Biscione, Oscar Boni, Osvaldo Borda, Juan C. Bordalejo, Aldo Bortolotti, Ana Briez, Roberto Broullón, Alberto Bruzzone, Ana Mercedes Burnichon, Esperilio Bute, Osmar Cairola, Héctor Capurro, Ricardo Carpani, Carmelo Carra, Ricardo Carreira, Natacha Carrillo, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Alberto Cedrón, Claro Bettinelli, Carlos Clémen, César Cofone, Santiago Cogorno, Alicia Cohan, Ignacio Colombres, Ignacio Corvalán, Enrique Crosato, Renée Cuéllar, Víctor Chab, Rubén Daltoe, Miguel Dávila, Ernesto Deira Mamas D. Abeleda Ofelia de Dios Felipe de la Fuente Carlos de la Mota Jorge de la Vega Alfredo De Vicenzo, Antonio Devoto, Miguel A. Díaz Bernardo, Di Vruno, Diana Dowek, Edgardo Eyheralde, J. H. Estomba, Luis Falcini, Eduardo Favario, Albino Fernández, León Ferrari, Sergio Ferraro, Gioia Fiorentino, César A. Fioravanti, Bernardo Fontanet, Pedro Gaeta, Antonio Garrido, Carlos Gatti, Domingo Gatto, Emilio Ghilioni, Héctor Giuffre, Julio Giustozzi Roberto González, Carlos Gorriarena, Juan Grela, Hugo Griffói, Marta Grinberg, Guillermo Gulland Azcárate, Nora S. Hours, Guillermo Iglesias, Roberto Jacoby, Manuel Kantor, Marta Kearns, Miguel Kulianos, Basia Kuperman, María Kurcbart, Raúl Lara, Hugo Laruffa, José María Lavarello, Laxeiro, Eduardo B. Levy, Fernando López Anaya, Jorge López Anaya, César López Claro, Antonio López Maffei, Fernando Lorenzo, Raúl Loza, Lea Lublin, Jorge Ludueña, Jorge Luna Ercilla, Enrique Lupka, Julio Martínez Howard, Antonio Mazzitelli, Estanciaslao Mijalichen Marta Minujin, Rafael Mitrenko, Bartolomé Mirabelli, Carmen Miranda, Mario Mollari, Rubén Molteni, Hugo Monzón, Carolina Muchnik, Adolfo Negrini, Héctor Nieto, Luis Felipe Noé, Roberto Obarrio, Pablo Obelar, Manuel Oliveira, Rafael Onetto, Domingo Onofrio, Norberto Onofrio, Eduardo Oriori, Alicia Orlandi, Oski, Roberto Ortiz, Onofrio Pacenza, Margarita Paksa, Marcos Pampillon, Leonardo Perel, Hugo Pereyra, Pérez Celis, María Pérez Sola, Elsa Pérez, Vicente Enrique Pérsico, Adelma Petrone, Anselmo Piccoli, Plank, Enrique Policastro, Aníbal Politti, Pedro Portugal, Ricardo Porzio, Marcos de Abeleda, Leopoldo Presas, Luis Seoane, Aldo Severi, Eva Silverstein, Bernardo Smener, Sara Preto, Alejandro Puente, Antonio Pugia, Quino

⁸⁷³ Véase, LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Op. cit.* p. 92.

Oscar Quiñones, Ileana Rabin, Amelia Rappazzo, Juan Pablo Renzi, Jorge Resia, Miguel Ríos, Aldo Rodríguez Maetta, Roberto Rodríguez, Juan Carlos Romero, Hinda Rosenfeld, Eduardo Ruano, Mabel Rubli, José Rueda, Raúl Russo, Alfredo Saavedra, Juan Sánchez, Rubén Santantonín, Jorge Santa María, Renata Schusheim Scornavacche, María del Carmen Pérez Sola, Antonio Seguí, Esteban Semino, Julio Smener, Hércules Solari, Susana Soro, Hugo Souvielle, Marcela Suárez, Ana Tarsia Héctor Tessarolo Carlos A. Torrallardona, Enrique Torroja, Luis Trimano, Antonio Trotta Demetrio Urruchua, Jack Vañarsky, Ruth Varsavsky, Bruno Venier, Franco Venturi, Ethel Waimer Luis Wells, Aldo Zanabria, Velia Zavattaro, Daniel Zelaya, Jorge Santa María, Elsa Pérez Vicente, Jorge de la Vega, Marcos Venturi.

Alfredo Plank, uno de los actores protagonistas de nuestro itinerario figurativo determina que:

<<El Homenaje a Vietnam fue realmente asombroso como no podría haber sido de otra manera, nadie cabal en el mundo podría haber ignorado la lucha de aquel pueblo que no solo luchó denodadamente contra U.S.A. sino que lo venció! Lamento la dictadura de la República "Democrática" de Vietnam. Cómo en todas éstas manifestaciones políticas de peso popular participaron los "de verdad" y los arribistas>>.

Plank señala como arribistas a los artistas que consignados al llamado “arte por el arte”, la “vanguardia estética” que diría Carpani, ahora se suman a la tarea de la función social del arte, uno de estos artistas fue Juan Pablo Renzi, quien manifiesta un rechazo para con nuestros figurativos, a los que reduce erróneamente como artistas al “estilo del Partido Comunista”; veamos:

<<A raíz de ciertas ideas propuestas por León Ferrari que, si bien tenía actitudes de Vanguardia, pensaba que lo más importante era el problema ideológico, el problema político. En función de esto, proponía que formaran parte del grupo gente que había estado comprometida políticamente, artistas como Carlos Alonso o Ricardo Carpani, por ejemplo. Allí nos opusimos mucho, porque considerábamos que esa manera de manifestar la política o el arte, al estilo del Partido Comunista, no era nuestra propuesta>>. ⁸⁷⁴

Suponemos que Renzi se refiere a la figuración y a la temática social o política, sin embargo, él mismo, -un artista conceptual-, en 1972 para una muestra en París (Opresión, represión, y lucha del pueblo latinoamericano) presentó una obra *affiche*, “sin título”, figurativa y de temática política, mostrando la bandera estadounidense y toda la plana de militares y políticos delante de la misma.⁸⁷⁵ También el cinético Julio Le Parc afincado en París realizó en 1971 una obra figurativa, una tempera de 51x48 cm. en la que muestra en blanco y negro un rostro torturado y con los ojos

⁸⁷⁴ *ibid.*, pp. 159-160

⁸⁷⁵ GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Op. Cit. p.35.

vendados por la bandera argentina (a color) mientras es torturado por dos manos, obra que algunos han dejado sin título y otros la han llamado “Sol argentino”. En ambas, se presenta una figuración realista a modo de foto quemada, que recuerda a las imágenes Pop como ya hiciera Marta Peluffo anteriormente en los sesenta o el Espartaco Carlos Sessano en su obra “Lucha por la vida” presentada en 1968 en la muestra clausura del Movimiento Espartaco, donde ya adelanta este tipo de figuración. Finalmente decir que, en cuanto a la posible filiación de corte autoritaria que insinúa Renzi al vincular a nuestros figurativos con el P.C. el propio Sessano desmiente tal filiación: <<No fuimos ni comunistas ortodoxos, ni trostkistas, (...) el único trotskista era Arregui y Carpani lo seguía a él; Sánchez no creo que supiera mucho sobre el alcance del trotskismo, ninguno del grupo tenía una ideología definida, Mario Mollari se interesó mucho por la filosofía Zén, otros éramos de raíz marxista, pero en general no éramos ni Bolches del PC, ni trotskistas de la izquierda nacional>>.

Ni que decir de Bute y Plank que se consideraban ácratas, estos dos junto a Carlos Alonso quien fue afiliado desde su adolescencia del Partido Comunista de Mendoza, aunque abandonó su filiación precisamente tras una serie de expulsiones, realizan juntos ese año 66 una exposición en una nueva galería de Buenos Aires, *Less Tons*,⁸⁷⁶ del 5 al 20 de septiembre que inauguraba un espacio alternativo de exhibición en un piso o departamento, modelo exhibitivo que más tarde se ha extendido. A los tres les une la renovación de la pintura figurativa y las preocupaciones sociales, serán tres autores fijos durante el itinerario que sometemos a estudio. El número de participaciones en muestras colectivas, por ejemplo, de Alonso, y Bute es superior que entre Bute y otros miembros de Espartaco como Di Bianco. Lo que nos da un dato acerca de la dimensión del itinerario colectivo que estudiamos en este bloque. Estas exposiciones de tres o más autores en el ámbito de las galerías, eran habituales y explican la relación de unidad del futuro “grupo de los Homenajes” que ha pasado como una manifestación espontánea cuando tienen un rastro previo a su formación.

Quien si presentaba una filiación al Partido Comunista, aunque había sido expulsado precisamente un año antes (1965), era Carlos Gorriarena (1925),⁸⁷⁷ quien, sin embargo, en el *film* póstumo a su muerte “Gorri”, su familia y allegados reclaman que ha sido marcado a fuego como un pintor político cuando la mayoría de su producción fue lírica. Gorriarena fue un actor importante

⁸⁷⁶ ALONSO, BUTE, PLANK., Galería “Less Tonss” [Exhib.] Bs. As., Del 5 al 20-9-1966. Anexo n° 159.

⁸⁷⁷ FIEL, Cecilia.: “Murió Gorriarena, el pintor que usó el color como arma del compromiso”, *Clarín*, 17-1-2007 [en red] <http://edant.clarin.com/diario/2007/01/17/sociedad/s-03501.htm>[última consulta:16-9-2013] <<Gorriarena actuó en el Partido Comunista y escribió en la mítica Rosa Blindada de los años 60. Fue allí donde el pintor afianzó y defendió su postura. La revista, que mantenía claras diferencias con la línea pro soviética del partido, fue la causa de la expulsión de Gorriarena y sus miembros del partido. Una vez quebradas las relaciones con el PC "la presencia del peronismo era muy fuerte y muchos se pasaron a este movimiento, como fue el caso de Gorriarena o de Gelman quien era su gran amigo", dice el crítico de arte Raúl Santana>>.

para impulsar la primera exposición que inaugura el recurso de los “Homenajes” como expresión colectiva reivindicativa. “Gorri” publicó en la revista marxista “La Rosa Blindada” una valoración y comentario acerca del alcance del “Homenaje a Vietnam”, que transcribimos íntegramente por su valor documental y analítico:

<<VIETNAM SE HA TRANSFORMADO, por su lucha, en el símbolo de la resistencia de un pueblo contra todo lo que lo maniató, lo deforma o lo tortura. El hecho en sí, tremendo y heroico, es la causa de que en distintas ideologías nazca y se desarrolle un mismo sentimiento en contra del invasor norteamericano. Este sentimiento generalizado es la necesaria causa para que un salón como el de “Homenaje al Vietnam” pueda realizarse. Toda mención de esta experiencia debe tener en cuenta primordialmente la existencia de tal sentimiento. Esta toma de conciencia colectiva se ha expresado por intermedio de la siguiente declaración>> [añade Gorriarena el anterior texto que hemos volcado y que León Ferrari ha atribuido a Luis Seoane, y continúa el análisis de Gorriarena].

<<No es raro que intelectuales antiimperialistas expresen pensamientos similares, pero en nuestro medio ello no se había concretado en acciones de tanta importancia. 220 artistas se adhirieron y luego de la inauguración de la exposición en la galería Van Riel, se incorporaron a la muestra alrededor de cincuenta plásticos más. El promedio de edad de los expositores es de 33 años y estuvieron representadas todas las tendencias y la mayoría de los más importantes pintores, escultores y grabadores del país. Grupos claves para conocer lo que se realiza estuvieron en el homenaje por intermedio de todos sus componentes (Grupo Neo-Figuración, Grupo Espartaco, etcétera). Esta fue la primera exposición en Sudamérica de tal carácter y su organización comenzó con anterioridad a la de los norteamericanos que expusieron en Los Ángeles el mes de marzo. Por otra parte, existen pocos antecedentes mundiales de tal cantidad de plásticos homenajando, con su obra, la resistencia de un pueblo ante el invasor.

En nuestro país las experiencias anteriores de agrupamientos de plásticos por un motivo político son algo lejanas y fueron precedidas por declaraciones –cuando existieron– de un carácter demasiado general. Estas muestras reunían fundamentalmente a un sector y estaban hegemónicas por lo que podríamos denominar la “izquierda clásica”. Formulaciones políticas insuficientes, moderadoras, o criterios estéticos estrechos, cuando no reaccionarios, terminaron por convencer a la gente de que –en el mejor de los casos– les era permitido acompañar la gestión política, pese a las tendencias artísticas en las que estaban enrolados. Estas experiencias plástico-políticas fueron prácticamente inexistentes en los últimos años. Fue la etapa del “anti-imperialismo a contrapelo” del medio y sin ningún contacto con los jóvenes movimientos que desde hace alrededor de 10 años han modificado sustancialmente, por la concreción de distintas tendencias y por la irrupción de

cientos de artistas, al quehacer cultural. En este sentido, el salón “Homenaje al Vietnam” ha demostrado que sin falsas claudicaciones, sin limar necesarias aristas, sin dejar de tomar partido en la batalla cultural, los plásticos son capaces aun por encima de sus divergencias, de asumir las responsabilidades que consideren necesarias. Cobijadas por una neta declaración, sin ambigüedades aburridas o incomprensibles, nadie tuvo un lugar de privilegio, o mejor aún nadie lo pidió para sí o para otros. Todo lo expuesto perteneció a un solo cuerpo, heterogéneo, móvil, rico, que homenajeó al pueblo vietnamita. Esta muestra ha comenzado por demoler estériles, divisionistas esquemas, sobre el medio plástico y ha mostrado una realidad tan fértil, como avasallante. Este salón, organizado con el justo criterio de hacer impacto en el medio cultural, no ha podido ser desconocido por los especialistas y si bien sólo algunos críticos se ocuparon de él –las censuras o autocensuras son obvias– es necesario recordar que desde un paquidérmico matutino un azorado cronista hizo temblorosas llamadas telefónicas alertando a las pintores de su predilección para que no cayeran en la “trampa comunista”. También algún organismo de represión le dedicó un vistoso afiche y distintos “movimientos” trataron de orientar a lo que desde un comienzo poseía suficiente claridad y fuerza para orientarse a sí mismo.

Este homenaje sirve –aparte de su formulado propósito– para enfrentarnos con una situación distinta: la existencia de un fuerte sentimiento contrario a los intereses del gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica que está originando el desarrollo de una conciencia anti-imperialista. De cualquier modo, esta conciencia está dándose en las últimas generaciones, de un modo muy particular. La actitud crítica de éstas a las fuerzas de izquierda tradicionales de nuestro país es paralela a su anti-imperialismo y a su interés por las últimas experiencias revolucionarias internacionales. Esta conciencia está avaluando actitudes cada vez más abiertas que deben salvar presiones no del todo desdeñables y es indudable que sólo el desarrollo de fuerzas de izquierda organizadas, con real sustento popular, hará posibles hasta sus últimas consecuencias lo que hasta ahora son destacables experiencias de sector. Mientras tanto, en un país donde los que “dirigen” el quehacer cultural pertenecen a entes oficiales o privados, hacen declaraciones anticomunistas que no siempre se les pide, donde la imagen que se tiene de la mayoría de los *marchands* y de las fundaciones, es la de una oposición sistemática a toda vinculación del arte con la política, donde las libertades públicas constituyen un buen recuerdo para abuelos, o donde la experiencia política ha traumatizado a muchos, los plásticos han llevado al terreno de los hechos, la idea de que es deber ineludible de los intelectuales el actuar por los medios más convenientes cuando su conciencia los impulsa.

De cualquier modo y dejando el éxito de este intento y su real efectividad en cuanto a los propósitos enunciados, muchos plásticos no desconocen que del mismo modo en que tendencias artísticas renovadoras —tendencias que reflejan en alguna medida desde su especificidad la realidad y el tiempo que vivimos—, pueden ser apoyadas y difundidas por organismos culturales de esencia reaccionaria, también manifestaciones colectivas de intelectuales alrededor de una idea política justa —aparte su enorme valor ético— puede diluirse, mientras no se creen situaciones favorables a tales manifestaciones. Pero en todo caso, esta es la tarea que le corresponde realizar a la izquierda>>. ⁸⁷⁸

Un texto rotundo, sin duda, sin dar nombres, Gorriarena acusa al ecosistema artístico de no permitir la expresión política a los artistas, habla de censura y autocensura, alerta a los artistas de que algunos usan medios de expresión que son impulsados por los propios dominadores, y alerta a la izquierda tradicional que la juventud trae aires frescos y renovados para enfrentarse a la cuestión social e ideológica. Realidades que, para nuestro estudio, nos ayudan a entender la inicial frustración del Movimiento Espartaco en 1959, y el encuentro con una comunidad mayor que empieza a confluir con sus planteamientos.

En este contexto, la URSS aprovechó la sensibilidad que producía la guerra de Vietnam para crear el Consejo Mundial por la Paz, que tuvo filiales en muchos países del mundo, entre ellos la Argentina. ⁸⁷⁹ De modo que, fue creado el Movimiento Argentino de Ayuda a Vietnam (Maviet), que contó entre sus adherentes con León Ferrari, el escritor vasco exiliado Miguel de Amilibia y los muralistas Juan Manuel Sánchez, Elena Diz, Mario Mollari y Ricardo Carpani, del grupo Espartaco. ⁸⁸⁰ Entre las iniciativas de ese movimiento estuvo hacer un banderín para recaudar fondos. El encargo fue hecho a Juan Manuel Sánchez, quien dibujó un vietnamita enarbolando un fusil. El banderín fue aceptado e impreso por las autoridades del Maviet. Pero cuando Alfredo Varela lo vio, puso el grito en el cielo: "¡Cómo vamos a proclamar la paz si ponemos a un

⁸⁷⁸ GORRIARENA, Carlos.: "Salón homenaje a Vietnam". *La Rosa Blindada*, Año II, nº 9, pp. 61-64.

<<Los directores fueron Carlos Brocato y José Luis Mangieri. Algunos de quienes tuvieron participación en esta revista —que apareció entre 1964 y 1966— fueron Roberto Cossa, Juan Gelman, Octavio Getino, León Pomer, Andrés Rivera y Javier Villafañe>>.

⁸⁷⁹ El presidente del Consejo Argentino por la Paz fue el escritor Alfredo Varela, autor de la novela "El río oscuro", sobre la cual se filmó "Las aguas bajan turbias", y entre sus integrantes se contaba la escritora María Rosa Oliver, gran amiga de Victoria Ocampo.

⁸⁸⁰ Se aventura la conciliación entre Espartaco y Carpani, que sin duda, viene dado por los contactos con Sánchez.

vietnamita armado!". Finalmente, el banderín fue archivado.⁸⁸¹ Recientemente dicho banderín se ha expuesto en la muestra "Espartaco, Historia y Gráfica".⁸⁸²

El itinerario de vanguardia, arte y política, tanto para la vanguardia estética y experimental <<Del Di Tella a Tucumán Arde>> como para la vanguardia "plástica" o figurativa, si se prefiere, es decir, << De los "Homenajes" al "Malvenido...">> tanto la escalada bélica Norteamericana con el Vietnam como paradigma junto a la vida y muerte del "Che" Guevara, son los dos grandes hechos que la impulsan a unos y a otros. Todo ello, sumergido bajo un convulso y aterrador clima político a nivel nacional, lo que revela en una segunda lectura que tales acciones ocultaban una crítica a la situación nacional, y a la par una provocación a los poderes fácticos, así como un estímulo a los sectores revolucionarios y combativos de la sociedad civil.

El último cuarto del año de 1967 parece anunciarse el revolucionario año sucesivo. El 8 de Octubre es ejecutado el "Che" Guevara. Ya hemos citado que << "Homenaje a Latinoamérica" del '67 fue organizada por Carlos Alonso, Martinez Howard, Bute y Plank >>. Y sería <<la primera de dos importantes muestras colectivas dedicadas al Che y realizadas en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)>>.⁸⁸³

Efectivamente, en la sede de calle Florida de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, del 1 al 16 de de Diciembre, se convocan a: Alberto Alonso (grabador), Carlos Alonso, Anadon, Eduardo Audivert (grabador), Bute, Hector Capurro, Carreira, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Carlos Clemen, Enrique Crosato, Rene Cuellar, Carlos de la Mota, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Albino Fernandez, Leon Ferrari, Carlos Gorriarena, Romulo Maccio, Julio Martinez Howard, Bartolome Mirabeli, Mario Mollari, Hugo Monzon, Pablo Obelar, Domingo Nofrio Marta Peluffo, Alfredo Plank, Juan M. Sánchez, Luis Seoane, Pablo Suarez, Franco Venturi.

<<La figura del Che, asociada a la Revolución Cubana, constituyó durante la década del sesenta una referencia ineludible para un amplio abanico de trabajadores de la cultura progresistas o de izquierda, y su asesinato repercutió inmediatamente en la producción de los artistas plásticos argentinos>>.⁸⁸⁴

Señala el texto convocante que: <<Se hermanan en el trabajo como consecuencia de haber sido hermanados por el sentimiento. Este segundo paso es, pues, la exteriorización de su estado de

⁸⁸¹ ORIONE, Julio.: La supuesta guardiana de la paz. *La Nación*. [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1348330-los-anos-de-un-mundo-en-peligro> [última consulta: 5-9-2013]

⁸⁸² AA.VV.: "Espartaco, Historia y Gráfica". Biblioteca Nacional, Bs. As., 2013.

⁸⁸³ MESTMAN, Mariano.: "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana". *Revista Ojos Cruelles. Temas de fotografía y sociedad*, N° 3, Buenos Aires, Octubre 2006. p. 9.

⁸⁸⁴ *idem*.

conciencia, es decir, la acción>>. ⁸⁸⁵ Autores de uno y otro sector de la vanguardia (función social y arte por el arte) se unen nuevamente, esta vez en el I “Homenaje a Latinoamérica”.

<<Hugo Acevedo escribe acerca de los artistas hermanados por los hechos de la vida cotidiana, los cuales, desde esta experiencia, pasan a la acción. Manifiesta que no hay intención de profundizar en lo artístico, sino que el propósito es realizar un homenaje al hombre que representa simbólicamente la vida en América, refiriéndose a Ernesto “Che” Guevara. En el catálogo se incluye una poesía —“Todos los hombres son mortales, Guevara es hombre; Guevara es mortal”, de Fernando Alonso— en la cual se hace explícito el homenaje ya que el texto de Hugo Acevedo (1925) no menciona el nombre del Che, remarcando simplemente su carácter de hombre-símbolo>>. ⁸⁸⁶

Realmente aquí está prácticamente toda la generación de figurativos que juzgamos, y algunos otros que, o bien pertenecen a generaciones anteriores como Castagnino, o bien de los aun más jóvenes como Carlos Clemen (1942) o bien artistas como Leon Ferrari (1920), que se dedican al arte objeto (ensamblajes) y conceptual, pero que se vieron engullidos por el grosso evidente de la generación del treinta. Prácticamente toda, con excepción de Ricardo Carpani el cual declaró mucho más tarde <<Se hizo una primera muestra en el '67, cuando murió el Che, a la que a mí no me invitaron>>. ⁸⁸⁷ La otra excepción del Grupo Espartaco, es Carlos Sessano, quien se encontraba en París y tampoco participó de la muestra que su grupo realizó ese año en Witcomb. De los otros, integrantes, están todos menos Elena Diz, ⁸⁸⁸ es decir, Mario Mollari, Juan M. Sánchez, y Franco Venturi. Hemos dicho que Esperilio Bute, también se encontraba en París ese 1967 y como nos confirma la correspondencia mantenida con Plank, había visto a los “Sessano y están bien”, sin embargo, y aunque, en el primer bloque hemos dedicado un epígrafe a su “*insight*” y determinado su contradicción de abandonar Espartaco en favor del circuito de galerías de alto prestigio, con particularidad en la Wildenstein, sin embargo, ya desde el 66 lo encontramos en el “Homenaje a Vietnam”, y ahora lo encontramos en este primer “Homenaje a Latinoamérica”, dedicado a la

⁸⁸⁵ACEVEDO, Hugo. “[Un conjunto de artistas impresionados...].” en Homenaje a Latinoamérica. Exh. cat., Buenos Aires: [Sociedad Argentina de Artistas Plásticos], 1967. Archivo ICAA: 763695.

⁸⁸⁶AMIGO, Roberto.: Comentarios críticos. En Acevedo, Hugo. “[Un conjunto de artistas impresionados...].” en Homenaje a Latinoamérica. Exh. cat., Buenos Aires: [Sociedad Argentina de Artistas Plásticos], 1967. Archivo ICAA 763695 [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/763695/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 27-6-2013]

⁸⁸⁷ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp. 436-440

⁸⁸⁸ Elena Diz (1925) es la única integrante de Espartaco que no participó en todo el itinerario que aquí volcamos. Su participación política fue estrictamente desde Espartaco y haciendo constar la temática de genero. Al final de los '80 Diz desapareció voluntariamente de la realidad mundana, aun no sabemos su paradero.

muerte del “Che” Guevara. Según Alfredo Plank, la muestra estuvo dedicada al mítico rostro del “Che”, se ha podido conservar y recientemente ha pasado por las subastas de Buenos Aires, el retrato que realizó Alfredo Plank.



[Figura 63. Plank, Alfredo. *Che*, 1967. Acrílico sobre tela, 1,00x1,00 m.]

El “Che” de Carlos Alonso fue sobre una bandera argentina, pero Plank aplicó un rayado de bandas amarillas y celestes, quizás en el celeste podamos adivinar un simbolismo a la argentinidad del Che, pero no lo creemos así, puesto que realizó dos versiones exactas y a la segunda sustituyó el celeste por el verde, simplemente se trataba de un formalismo, un estudio para ver qué “hacia bien a la obra”, qué colores resultaban mejor a ojo del autor. Las obras de esta exposición se basaron en el famoso retrato fotográfico de Alberto Korda en 1960, titulado “guerrillero heroico”. Plank ha procurado captar la mirada estrábica y perdida en el horizonte, acentuando incluso la captada por la fotografía, otorgando mayor expresividad, el dinamismo de las bandas paralelas otorgan gran movimiento a la composición que unido a la mirada nos presentan un “Che” vivo, como viva esta la idea de “una sola Latinoamérica” que el propio Che difundió, un procedimiento que tiende a iconizar, a simbolizar la figura del “Che”. Procedimiento propio de la tradición icónica iberoamericana. Un procedimiento opuesto al de Roberto Jacoby quien <<Contra un fondo rojo ubicó en el centro del tercio superior del cartel una reproducción en blanco y negro de la foto de Korda, acompañada con un sencillo pero ingenioso texto en letras blancas que desafiaba a quien lo recibía: “un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”>>. ⁸⁸⁹ El procedimiento de Jacoby es propio del cartelismo donde imagen y texto crean tensiones opuestas, el recurso tiende a desiconizar el rostro del “Che”, a la par que no hay interpretación pictórica puesto que vuelca la

⁸⁸⁹ MESTMAN, Mariano.: “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”. *Revista Ojos Cruelles. Temas de fotografía y sociedad*, N° 3, Buenos Aires, Octubre 2006. p. 10

foto de Korda, un proceso anti-iconográfico puesto que texto y foto dicen cosas diferentes, y debe ser el espectador quien realice la asociación para llegar a la segunda lectura. Procedimiento que se aleja de la tradición icónica iberoamericana para acercarse a los recursos Pop de la sociedad de consumo. Obviamente, todo lo contrario de lo realizado por Plank, o Carlos Alonso (1929) quien presentó la misma imagen de Korda con un fondo albiceleste.

En esta exposición cabe señalar también la unión de los componentes del ya extinto grupo Otra Figuración, es decir, Jorge De la Vega (1930), Ernesto Deira (1928) y Romulo Maccio (1931), con la excepción de Luis Felipe Noé. Artistas que aunque han participado en el Instituto Di Tella, y por tanto, dentro del proceso que los “Espartacos” y otros entienden como coloniaje artístico, se han sumado a la causa reivindicativa. En este sentido, hay que recordar el arrepentimiento posterior y ya señalado de los miembros del grupo Otra Figuración, respecto al Instituto Di Tella.

Hemos de destacar la participación de dos grandes maestros de la generación anterior, pero que como contemporáneos comprometidos coinciden con la generación de figurativos coetáneos nacidos entre 1925 y 1940, quiero decir, Juan Carlos Castagnino (1908-1972), y Luis Seoane (1910-1979).

De entre los jóvenes figurativos cabe destacar a los hermanos Alberto, y Carlos Alonso (1929), Pablo Obelar (1932), Julio Martínez Howard (1931), Alfredo Plank (1937), Carlos Gorriarena (1925), Carlos Clemen (1942), Hector “Nani” Capurro (1928), y Hugo Monzón (1928).⁸⁹⁰

De todos ellos el artista más consolidado con el tiempo ha sido Carlos Alonso. Ese año 67 Carlos Alonso presentó en *Art Gallery International* (Buenos Aires), el homenaje a su maestro Lineo Spilimbergo (1896-1964). La exposición fue duramente criticada por José Ariel López, en el nº 212 de 25 de Octubre de la revista *Propósitos*, con el título “Befa y Escarnio de Spilimbergo”, <<mostrar un Spilimbergo hecho una piltrafa, borrachin, suelo, con asquerosas vendas en las manos y los pies, revolcándose en la cama con modelos de grotescas nalgas, no es tare que pueda ennoblecer la obra de un artista joven, por más ansias que tenga de notoriedad>>.

Pronto el maestro Juan Carlos Castagnino sale en defensa pública de Carlos Alonso,⁸⁹¹ con una didáctica explicación sobre los alcances del realismo y la función del arte, tomando como

⁸⁹⁰ Junto con Carlos Gorriarena, Rubén Molteni y Antonio Abreu, fundó en 1957 el Grupo del Plata que integra hasta su disolución en 1962. Miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (1963-66).

⁸⁹¹ A pesar de esta defensa de Castagnino, Alonso abandona ese 1967 su filiación con el Partido Comunista.

ejemplo a Francis Bacon⁸⁹², dentro de su argumentación. Señalamos esta polémica reflejada en la prensa del momento, ya que José Ariel Lopez siguió a la carga contra la obra de Alonso, lo cual nos permite traducir la exposición de Alonso como un hecho que pone en contacto las estrategias narrativas más agresivas de la figuración con el gran público argentino. Se estaba anunciando la posmodernidad pictórica, la vuelta a la figuración era ya un hecho, y en Buenos Aires se ponen en juego recursos que estaba prefigurando las futuras citas posmodernas con ese sabor de irreverencia tan característico que podemos ver con posterioridad en un Eric Fischl (1948). Esta es, sin duda, un gran aporte creativo al devenir de la historia del arte, ya que los movimientos abstraccionistas, experimentales y conceptuales no solo eran una mera imitación de lo que acontecía en los grandes centros emisores -Paris y Nueva York-, sino que además, tanto sus representantes argentinos, como el propio medio que los articuló, se fueron diluyendo, sin embargo, la figuración renovadora fue imponiéndose poco a poco en el resto del mundo hasta llegados los '80. Este es el gran mérito, no solo de Carlos Alonso, del grupo Movimiento Espartaco, o del Grupo Otra Figuración, sino de toda la generación figurativa que aquí enunciamos.

Se inicia el revolucionario año 68, desde el mes de Enero, aparecen en muchos puntos del mundo un convulso clima político tendente a reclamar una transformación del sistema.⁸⁹³ Sin duda, el Mayo francés determinó un antes y un después, en Argentina los jóvenes también se contagian por la oleada revolucionaria. Los contactos con el Mayo francés, son importantes debido a la cantidad de artistas argentinos que o bien residen en París, o acuden con frecuencia. Julio Le Parc al frente de *Recherche d'Art Visuel* (GRAV) se implicó en <<el Mayo francés, realizando acciones callejeras, también dentro de la lógica del arte de acción (cinetismo). Le Parc es deportado, previamente por orden del gobierno. En protesta, un grupo de artistas franceses se retira de la Bienal de Venecia. Luego, Le Parc mantendrá fluidos contactos con el grupo de vanguardia de Rosario, intercambiando con Juan Pablo Renzi y Graciela Carnevale carteles de agitación. También asistirá, junto con la delegación argentina, a un encuentro de artistas latinoamericanos, realizado en La Habana>>.⁸⁹⁴

⁸⁹² “Porque si se trata de alguien a quien estimo, no quiero inflingirle esa especie de herida que me permite, creo, enunciar con más claridad, su realidad esencial” Francis Bacon citado por Castagnino véase, GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Op. cit. pp.208-209.

⁸⁹³ En Enero en Italia, ocupación de la Universidad de Florencia por los estudiantes. En Japón protestas contra el submarino Enterprise. En Febrero más de 15 mil estudiantes se manifiestan violentamente en Alemania. En Abril, Polonia toman varias universidades por los estudiantes. Le seguirán Checoslovaquia, Brasil, Bolivia, etc. Pero el mes de Mayo, en especial el llamado Mayo francés se convertirá en el principal hito revolucionario.

⁸⁹⁴ GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

En Buenos Aires, el sector “del arte por el arte” la vanguardia experimental o estética inicia su proceso de ruptura con el Instituto Di Tella. Ese mes de mayo estaba previsto un nuevo certamen de “Experiencias Visuales” en el Di Tella, entre el 15 y el día 23. Sin embargo, el Instituto que antes había sido aceptado y la figura de Romero Brest que había impulsado la vanguardia experimental, fue rechazado vorazmente por la misma. Y aunque estas acciones no pertenecen al itinerario de nuestros figurativos, la reacción desde la SAAP, aunque todavía no se había constituido la Lista Blanca, no se hizo esperar ante la censura que sufrió una instalación de Roberto Plate. La SAAP en su obligación como organización de defensa de los artistas, le escriben al “censor” Romero Brest Buenos Aires el día 27 de Mayo de 1968.

<<Señor Director de Artes Plásticas del Instituto Torcuato Di Tella, Don Jorge Romero Brest: De nuestra mayor consideración: Con motivo de la clausura de una obra de la exposición "experiencias 1968", nos dirigimos a Ud. a fin de manifestarle que, en defensa de la libertad de expresión, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos repudia todo acto de censura y niega a las autoridades nacionales o municipios el derecho de ejercer de policía cultural. Sin otro particularmente, saludamos a Ud. muy cordialmente. Eduardo Orioli, Secretario. Ignacio Colombes, Presidente>>. ⁸⁹⁵

La investigadora Cristina Rossi lo explica así: <<La reacción de Ignacio Colombes (1917-96) es comprensible en solidaridad a sus colegas. La obra Baño presentada por Roberto Plate (1940-) simulaba baños públicos para hombres y mujeres, dentro de los cuales los espectadores realizaron *graffitis*. Dado que las autoridades clausuraron la obra, los artistas participantes en las Experiencias 68 decidieron retirarse y -junto a otros artistas adherentes- firmaron un manifiesto en contra de la medida oficial. Esta fuente testimonia la solidaridad de una asociación de artistas, como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, con el Instituto Torcuato Di Tella>>. ⁸⁹⁶

Ese año 68 el crítico Aldo Pellegrini (1903-1973) rompe con el divisionismo de abstractos y figurativos y reúne en una muestra que se celebra primero en febrero en la ciudad de Necochea en Fiesta de la Letras y luego en marzo en Buenos Aires en la galería Van Riel, a la Nueva Figuración y a la Nueva Abstracción. Cuando decimos Nueva Figuración nos referimos al estilo, no al grupo Otra Figuración, y esta muestra es la gran prueba de como se ha confundido la parte por el todo - excepto en algunas ocasiones- por la historiografía Argentina. La Nueva Figuración estuvo

⁸⁹⁵ Sociedad Argentina de Artistas Plásticos a Jorge Romero Brest, May 27, 1968. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. ICAA: 761973

⁸⁹⁶ ROSSI, Cristina [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761973/language/es-MX/Default.aspx>[última consulta: 12-8-2012]

representada por: Esperilio Bute, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Jorge Demirjian, Agustín Di Sciascio, Mario Franklin Gurflein, Rómulo Macció, Ricardo Mampaey, Humberto Rivas y Josefina Robirosa. La Nueva Abstracción por: Ary Brizzi, Kenneth Kemble, Eduardo Mac Entyre, Víctor Magariños D., María Martorell, Carlos Pacheco, Rogelio Polesello, Carlos Silva, Guillermo Thiemer, Miguel Ángel Vidal.

<<Una confrontación que dé idea de la situación en que se encuentran en la actualidad esos antiguos enemigos que se denominan "figuración" y "no figuración", tiene que resultar reveladora. En primer termino debe aclararse que esa vieja enemistad ha sido superada, y hoy coexisten pacíficamente, alternándose en la preferencia de las vanguardias, ambas expresiones. En segundo termino, hay que considerar que las une en el presente, un interés común: el de la defensa de los tradicionales derechos de la pintura frente a recientes tendencias que proclaman que la pintura como arte de inscripción de formas en una superficie plana, es un proceso acabado(...)Las distintas variedades de la nueva figuración abarcan un extenso territorio que va desde las deformaciones alucinantes de carácter psicodélico, configuradores de un expresionismo moderno (Deira, Bute, Gurflein) y lindando en algunos con el realismo informativo del "pop" (de la Vega), pasando por las asociaciones insólitas de filiación surrealista (Maccio, Demirjian, Rivas, Mampaey, Di Sciascio) hasta estructuras que exaltan los mecanismos ópticos y la acercan a la nueva abstracción (Robirosa)>>. ⁸⁹⁷

Por su parte, el Movimiento Espartaco acuerdan su disolución con una muestra en la galería Witcomb del 5 al 16 de Agosto de 1968 en la que se incluye a Bute, Carpani y Lara. Los "Espartacos" en su despedida manifiestan:

<<Hoy los fines que el grupo se había propuesto y en cierta medida conseguido, ya no son solamente sus integrantes quienes van en procura de ellos y en buena parte los han alcanzado. (...) Pero si los objetivos del grupo son ahora los objetivos de la mayoría de sus colegas, continuar en él implicaría una actitud decididamente contradictoria con los propósitos que animaron y animan a sus integrantes: si su finalidad es hoy prácticamente la finalidad común, sus componentes deben integrar esta comunidad mayor>>. ⁸⁹⁸

Como acabamos de ver Bute aparece en dos movimiento simultáneamente que muchos críticos, historiadores, e incluso artistas de la propia década han terminado entendiendo directamente como opuestos. Sin embargo, como hemos visto en el estudio específico de Espartaco,

⁸⁹⁷ PELLEGRINI, Aldo. "[Una confrontación que dé idea de la situación en la que se encuentran...]" en Nueva figuración, nueva abstracción, 2-4. Exh. cat., Buenos Aires: Necochea, 1968. Anexo n° 158

⁸⁹⁸ ESPARTACO, Grupo.: *Espartaco 1959-1968*. Galería Witcomb, Agosto-1968, Bs. As. Anexo n° 151

ya en 1959 Mario Mollari había iniciado una tendencia interna dentro de Espartaco tendente a la deformación y a la cita picassiana, partiendo de formalismos comunes con Guayasamín, y aunque quedo en una tentativa para Mollari, le siguieron las deformaciones figurativas de sus compañeros Sessano, Bute, y Venturi por orden de incorporación a tal practica.

Por otro lado, la conciliación con Carpani tras su expulsión del Movimiento Espartaco a finales de 1961 se fragua en esta exposición despedida, con posterioridad a esta exposición del mes de Agosto se organiza el II “Homenaje a Latinoamérica”⁸⁹⁹ al que si se invita a Carpani no como en el anterior “Homenaje”, signo ello de mencionada conciliación. Como hemos apuntado, para el 3 de octubre del 68 en los locales de la SAAP en la calle Florida 846, se organiza un nuevo “Homenaje a Latinoamérica”, el documento de la convocatoria muestra un reducido recuadro que contiene el diseño de un grabado del hermano de Carlos Alonso, Alberto Alonso, se presenta una cara del Che inserta y que se repite consecutivamente cuatro veces, un anuncio de lo que se prepara en su interior. Los artistas son: Carlos Alonso, Alberto Alonso, Esperilio Bute, Carlos Clemen, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Juan Carlos Castagnino, Mario Erlich, Nanni Capurro, Julio Martinez Howard, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Manuel Sánchez, y Franco Venturi. Hoy la obra colectiva se encuentran en Cuba, donadas por los artistas participantes. Dieciséis artistas acuerdan un criterio unificador. Partiendo de una conocida figura del Che de cuerpo entero, sus brazos se entrelazaban con otra figura contorneada, formando un todo continuo en el contorno de la sala.

Respecto a esta muestra Carpani declara que: <<Organizamos la segunda muestra de homenaje al Che, en el '68, en el primer aniversario de su muerte, que titulamos "Homenaje a Latinoamérica". Participamos Colombres, Alonso, Castagnino...Éramos doce o trece. Hicimos una silueta del Che Guevara que está marchando en una manifestación del brazo de otra silueta del Che Guevara que está marchando en una manifestación del brazo de otra silueta anónima. Cada uno de nosotros trabajó la silueta del Che a su manera, dejando en blanco el contorno de la otra. Unimos todos los trabajos en un mural, que era como el frente de una movilización en marcha: el Che, la silueta anónima, otro Che, otra silueta, etc. La expusimos en la SAAP, que en ese momento estaba en la calle Florida. La muestra duró tres días y hubo que cerrarla pues nos mandaron la policía. Todos esos trabajos fueron q enviados a Cuba y ahora están una parte en Casa de las Américas, y otra parte en el Palacio de la Revolución>>.⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ SAAP.: Homenaje a Latinoamérica, 3 octubre, Bs. As. 1968. Anexo n° 102.

⁹⁰⁰ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: Op. Cit. pp. 436-440

Resulta cuanto menos de mal gusto por parte de Carpani el que no se haya dignado ni siquiera a nombrar a sus compañeros de Espartaco, esta declaraciones volcadas en la entrevista realizada para Longoni y Mestman durante los años '90 esta llena de resentimiento por parte de Carpani para con los "Espartacos". No vamos a entrar en más debate al respecto, ni a buscar las declaraciones de Sessano o Sánchez, bastan las palabras de un tercero fuera de tal disputa, el propio León Ferrari, quien señaló también para Longoni y Mestman que los organizadores de esta muestra y del Homenaje del 67 fueron <<Carlos Alonso, Martinez Howard, Bute y Plank>>. En fin, hubiera sido más fácil no sustraer a nadie, y señalar que los "Espartacos" junto a Colombres (1917-96) entonces presidente de la SAAP, los hermanos Alonso, el maestro Juan Carlos Castagnino, su alumno Nanni Capurro, junto a un trío de renovadores figurativos como son Julio Martinez Howard, Pablo Obelar, y Alfredo Plank, a los que había que sumar a los todavía más jóvenes Mario Erlich (1940), y Carlos Clemen (1942) constituían un frente de combate, una punta de lanza dentro de la vanguardia.

La idea recuerda Carlos Alonso: <<Era crear una marcha del Che, un poco como aquello que él decía "uno, dos, tres, Vietnam, crear, uno, dos tres...Ches". Ese criterio multiplicador creaba un efecto cinético, casi coral, e Ignacio Colombres, vicepresidente de la SAAP, lo califico de "intento de arte socializado". El día de la inauguración, personal de la comisaría 15° presiono el cierre de la muestra, y fue levantada>>.

Carlos Clemen nos apunta que: <<La gesta del Che, la firme determinación de sus ideas para un mundo mejor, marcó toda mi generación. No sé de quien fue la idea del Homenaje. Posiblemente Carlos Alonso, porque la propuesta de los Che avanzando, todos del mismo tamaño fue de él. No sé. Fui convocado, creo, que por Pablo Obelar o Plank. De cualquier manera este era un tema que nos tocaba a todos>>.⁹⁰¹

Tan solo unos días despues de la inauguración, e inmediata clausura policial de la muestra, "Primera Plana" publicó: "Los Che Guevara de Artistas Plásticos: ¿Que paso despues?"

<<Nos une cierto parentesco ideológico y decidimos emprender, de común acuerdo este intento de arte socializado", sella Ignacio Colombres, vicepresidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, en cuya sede gremial (Florida al 800, de Buenos Aires) se inauguró, el jueves último, un *Homenaje a Latinoamérica*. La muestra reúne a 15 pintores y un grabador, dedicados a la misma imagen: la de Ernesto Guevara, de cuyo asesinato se cumple un año esta semana. La experiencia tuvo su antecedente, en el mismo sitio, el año pasado; pero entonces se expusieron rostros del Che, sin limites de composición. Esta vez, los autores resolvieron "contener y subordinar la personalidad a un tema preciso" Así, orquestaron un panel continuado, que cubre todo el

⁹⁰¹ Clemen, Carlos (1942).[Entrevista n°1]. Anexo n°1.

ambiente: Guevara, de cuerpo entero, se repite enlazado a una multitud de la que sólo aparecen los contornos. El día de la apertura la Policía recorrió la muestra en actitud prescindente; sin embargo, el viernes por la tarde, el local permanecía inexpugnablemente cerrado y era imposible dar con los organizadores, entre los que figuran Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Julio Martínez Howard y Juan C. Castagnino>>>. ⁹⁰²

En el archivo de Alfredo Plank, que hacia las veces de tesorero en aquellas muestras, se han conservado diapositivas tanto de la obra montada como de cada uno de los trabajos, donde podemos apreciar el estilo personal de cada uno de los autores. Como se ha dicho parten de una fotografía original sobre la que trabajan pictóricamente alcanzando importantes cotas de expresividad, quizás la de Alonso y Sessano son la más realista, hay otras como las de Obelar, o Howard muy expresivas y colorísticas; Carpani, Castagnino, y Plank aplican sus formas personales y distintivas, Bute y Venturi, siguen su línea interpretando de un modo muy personal en especial los rostros, hay trabajos como los de Sessano y Sánchez que se alejan de su modo particular y habitual. Otros como Capurru ciertamente más retardatario en general, pero que sin embargo, aprovecho para desplegar un rayado expresivo sobre la silueta del Che. El conjunto en definitiva trasciende del mero realismo, ninguna figura es igual a otra, aun siendo la misma. En realidad, es el mayor mural transportable de toda la década, encontramos en él un gran valor artístico e histórico, y sin duda, Argentina debería de tratar recuperar tal importante obra para su patrimonio nacional.



[Figura 64. vista de frente de izq. a dech. los “Ches” de: Plank, Carpani, Obelar y Bute.]

⁹⁰² Los Che Guevara de Artistas Plásticos: ¿Que paso despues?? *Primera Plana*, n°302, 8 de octubre de 1968, p.4

Tras este acto de fuerza en la SAAP, los artistas integrantes de la muestra comprenden que los recursos de la organización que los ampara son de gran utilidad para la causa que están emprendiendo, así que se forma un equipo de gobierno para las próximas elecciones internas de la organización (SAAP), se llaman así mismos la Lista Blanca, y la componen: Obelar, Sessano, Carpani, Alonso, Howard, Erlich, Bute, Sánchez, y Clemen. En Octubre de ese año 68, se constituye la “Lista Blanca”,⁹⁰³ y en Noviembre ganan las elecciones.

Sessano explica la jugada: <<Sucede que la SAAP estaba en manos de burócratas del PC y la SAAP tenía un prestigio y era una plataforma ideal desde la que moverse, espontáneamente, se parece bastante a un movimiento, ahora sin nombre, no había dogmatismo, una actitud colectiva beligerante nos unía la violencia y el anti-oficialismo. Cuando la policía empieza a meterse y quieren acusarnos de tener armas, yo pretendí “quemarla” que se acabara, y discutí con Carpani que quería conservarla quizás mas acertadamente...>>.⁹⁰⁴

Carpani declara para Longoni y Mestman que: <<LA SAAP estaba tradicionalmente manejada por gente del PC y políticamente eran muy cuidadosos. En el '68, con Colombes, Alonso, y otros⁹⁰⁵ -incluso, en algún momento estuvo Presas- ganamos las elecciones. Fue cuando desarrollamos todas las actividades que comenté. No sé si llegamos a estar dos años, del 68 al 70, y nos retiramos. Nunca más la SAAP volvió a tener trascendencia política>>.⁹⁰⁶

Sessano y Carpani, coinciden en señalar que la SAAP había sido dominada por el PC (como bien saben los investigadores en la materia), y ambos nos trasladan el ambiente revolucionario que ellos, este nuevo grupo compuesto por una mayoría de “Espartacos” endosaban a la SAAP. Si la policía acusaba al Di Tella de tener drogas, a la SAAP se la acusaba de tener armas. Estaban en el ojo del huracán represor.

Carlos Clemen también integró la Lista Blanca y fue miembro de la comisión directiva, y es quien nos explica que eran un grupo de amigos: <<Integré la lista como candidato a miembro de la Comisión Directiva, no recuerdo en que cargo, para la lista que era de mis amigos. Participé de algunas reuniones y eventos en que estábamos intentando que la S.A.A.P. no se fuera a la mierda por las deudas que había. Fundé un cine-club que funciono bastante tiempo y con mucha frecuencia de artistas y público interesado en arte, porque pasé muchas películas de arte>>. Por otra parte,

⁹⁰³ Aquí presentamos el documento inédito de valor probatorio: Lista Blanca, [Obelar, Sessano, Carpani, Alonso, Howard, Erlich, Bute, Sánchez, Clemen], Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 28-29 Noviembre, 1968, Bs. As. Anexo n° 95.

⁹⁰⁴ Sessano, Carlos (1935). [Entrevista n°4]. Anexo n°4.

⁹⁰⁵ Como detectamos Carpani sigue con su resentimiento hacia los Espartacos.

⁹⁰⁶ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp. 436-440.

explica el interés por recuperar los problemas financieros de la SAAP; y añade su iniciativa de cineclub, hecho que nos amplía el dibujo acerca de la actividad cultural dentro de la sede de calle Florida.

En el mes de diciembre, una vez que la Lista Blanca ya esta consolidada, emiten este primer comunicado:

<<Los abajo firmantes, todos artistas plásticos de distintas tendencias, se dirigen a la opinión pública para reclamar por la medida dispuesta el 29 de noviembre a las 20,30 horas por la Policía Federal, al retener al público asistente, y más tarde, de desalojar la sala de exposición de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Florida 846, donde se realizaba una muestra pictórica consistente en 35 retratos de Ernesto Guevara.

Está claro que el homenaje rendido supera indudablemente los marcos ideológicos, y que la insigne figura del revolucionario argentino se ha convertido en un símbolo de lucha contra la opresión y la miseria que azota nuestros pueblos de América.

Por otra parte, en un procedimiento posterior, el día 30, la policía obligó a descolgar la muestra bajo pretexto de "posibles atentados" de grupos reaccionarios con la sede de la sociedad.

Esta actitud dual, en la que públicamente pretenden aparecer (según lo publicado por diversos diarios de la Capital), como no habiendo realizado ningún procedimiento, mientras amenazan verbalmente, no hace más que reformar el hecho concreto de que no son capaces de admitir ni siquiera una muestra de pintura, muestra que había recibido en su apenas un hora de duración, las más diversas adhesiones.

Seguros de contar con el apoyo de los artistas plásticos del país y del conjunto del pueblo argentino, consideramos necesario dar a conocer los hechos y repudiar este nuevo atentado que esta vez asume formas solapadas, pero que igualmente está dirigido a aumentar el clima de temor que impera en nuestro país>>. ⁹⁰⁷

El comunicado lo firman o subscriben prácticamente los mismo expositores del I "Homenaje a Latinoamérica": Alberto Alonso, Carlos Alonso, Anadón, Eduardo Audivert, Bute, Hector Capurro, Carreira, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Carlos Clemen, Enrique Crosatto, René Cuellar, Carlos de la Mota, Jorge de la Vega, Ernesto Deira, Albino Fernández, León Ferrari, Gioia Fiorentino, Pedro Gaeta, Carlos Gorriarena, Roberto Jacoby, Rómulo Maccio, Julio Martín Howard, Mario Mollari, Bartolome Mirabelli, Hugo Monzón, Pablo Obelar, Domingo Onofrio, Noberto Onofrio, Marta Peluffo, Alfredo Plank, Juan M. Sánchez, Luis Seoane, Pablo Suarez, y Franco Venturi.

⁹⁰⁷ "Pintores contra la censura", SAAP, Bs. as. Diciembre-1968. Anexo nº 96.

Una vez más, vemos como se unen los diferentes sectores de artistas bajo el clima de represión. En esta ocasión hablan de una exposición que debió hacerse con los retratos del I “Homenaje a Latinoamérica” del 67 donde se expusieron 32 rostros del Che, se debió hacer como respuesta a la clausura del II “Homenaje a Latinoamérica”, que eran 15 figuras del Che, la policía lo clausuró, y en noviembre los figurativos contraatacaron con una nueva muestra, esta vez con 35 retratos, más del doble que las figuras expuestas en octubre, y tres más que en la del '67, estos tres retratos de más pudieron ser Carpani, Sessano y Erlich.⁹⁰⁸ Como podemos leer en el documento, hubo una tercera muestra improvisada acerca del Che, pero ha pasado inadvertida, ello se debe a su carácter espontáneo y de protesta ante la censura acometida contra el II “Homenaje a Latinoamérica”. Entre los firmantes que se adhieren al anterior comunicado de diciembre del 68, encontramos algunos protagonistas del itinerario “Del Di Tella a Tucumán Arde”, una prueba más de que a pesar de las diferencias artísticas, la represión solidarizaba a unos con otros.

<<Creo que prueba esta heterogeneidad el que participaran, por ejemplo, Marta Minujin junto al grupo Espartaco, aún cuando luego seguirían caminos distintos. (...) confluyeron grupos de artistas de Rosario y de Buenos Aires que hasta entonces habían marchado separados y que luego trabajarán juntos en la muestra Tucumán Arde>>.⁹⁰⁹

El 3 de Noviembre se inaugura en Rosario la muestra de “Tucumán Arde”⁹¹⁰ en la CGT rosarina que se extiende durante una quincena. La muestra se llevó a Buenos Aires el 25 de Noviembre, usando como sede expositiva el sindicato de los Gráficos, en el Paseo Colón, y es clausurada a las pocas horas. “Tucumán Arde”, es considerado la culminación de la politización de la vanguardia *ditellista*, un acto que podemos resumir como contrainformativo, que no corresponde al itinerario de nuestros figurativos. Pero que demuestra como la “función social del arte” que reclamaba Espartaco ya en 1958, diez años después termina imponiéndose frente al “arte por el arte”.

Leon Ferrari nos explica de este modo la concepción y confección del hecho: <<Quiero señalar que si bien “Tucumán Arde” suele considerarse como la más significativa muestra de arte político, no fue la única. (...)Tucumán Arde” fue el resultado de la politización de la vanguardia del

⁹⁰⁸ Especulo con estos nombres ya que no participaron en el I Homenaje a Latinoamérica y si en el II Homenaje a Latinoamérica.

⁹⁰⁹ GIUNTA, Andrea: “Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia”, *Razón y Revolución* n° 4, otoño de 1998, reedición electrónica, p. 12.

⁹¹⁰ Tucumán Arde ha sido muy bien estudiado por Longoni y Mestman, ya en 1970 apareció el primer dossier en la revista norteamericana *The Drama Review* (Volumen 14, no 2, pp. 98–103), de la Universidad de New York, cuyo editor era el artista Michael Kirby.

Di Tella. (...) un grupo de artista que había pasado años en buscar descubrir nuevas formas de expresión, dedicadas a un público de elite, resolvieron utilizarlas en expresar ideas políticas, en participar con sus obras en las luchas de entonces. Fue por otra parte el fruto de la colaboración entre gente de Rosario y de Buenos Aires que luego de diversos hechos y de un par de encuentros, uno en Rosario y el otro en Buenos Aires en la casa de Margarita Paksa>>.

Ricardo Carpani opina que: <<Me pareció positivo "Tucumán Arde" fue una exposición de fotografías con textos, carteles, denunciando la situación en Tucumán, una típica experiencia de lo que se llamaba arte conceptual. Supieron darle un enorme difusión publicitaria, incluso a nivel internacional, al punto que aparece como lo único o lo más importante que se hizo en terreno plástico-político. Sin embargo, no es así, ni mucho menos. Tuvo la particularidad de que se hizo en la sede de una central sindical>>.

Y Sessano reclama que: <<Tucumán Arde, fue una cosa puntual, nosotros veníamos militando y haciendo pintura comprometida y exposiciones en el interior y trabajando con los sindicatos de hacía 8 o 10 años>>. ⁹¹¹

Los tres, Ferrari, Carpani, y Sessano, coinciden en manifestar y aclarar que “Tucumán Arde” ha terminado eclipsando a las demás representaciones de arte reivindicativo de la década, por ello no quieren desmerecer tal hecho, pero quizás no lo entiendan como el punto álgido de un proceso que ellos como artistas vivenciaron. Cabe recordar que la provincia de Tucumán quedo fuertemente marginalizada bajo las políticas liberales y que durante la dictadura de Onganía alcanzó cotas de pobreza a niveles muy preocupantes. Y aunque los “Espartacos” no participaran de este hecho artístico que se aleja de su modo de entender el arte, no quiere decir que no se preocuparan, de hecho, para 1969, serán parte activa de un nuevo “Homenaje a Latinoamérica”, esta vez, centrados en Villa Quinteros población tucumana que bien representa el clima de miseria y represión que azotó aquella provincia. “Tucumán Arde” tampoco fue el único hecho cultural y expositivo que la vanguardia de Buenos Aires realizó en aquella provincia. el Consejo Provincial de Difusión Cultural (C.P.D.C.), era un organismo colegiado y autárquico de Tucumán, y el mismo procuro por la actividad cultural de la provincia:

<<En un intento por mantener actualizado al público tucumano invitaba anualmente a figuras de la plástica nacional como Antonio Berni, Raquel Forner, Juan Carlos Castagnino, Juan Grella, Leónidas Gambarte, Ernesto Deira, Miguel Dávila o Rómulo Macció quienes, conjuntamente a la exhibición de sus obras, dictaban cursillos y conferencias, intercambiando opiniones con los

⁹¹¹ SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: *Op cit.* p. 655.

plásticos locales. Merece destacarse especialmente la participación de artistas tucumanos en el III Salón IKA Renault en Córdoba y la visita del Grupo Espartaco>>. ⁹¹²

Continuando con nuestro itinerario de los figurativos, entre el 9 y 23 de Diciembre de 1968 , se celebró en la Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva de la Nación, adherida a la C.G.T de los Argentinos, ⁹¹³ una muestra titulada “Solidaridad por la soberanía”, los participantes son: Alonso, Bute, Carpani, Castagnino, Centurión, Clemen, Colombres, Deira, Demirjian, Duarte, Erlich, Espinosa, Lesca, Molteni, Noé, Nuñez, Obelar, Pereyra, Sánchez, Sessano, Silva, Sobich, y Venturi. El díptico convocante de la muestra reza:

<<(…) “Un artista que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su País es una contradicción andante, y el que, comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en las antología del llanto, no en la historia viva de su Tierra” (...) Del mensaje 1º Mayo de la C.G.T. de los Argentinos>>. ⁹¹⁴

El texto y el título de la muestra vuelven a poner de relieve la vigencia del llamado manifiesto Espartaco de 1958. Esta vez un fragmento del celebrado mensaje del 1º de Mayo del 68 de la CGTA, en dicho fragmento se reclama un artista comprometido con su realidad, la función social del arte, requisitos que nos otorgan la posibilidad de una identidad, llamémosla -aun consciente de las limitaciones del termino- nacional. El presente documento que atestigua tal muestra es uno de los descuidos generales, y una de las aportaciones del presente trabajo, si “Tucumán Arde” se realizó durante una quincena y en la sede de la central sindical rosarina, esta muestra se extiende prácticamente otra quincena y en otra sede sindical, ahora de la combativa CGTA. Esta convocatoria sigue la misma línea de adherentes que los convocados por la Lista Blanca a través de la SAAP. Destacar para nuestro estudio los miembros de Espartaco (Bute, Carpani, Sánchez, Sessano, y Venturi) los figurativos afines a ellos y los que ayudaron a conformar la Lista Blanca (el maestro Castagnino, Alonso, Colombres (1917-96), Clemen, Erlich, Obelar, a los que hay que añadir la presencia de Duarte, y Pereyra,); por otra parte, los neofigurativos (Demirjian, Deira, y Noé), éstos últimos siempre actúan

⁹¹² AA.VV.: *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el s. XXI*. 2011, Carlota Beltrame, 2011, p. 34.

⁹¹³ Ya ha sido señalado en el bloque 0 del presente estudio que la CGTA es una escisión combativa de la CGT, dicha escisión fue dirigida por Ongaro obrero gráfico.

⁹¹⁴ Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva de la Nación, adherida a la C.G.T de los Argentinos. “Solidaridad por la soberanía”, [Alonso, Bute, Carpani, Castagnino, Centurión, Clemen, Colombres, Deira, Demirjian, Duarte, Erlich, Espinosa, Lesca, Molteni, Noé, Nuñez, Obelar, Pereyra, Sánchez, Sessano, Silva, Sobich, Venturi], Exh. cat., Buenos Aires, [9-23 de Diciembre] 1968. Archivo Carlos Sessano, Anexo nº 99.

como puente entre una y otra vanguardia. Finalmente hay otros autores que, en palabras de Plank, podemos considerar arribistas ya que no están en anteriores ni en futuras acciones conjuntas.

Cuatro días después de la anterior muestra, se vuelve a producir un importante hecho de confluencia. Entre los días 27 y 28 de Diciembre se organiza el “I Encuentro Cultura 1968” celebrado en la sede de la SAAP, en la concurrida sede de Florida. Señala Longoni y Mestman que los debates se prolongaron hasta el verano del '69.

Ana Longoni nos explica que: <<A fines de 1968, y una vez culminado abruptamente *Tucumán Arde*, se produce un nuevo intento por impulsar la configuración de un ámbito común reuniendo a diversos grupos culturales que buscaban una intervención política. Se convoca, a fines de diciembre, a una serie de reuniones en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) bajo el título “Primer Encuentro de Buenos Aires, Cultura 1968”. La iniciativa, que surgió de Margarita Paksa y contó con unos cincuenta intelectuales convocantes, llamaba a realizar el balance de diversas experiencias culturales que se estaban llevando a cabo en teatro, periodismo, literatura, sociología, cine y artes plásticas, en las cuales se planteaba un cruce con la política. La convocatoria proponía, además de debatir acerca de la situación en la que se encontraba cada grupo, acordar formas de acción político-cultural que se pudieran implementar colectivamente. “Cultura 1968” da cuenta del esfuerzo por reunir un amplio espectro del campo cultural. Amplio no sólo por la diversidad de las disciplinas de las que provenían los participantes, sino también porque aparecían juntos muchos que habían sostenido, durante años, posiciones (políticas, político-culturales y estéticas) contrapuestas. El Encuentro se prolongó hasta marzo de 1969, con reuniones semanales a las que asistían entre 50 y 200 personas en el local de la SAAP (en Florida 846), aunque esta extensión de los plazos previstos no se debió a la concreción del proyecto de la convocatoria. Es en ese ámbito que se desencadena una discusión encarnizada en torno a la labor y a la fuente de financiamiento del equipo de investigación sociológica conocido como “Proyecto Marginalidad”. Las acusaciones contra estos investigadores, así como las réplicas de éstos, plantearon un nuevo eje que desplazó el foco de la discusión y terminó obstruyendo la formulación de nuevas iniciativas en común. Entre otras ponencias, Ricardo Carpani (quien llevaba más de una década realizando murales y gráfica en sindicatos y organizaciones del movimiento obrero argentino) presentó una declaración. Era en representación del grupo de artistas de la SAAP (Carlos y Alberto Alonso, Esperilio Bute, Carlos Clemen, Ignacio Colombres, Juan Carlos Castagnino, Mario Erlich, Nanni Capurro, Julio Martínez Howard, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Sánchez y

Franco Venturi, además del propio Carpani), la cual —en octubre de 1968 y al cumplirse un año del asesinato del Che Guevara— había organizado una muestra colectiva en su sede>>.915

No vamos a entrar a analizar dicho debate en profundidad pues esta tarea ya ha sido realizada por Longoni y Mestman. Sin embargo, podemos aventurar que la propia Margarita Paksa habló de la necesidad de un “arte nacional”, nuevamente el manifiesto Espartaco parece imponerse ante el devenir de la historia. Aquí volcamos la posición del sector que estudiamos a través de su itinerario, los que han sido llamados de un modo vago e impreciso como los “plásticos”, o incluso como el grupo de los “Homenajes”, grupo que también conformó la llamada Lista Blanca, candidatura a equipo de gobierno de la SAAP; tales formas de denominación esconden la presencia fundamental de los “Espartacos”, presencia mayoritaria dentro de una generación de la que constituyen parte sustancial, o incluso paradigmática. En cualquier caso, esta declaración leída por Carpani, fue redactada para el "Homenaje a Latinoamérica" del 68, aunque se ha atribuido la redacción a Ricardo Carpani, debido a la vocación teórica del mismo. Por contra, en el documento original del archivo Sessano, no figura tal firma, y sólo se señala que ha sido leída por Ricardo Carpani en "Encuentro Cultura 68",916 hemos de aceptar una autoría colectiva, pues Carpani no gozaba de plena confianza de sus compañeros como ya hemos visto en itinerario específicamente Espartaco, y ahora quizás menos, pues Carpani debía firmar por autores como Plank quien lo había apodado “Campari” o “Amargo Obrero”. En cualquier caso, sigue la línea de materialismo dialéctico del manifiesto Espartaco, o de las propias publicaciones de Carpani, ahora bien, lo encontramos alejado del trotskismo tipo “izquierda nacional”, y lo podemos considerar un manifiesto “latinoamericanista” en toda su amplitud, pues se redactó para el “Homenaje a Latinoamérica” que aunque focalizado en la persona de Ernesto “Che” Guevara se pretendía impulsar la vieja idea de “una sola Latinoamérica”, por encima de constructos nacionalistas. Veamos:

<<Nunca, en la historia de la humanidad, la situación del arte y del artista dentro de la sociedad ha adquirido un carácter tan problemático como en el presente. Nunca, como ahora, los artistas sinceros y conscientes han experimentado como desgarradora frustración la acción de crear, hasta el punto de cuestionarse la importancia social de dicha acción y legitimidad de su supervivencia histórica. Nunca, como ahora, en fin, el artista se ha visto obligado a justificar ante si

915 LONGONI, Ana.: “Comentarios críticos”. en Carpani, Ricardo. "Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición 'Homenaje a Latinoamérica', redactada y leída como ponencia por Ricardo Carpani en 'Encuentro Cultura 68'," [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/762492/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 16/8/2013]

916 El mismo documento se encuentra en la Fundación Espigas y a través de la misma en el ICAA procedentes de la Fundación Carpani, con anotaciones a mano que dan lugar a confusión acerca de la autoría.

mismo y ante los demás la necesidad social su existencia como artista y la validez social, es decir, humana, de su obra. Tal situación reconoce dos causas históricas fundamentales, dialécticamente intercondicionadas: La paulatina pérdida de la función social (religiosa, política) que caracterizó al arte de las épocas precedentes, y la transformación, coincidente con dicha pérdida, de la obra de arte en una mercancía de consumo individual. Una y otra causa, consecuencia a su vez ellas del desarrollo de las modas y relaciones de producción capitalistas, con toda la superestructura ideológica y cultural que les corresponde, determinaron la prevalencia de una concepción del arte como lujo innecesario y, en cierto modo, hasta superfluo. Despojada de su función condicionada de la emotividad colectiva, del carácter público que hasta entonces había poseído, y del contacto estable y permanente con la comunidad, la obra artística devino un objeto suntuario destinado a procurar gozo estético al comprador individual, en el estrecho marco de su círculo social, o en el más estrecho aún de su vida privada. Valorizase como objeto de cambio, como mercancía, todo lo que perdió como objeto socialmente necesario. El artista, por su parte, vivió angustiosamente este proceso, como imposibilidad creciente de comunicación con la sociedad global a la cual dirige su mensaje, y pérdida del poder de actuar con su obra sobre la realidad social, modificándola. Sintiendo, de este modo, marginado de la acción colectiva por la cual la humanidad va construyendo su propio destino. La comunidad, a su vez, especialmente en lo que hace a las grandes mayorías populares, vive también esta situación como privación de una de las más importantes fuentes enriquecedoras de su emotividad, y mutilación de una parte esencial de su propia condición humana. La conciencia creciente -condicionada por la crisis general del sistema capitalista que estamos viviendo- del carácter alienante y deshumanizante de tal situación, plantea en nuestros días la necesidad y la posibilidad de superación, exigiendo del artista el abandono de la actitud individual-monolinguista en que se refugió su aislamiento forzado y su frustración para proyectarse a acciones de tipo colectivo. Sólo así retomará el lugar que le corresponde en la lucha del hombre por conquistar su propia humanidad, restituyendo el arte, en la dinámica de esa lucha, la función social que justifica su existencia, y rescatando a la obra artística, a través de la superación del régimen capitalista, de su actual alienación como mercancía. Esa lucha no es otra que la lucha política revolucionaria, y en ella el artista tiene el deber y el derecho de participar con su obra, incorporando el arte, como un arma más, de denuncia, desmitificación, y de acción exaltante, insustituible en el campo de la emotividad humana que le es propio. El mismo desarrollo capitalista, generador del divorcio y aislamiento entre el arte y la sociedad, plantea en la actualidad, y como un ejemplo más de la esencia contradictoria del sistema, la posibilidad concreta de esa incorporación del arte a la lucha revolucionaria, en una proposición y con una eficacia inalcanzable en otras épocas. La

magnitud y perfección de los mecanismos de comunicación de masas, mediante los cuales dichos sistemas ejerce la mayor parte de su acción alienante y distorsionadora de la conciencia colectiva (periódicos, publicidad comercial, radio, TV, etc) y el hecho de que esa acción se realice principalmente a través de la utilización desvirtuada de los medios expresivos propios del arte (imagen, sonido, color, etc.), así lo demuestran. En el terreno de la plástica, por ejemplo, desde el simple volante agitativo hasta los muros de una organización sindical o política, pasando por los afiches, las ilustraciones en periódicos, revistas, libros, en fin, todo aquello que acepte la inclusión de una imagen plástica, puede y debe transformarse en vehículos de la incorporación del arte a la lucha. Atentos a lo expuesto, los artistas plásticos agrupados el mes de octubre último con motivo del homenaje a Latinoamérica y a nuestro compatriota Ernesto "Che" Guevara, hemos decidido maternos unidos, aunando esfuerzos en función del logro de tal fin, sabiendo que de dicho logro depende en última instancia nuestra realización humana integral, dando un sentido socialmente valedero a nuestra obra e iniciando la marcha hacia su rescate de la alienación en que se encuentra. Tenemos clara conciencia de que todas estas aspiraciones solo lograrán su satisfacción total con la superación definitiva del régimen capitalista. Que mientras éste se sobreviva será imposible restituir al arte la plenitud de la función social que le corresponde y rescatar totalmente a nuestra obra de su condición de mercancía. El control por parte de la burguesía y el imperialismo de los más poderosos medios de comunicación social actuará permanente como un impedimento a la difusión masiva de un arte verdaderamente expresivo de la realidad social, es decir, humana, dejando filtrar tan solo aquellas obras cuya inocuidad para el régimen constituye la mejor garantía del carácter superficial cuando no falaz, de su contenido. Por otro lado, así como el obrero más consciente y revolucionario no puede sustraerse, bajo el régimen capitalista y por razones de supervivencia, a alienar su propia fuerza de trabajo en beneficio del capital que lo oprime, por idénticas razones, tampoco los artistas podremos sustraernos a la alienación como mercancía de una parte de nuestra obra. Pero tenemos también plena conciencia de que, si bien la total realización de los fines propuestos depende de la definitiva superación del capitalismo, una y otra cosa, solo serán alcanzadas en un proceso de lucha constante e implacable en el cual ya nos encontramos envueltos junto a todas las fuerzas sociales conscientes del cráter deshumanizante de la situación presente. Asumir esa conciencia en forma activa y práctica como artistas, en absoluta identificación con nuestra actuación como militantes revolucionarios, es la tarea que nos proponemos y de la cual derivará todo nuestro programa de acción. El carácter de esa tarea y los fines que tiende a realizar están determinados de por sí el principal destinatario que ella debe tener. Tal destinatario no puede ser otro que el agente histórico de cambio social. Y ese agente en la actualidad de nuestro país, es la

clase obrera y las mayorías populares que ella está llamada a acaudillar. Las formas de nuestro accionar estarán determinados por los fines propuestos. La presencia permanente de esos fines en los medios empleados para llegar a ellos tiene que ser una ley inquebrantable de ese accionar. Si concebimos la superación definitiva del capitalismo, con los vicios ideológicos inherentes a la escala de valores burgueses que le es propia, como la instauración del socialismo en escala mundial, tal cosa significa que en las formas de nuestro accionar habrán de ser abandonados todos esos vicios dando paso a la norma de conducta que el ideal socialista expresa. Así, por ejemplo, en el terreno específicamente plástico, dichas formas deben asumir cada vez que las circunstancias lo permitan, un carácter experimental colectivo, tendiente a superar el aislacionismo individualista burgués que ha caracterizado al arte de los últimos siglos. Pero, decimos superar, y no simplemente negar. Esto significa elaborar formas en las que la individualidad del artista, lejos de esfumarse, despliegue al máximo sus posibilidades en el marco de acción colectiva y gracias a ella. Si, tal como pensamos, lo individual sólo se desarrolla a través de lo social y toda actitud de repliegue y aislamiento frente a él se erige un obstáculo a pleno y sano desenvolvimiento del individuo, no podemos entonces aceptar la expresión cercanamente individualista y aislada, como la forma más perfecta posible de expresión artística. Pero tampoco podemos aceptar la concepción medioeval que, en aras de una supuesta inspiración socialista, proclama la anulación de la individualidad del artista en obras de tipo colectivo. El nacimiento de la conciencia individual fue, probablemente, el saldo más positivo que ha dejado la cultura burguesa. Negarlo en el arte, en función de una idealización del colectivismo indiferenciado que precedió a su nacimiento es asumir una actitud totalmente ajena al carácter histórico superador implícito en la concepción socialista del hombre y de la vida. Conocemos de antemano las dificultades que presenta la realización de una tarea como la que nos proponemos. Ellas derivan del peculiar momento histórico y político que vive el país. La propiedad privada burguesa, y el Estado que la sostiene controlan los resortes fundamentales de difusión política y cultural, combatiendo, como es lógico, toda posible proyección social de un arte de contenido verdaderamente revolucionario. Por lo tanto, un arte tal, considerado su naturaleza y sus fines, no podrá difundirse masivamente si no es con el apoyo de la clase obrera política y sindicalmente organizada en función de objetivos revolucionarios. La actual ausencia de organizaciones políticas realmente representativas de los intereses históricos fundamentales del proletariado y el oportunismo político de los sectores burocratizados que construyen la mayor parte de la dirección sindical, se erigen, pues, en un serio obstáculo a nuestras aspiraciones. De ahí que la lucha por incorporar nuestro arte a la actividad revolucionaria de la clase obrera, se entronca dialécticamente con la lucha de esta por acceder a la autoconciencia de sus finalidades históricas.

Sin dicha autoconciencia no podrá existir en escala masiva la incorporación del arte a la lucha, y, al mismo tiempo, todo lo que se haga en pro de esa incorporación debe estar impregnado de aquella finalidad política fundamental: la toma de conciencia por el proletariado de su papel directivo, sin tutelares de ninguna especie, en el proceso de liberación nacional y social de nuestra patria latinoamericana>>.⁹¹⁷

Ana Longoni respecto al texto analiza lo siguiente: <<En su presentación, Carpani toma distancia de ciertas ideas levantadas por la vanguardia de aquel momento, cuando defiende la conciencia y la creación individuales, cuestionando “la concepción medioeval que, en aras de una supuesta inspiración socialista, proclama la anulación de la individualidad del artista en obras de tipo colectivo”. Esto podría leerse como una diferenciación respecto de la postura que reniega de la autoría individual manifestada en *Tucumán Arde* y, en gran parte, de las acciones del *Itinerario del '68*, así como en ciertos grupos de teatro y cine que postulaban, también, la colectivización y hasta el anonimato de la creación. Otro aspecto en el que se evidencian posiciones distintas entre este texto y las posiciones de la vanguardia es en cuanto a qué lugar le corresponde al arte en el proceso revolucionario. Carpani formula las tareas que se deberían encarar desde la plástica: un programa explícito de servir de “ilustración” de la política (“desde el simple volante agitativo hasta los muros de una organización sindical o política, pasando por los afiches, las ilustraciones en periódicos, revistas, libros, en fin, todo aquello que acepte la inclusión de una imagen plástica, puede y debe transformarse en vehículo de la incorporación del arte a la lucha”). Lo que era, de hecho, la labor que él mismo llevaba a la práctica desde principios de la década, y la cual adoptarían como modalidad algunos de los vanguardistas participantes en el *Itinerario del '68*, una vez disuelto el colectivo a fines de ese año>>.⁹¹⁸

Tras el revolucionario e internacional '68, se esperaba un año de más tensiones en el sucesivo 1969. A inicios del año en la muy interesante revista *Artiempo*, nº4 Enero-febrero, aparece un artículo firmado por Bute que analiza toda la situación de la vanguardia y la coyuntura de la misma: “La traición de los pintores: realidad de trastienda en un movimiento”.

⁹¹⁷ CARPANI, Ricardo. "Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición 'Homenaje a Latinoamérica', redactada y leída como ponencia por Ricardo Carpani en 'Encuentro Cultura 68'," December 1968. Archivo ICAA: 762492.

⁹¹⁸ LONGONI, Ana.: “Resumen”. en Carpani, Ricardo. "Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición 'Homenaje a Latinoamérica', redactada y leída como ponencia por Ricardo Carpani en 'Encuentro Cultura 68'," [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/762492/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 16/8/2013]

<<Cuando después de estar ausente mucho tiempo del país, se pasa por la experiencia del regreso, se encuentra en Buenos Aires dos tipos bien definidos en el medio plástico: uno, los conformistas de siempre acomodados a una situación claramente burguesa y otro que se puede llamar la impostura, es decir, que juega a una forma oficial o semioficial de rebeldía en actitud que se dice renovadora. Esta gente que invade los dominios del arte tradicional, que no utiliza la pintura y se dicen pintores, que no esculpen y se dicen escultores, que solo muestran realizaciones copiadas de europeos y norteamericanos se alinean en nuevos grupos al uso de nuestra burguesía “snob” que concurre masivamente a los salones, museos y premios donde son expuestos objetos de utilización casera, o manufacturados industrialmente que “los artistas” destruyen deliberadamente en llamados “actos de creación”. Alentados por los tilingos de turno que se dicen críticos de arte y promocionados internacionalmente a través de Bienales y exposiciones en el extranjero, pronto pasan a ser los dueños de la verdad en el panorama argentino. Quizá muy pocos ignoran que desde que este movimiento (¿?) se inicia entre nosotros, ya hace mucho tiempo algo similar sucede en todo el mundo. Nadie puede ignorar los autos prensados de César, las maquinas de Tinguely, las sillas quemadas de Arman y las experiencias de Rauschemberg. Seguimos importando cosas pero no lo decimos. ¡ Nuestros “artistas” inventan! Desde el pop al Happening. Lo que podría haber sido rechazado por revolucionario y con esto poder abrir un nuevo camino de búsqueda es totalmente aceptado por la burguesía y pasa a ser U.O.E. (Uso Oficial Exclusivo). muy pocos ignoran que desde que este movimiento (¿?) se inicia Quizás por esto a los “jóvenes creadores” no les quedó más que un solo camino, despotricar contra el Instituto que los apadrinó y tirarle un tomate al Embajador de Francia con motivo del premio Braque.⁹¹⁹ Entonces llega el momento de descubrir (siempre tarde) lo que todos saben. “No debe existir divorcio entre arte sociedad”⁹²⁰ y comienza la etapa “obrerista” de nuestros artistas. Proclaman muestras en sindicatos y C.G.T. en momentos en que los cuadros más revolucionarios del movimiento obrero abandonan a los mismos y piensan procrear nuevas formas de lucha.⁹²¹ Sin entrar en análisis de orden estético, sin entrar en la negación o valorización del objeto, es interesante pensar un poco en la traición de los pintores. No

⁹¹⁹ En 1968 el premio Braque cambia su normativa en clave de censura los artistas que concurren al Di Tella se revelan contra tal hecho, ya lo habían hecho en Experiencias 68, y en el premio Ver y Estimar, todo ello desembocó en Tucumán Arde, y provocó la caída del Di Tella en 1969. Bute apoya tales acciones, a la par que las entiende naturales por ello anuncia que 1969 va a dar grandes sorpresas. El abandono de la institución arte, y el acercamiento al situacionismo será una posición en la que vuelven a converger un sector y otro de la vanguardia. Véase preferentemente LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano.: *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por asalto, 2000 (Reedición Eudeba, 2008). y GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

⁹²⁰ Aquí Bute se deja mostrar como un Espartaco que apuesta por la función social del arte, frente al arte por el arte.

⁹²¹ Bute se refiere de algún modo a los “arribistas” que Plank menciona, y por otra parte, al propio Tucumán Arde celebrado en la CGT rosarina. Aunque él mismo había expuesto en ese año 68 en sedes de la CGTA como hemos visto, una extraña contradicción.

basta proclamar “el arte ha muerto”, para que éste deje de existir. El movimiento de mayo de París, después de negar la pintura tradicional aduciendo que el arte es injustificable dentro de la sociedad burguesa, reclama “la imaginación al poder”, tal vez esta es la sola forma de arte con posibilidad de existir y entonces es a este arte a quien se ha traicionado. Porque no existe en el arte ninguna aventura que no este ligada a la transformación total de lo que ya está aceptado y que tiene fines bien asignados. El famoso divorcio entre arte y sociedad, que hace de Van Gogh un paria y un loco, no será superado con declaraciones heroicas.⁹²² Con los distintos tipos de experiencia carentes de contenido y que eran una nueva variante formal mostraron falta de imaginación. Sin saber siquiera pintar un panfleto traicionaron a la pintura. Sin quemar el instituto que los vio nacer, traicionaron su mentada toma de conciencia pues siguen aceptando las instituciones. Ahora tratan de salir de este nudo. ¿Cómo? Los que son revolucionarios y artistas encontrarán el camino, y los otros trataran de arrastrar al pozo en que se encuentran a los que aun se mantienen. Mil novecientos sesenta y nueve, seguramente, será el año que más sorpresas dará. Se han acelerado las experiencias y ya no se pueden repetir. Y tampoco el meterse dentro de un disfraz obrerista, les servirá para engañar a los que estuvieron en la lucha. La traición al arte resulta una traición a ellos mismos y en eso reside el problema ¿Seguirán traicionándose?>>⁹²³

Este documento hasta ahora inédito en ninguna otra investigación goza de toda legitimidad, pues Bute no solo ha sido miembro de Espartaco, sino que como hemos visto participa de todas las muestras del itinerario que hemos repasado, es uno de los autores incondicionales a las adhesiones de carácter político y reivindicativo. Por otra parte, representa bien, el sentir del grupo de figurativos de la “Lista Blanca”, o de los “Homenajes”, y en definitiva, de los “Espartacos”. Bien nos narra la situación, sin el lenguaje retórico del materialismo dialéctico, pero viene a recalcar la imitación, el coloniaje, el oportunismo, el arribismo, y apuesta por la creación, la fidelidad a la misma, la imaginación, y un camino intuitivo y no programático que debe seguir cada artista. Aunque ello marca un matiz respecto a la idea de Carpani, de un arte utilitario a las causas sociales, Bute entiende que el compromiso con el arte, es una actitud político-social, ya que la expresión del artista queda anulada cuando se supedita a intereses partidistas como sucede con el realismo socialista, ello no quiere decir que deba reaccionar ante los acontecimientos sociales, ni que tampoco, el artista viva aislado de la realidad circundante.

⁹²² Van Gogh se transformara en nuevo símbolo del compromiso que reclama Bute, un compromiso con el arte, y no con las estructuras sociales, una oposición a la muerte del arte. Tiempo despues Carlos Alonso, o Raúl Lara realizaran amplias series en homenaje a Van Gogh.

⁹²³ BUTE.: “La traición de los pintores: realidad de trastienda en un movimiento”. *Artiempo*, nº4 Enero-febrero 1969. p. 18. Anexo nº 133.

En el mes de marzo de ese año 69 en la revista <<Malos Aires, cuyo comité de redacción estaba formado por Juan C. De Brasi, Carlos Espartaco, y Martín Micharvegas, incluía entre sus colaboradores un buen número de plásticos de vanguardia>>. Señalan Mestman y Longoni que en su único número <<entre otros colaboraron en el número 1/2 marzo 1969), Barilari, Deira, Noé, De la Vega, Marta Peluffo, Esperilio Bute, Peralta Ramos y Carlos Silva>>.

Añaden los investigadores citados que <<Si bien ninguno de ellos había participado directamente del itinerario del '68, se incluye allí una nota titulada "Tucumán Arde en Paseo Colón", seguramente escrita por Carlos Espartaco, aunque no lleva firma, seguida por la declaración de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos (fecha en Buenos Aires en noviembre del '68). Comparte la columna con otra nota, esta vez sí firmada por C. Espartaco, sobre "El sentido de la experiencia Importación y Exportación", en la que cuestiona por frívola la propuesta de Minujin y "el pavoneo de la plástica en el Instituto Di Tella". La nota sobre "Tucumán Arde" se estructura justamente a partir del contrapunto entre aquella "promesa de viaje importado y exportado" y "este viaje acabado, testimonio angustioso e ignorado de nuestra situación nacional". (...) Esta disyuntiva respecto a los alcances de la ruptura de los plásticos experimentales debe comprenderse en el marco de los enfrentamientos y resistencias que suscitaba entre otros artistas (también politizados) el Di Tella -cuestión de la que dimos cuenta en la primera parte de este texto-. Así y todo es significativo que sea tan semejante a la prevención que los realizadores de Tucumán Arde venían planteando en sus documentos y discusiones cómo evitar que la "cultura burguesa" neutralice y asimile el carácter rupturista de sus acciones, y se convierta la ruptura en una nueva tendencia, en una nueva forma de hacer arte>>. ⁹²⁴

Los llamados artistas plásticos, o para precisar algo más, el grupo de los "Homenajes" o de la "Lista Blanca", continúan desde la SAAP con su pintura y su figuración comprometida con lo social, buena prueba de ello es la convocatoria del día 17 de abril a las 19 h. en los locales de la calle Florida de la SAAP, "Homenaje Latinoamérica: Villa Quinteros Tucumán".

El título es una continuación de los anteriores "Homenajes a Latinoamérica", con la especificidad del apoyo a Villa Quinteros, donde la pauperización de Tucumán ha llegado a extremos que consideran inadmisibles. En la Sociedad de artistas Plásticos se inauguró el día 17 de Abril a las 19 horas, la exposición titulada "Homenaje a Latinoamérica: Villa Quinteros Tucumán 1969".

<<El grupo de artistas participantes desea expresar con esta muestra su solidaridad con el pueblo de Tucumán en la lucha que está librando. Hace manifiesto también su más firme repudio

⁹²⁴ LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp.278-279.

frente a la brutal represión ejercida ante una población que reclama se respeten sus derechos esenciales. Sirva este homenaje como expresión de nuestro apoyo a la clase trabajadora argentina y en particular a los obreros de Tucumán>>. ⁹²⁵

En la lista de integrantes podemos apreciar el proceso reduccionista, la conformación definitiva de un grupo visible y relativamente cohesionado que se inmortaliza con dos fotografías que inmortalizan al grupo (figura 65, 66). Estos fueron: Alberto Alonso (grabador que ilustra el volante convocante), Carlos Alonso, Esperilio Bute, Ricardo Carpani, M. Erlich, Julio Alfredo Martínez Howard, Hugo Pereyra, Alfredo Plank, Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano y Franco Venturi. Llamados "Los del homenaje a Latinoamérica" Once integrantes de los cuales cinco son "Espartacos", otros cinco son amigos tan reseñables como Alonso, Howard, Plank y Peryera, y todos pintores que comprenden la pintura de un modo afin.



⁹²⁵ SAAP.: "Homenaje a Latinoamérica: Villa Quinteros Tucumán 1969", Exh. Cat. Bs. As., 1969. Anexo n° 110.

[Figura 65. De izq. a Dch.: Sessano, Bute, Pereyra, Venturi, Howard, Carpani, Plank, Alberto Alonso, Erlich, Carlos Alonso, J.M. Sánchez.]

[Figura 66. De izq. a Dch.: Alberto Alonso, Erlich, J.M Sánchez, Pereyra, Venturi, Howard, Plank, Carpani, Sessano, Bute, Alonso.]

1º grupo: son Carlos Alonso, Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Mario Erlich, y J. Martinez Howard, trabajaron en la obra "Represión" (figura 67): un mural en el que los verdes, blancos y negros ruedan sobre crines de caballos montados por esqueletos. 4 m. de largo x 6 m. de ancho. Era la versión plástica de la actitud policial en Villa Quinteros. los cuatro jinetes del Apocalipsis. Sometidos a contaminación iconográfica, puesto que ahora son calacas con atributos de militares.



[Figura 67. foto en blanco y negro del mural *Represión*, SAAP. 1969, Buenos Aires.]

2º grupo: Ignacio Colombres, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Sánchez, Franco Venturi, y Hugo Pereyra. "Manifestación", otro mural -esta vez de colores más dinámicos- aparecen la grafías "Hambre Basta!". 4x6 metros. Manifiestan su solidaridad con los obreros tucumanos. Ambos murales compuestos por diferentes planchas, Carpani recuerda que fueron espontáneos, decididos sobre la marcha, aunque Sessano y Plank señalan que Alonso realizó un boceto previo para el de "represión".

<<En la noche del martes 15 [Abril 1969] se reunió un grupo de pintores en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (Florida 846). Eran los mismos que el año pasado hicieron el "Homenaje al Che", grupo que -sin proponérselo- acabó siendo llamado por cierto público "los del homenaje a Latinoamérica". Carlos Alonso, Esperilio Bute, Ricardo Carpani, Mario Erlich, y J. Martinez Howard pusieron manos a la obra "represión": un mural en el que los verdes, blancos y negros ruedan sobre crines de caballos montados por esqueletos. Era la versión plástica de la actitud

policial en Villa Quinteros, Tucumán, del miércoles 9. Era, también, la primera vez que un grupo de artistas argentinos trabajaba en equipo de acuerdo con principios del "situacionismo", que permitió en Inglaterra anticipar qué pasaría cinco minutos después del estallido de una bomba atómica. Arquitectos y pintores Ingleses desarrollaron patéticamente los resultados de un crimen atómico: en un piso informe de yeso, pelos, y miembros humanos detallaban el resultado de la matanza.

Frente a los autores de "Represión" en un bastidor de idénticas dimensiones - 4 por 6- Ignacio Colombres, Pablo Obelar, Alfredo Plank, Carlos Sessano, Juan Sánchez, Franco Venturi, y Hugo Pereyra elaboraron "Manifestación", otro mural -esta vez de colores más dinámicos- en el que los pintores manifiestan su solidaridad con los obreros tucumanos. Alberto Alonso, grabador, trabajó en el cartel de anunciador de la muestra que se inauguró el 17 de abril. "El situacionismo -comentaba uno de los pintores participantes- parece haber justificado su nombre: naturalmente, solo por la situación creada, nos reunimos para manifestar nuestra protesta. Después de haberlo hecho recordamos la semejanzas de actitud con nuestros compañeros de Europa" >>. ⁹²⁶

<<Poco después formamos lo de Villa Quinteros. Formamos dos equipos: en uno estaba Carlos Alonso, Martínez Howard, Bute, yo y alguien más. En el segundo estaban Colombres, Obelar, Plank, y otros. En una noche pintamos dos enormes murales sobre los sucesos de Villa Quinteros. Eran murales colectivos, donde participamos todos, sin boceto previo; un verdadero trabajo en equipo. Nosotros hicimos una alegoría con los cuatro jinetes del Apocalipsis. Fue una experiencia realmente interesante. Se inauguró la muestra al día siguiente, en la SAAP. Por el momento y las circunstancias, fue un hecho político>>. ⁹²⁷

Los creadores pintaban con el mismo sentido efímero y crítico que las acciones situacionistas ⁹²⁸ europeas a cada aspecto conflictivo de la sociedad preparan una respuesta inmediata, ahora mediante la pintura mural, el medio por excelencia de la función social del arte. Las obras se realizaban con su convocatoria pública, se mandaba a la prensa, pero no se les buscaba un lugar o destino museable, aunque si se exhibían desde una asociación específica como la SAAP. Tampoco se las destruía, eso estaba destinado a la policía; y ante la represión y censura, los artistas simplemente pasaban a una nueva acción, ya que podemos considerarlas acciones más que murales por su condición efímera, y aunque la acción se preparaba, la obra se consensuaba durante el propio hacer de la misma, a pesar de como se ha dicho, Carlos Alonso pudiera tener una idea previa de la

⁹²⁶ ¿De qué color es una huelga?, *Sine Data*, Bs. As., 1969. Archivo Sessano. Anexo nº 107.

⁹²⁷ Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp. 436-440
Carpani, al decir "otros" omite concienzudamente a Sessano, Sánchez, o Venturi, compañeros de Espartaco.

⁹²⁸ Véase, "Problemas preliminares a la construcción de una situación", en 1ª. Internacional Situacionista. *Revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1. La realización del arte.* Literatura gris, Madrid, 2001.

composición, nada tiene que ver con el sistema de cuadrículas que aplicaba Carpani para sus murales. Se aplicaba una pintura directa, y gestual, a la par que figurativa. Los cuerpos de los autores se desplazaban en vertical frente al plano, plasmando así la vivacidad y temperamento del conjunto. Conjunto que por otra parte, queda cohesionado a pesar de la autoría colectiva, sin imposiciones de jerarquías o rango de autoridad sobre la acción. Los murales de “Villa Quinteros” marcan una diferencia en este sentido frente al de los “Ches” realizado en el “Homenaje Latinoamericano” del 68, donde cada autor conserva su parcela de autonomía. Dos modelos colectivos de ejecutar un mural, uno por asociación (el de los “Ches”) y otro por conjunción (Villa Quinteros). El grupo Movimiento Espartaco, no pudo dejar expresiones murales semejantes durante su experiencia colectiva, ya que los firmaba un autor, o bien Carpani, o bien Sánchez, o bien Sessano, etc. y aunque ahora la satisfacción de poder lograrlo inmersos en una vanguardia mayor, justifica de pleno su disolución de Espartaco para integrarse en un colectivo mayor. Donde como apunta Sessano, las pretensiones de Movimiento parecían colmarse. Que se usara o no se usara el nombre de Espartaco era un asunto trivial. Estos murales “situacionistas” determinan una diferencia fundamental entre las acciones de la vanguardia experimental y la vanguardia figurativa, y es que mientras los primeros se empeñaban en desmaterializar la obra de arte, los segundos seguían en la misma línea en la que habían empezado, pintura figurativa sobre un plano, ahora añadían -que no era poco- criterios colectivos y una mayor atención a la conflictividad social inmediata, ampliando también la idea de un arte público, es decir, la función social del arte.⁹²⁹ Sus murales ahora andan a caballo entre lo militante y lo institucional,⁹³⁰ sin terminar de ser ni un modelo ni el otro.

La tendencia situacionista continuó incrementándose en fondo y forma. Es esta una nueva confluencia con la sublevación de la vanguardia experimental frente al Di Tella. Ante los asesinatos

⁹²⁹ La vanguardia experimental intentaba que sus acciones adquirieran una dimensión estética a partir de ese concepto de estética definido por Tatarkiewicz, que dice estética “es un diseño mental”.

⁹³⁰ Cit. Nota 33.

de los estudiante Cabral,⁹³¹ Bello,⁹³² y Blanco⁹³³ por las fuerzas del orden se realiza una acción que la prensa recoge como “Fue Frustrado un Acto Relámpago”.

<<Minutos despues de las 19 h., en la esquina de Florida y avenida Córdoba, un grupo de jóvenes arrojó panfletos e intentó realizar un acto relámpago. Desistieron de su intención ante la inmediata intervención policial sin que se registraran detenciones. Los panfletos, solidarizándose con las manifestaciones estudiantiles, estaban firmados por "los artistas plásticos argentinos". Antes de dispersarse, los manifestantes desplegaron varias cartulinas de tamaño afiche, con retratos a lápiz y a pincel de los jóvenes Cabral, Bello y Blanco, muertos en los recientes disturbios del interior del país, sin otra inscripción que la de sus respectivos nombres>>.⁹³⁴

Carpani completa la noticia y vuelve a usar el término “relámpago”: <<Cuando mataron a los estudiantes Bello y Blanco, poco antes del Cordobazo,⁹³⁵ organizamos con la participación de algunos de ellos (Ferrari, Pablo Suarez, etc) algunas acciones en la calle Florida. Hicimos más de cien retratos de Blanco y Bello, y cada artista o estudiante llevaba uno. Se hizo un acto relámpago, y dejamos los retratos de los muchachos puestos contra la pared por toda la calle. Tuvo que venir la policía a levantarlos uno por uno>>.

En el archivo de Carlos Sessano se conservan los bocetos de Bello, Blanco y Cabral (figura 6), se realizaron en blanco y negro y los autores, aunque Carpani ha preferido señalar a Ferrari y Pablo Suarez,⁹³⁶ hemos de precisar que la mayoría del grupo “los del homenaje a Latinoamérica”, o el grupo de la “Lista Blanca”, actuaron en bloque aunque en una pequeña coalición con los que rompieron con el Di Tella, como señala Carpani. La acción no quedó en aquel acto “relámpago” y anónimo, sino que se hizo visible mediante un comunicado público emitido desde la SAAP.

⁹³¹ Juan José Cabral, "Chelo", (n. 19 de octubre de 1946 en Paso de los Libres, m. 15 de mayo de 1969 en Corrientes) fue un estudiante argentino reformista, asesinado por la Policía de Corrientes el 15 de mayo de 1969 durante una pueblada conocida con el nombre de Correntinazo, antecedente directo del Rosariazo y el primer Cordobazo. Desde entonces, las organizaciones estudiantiles, políticas y sociales de diversas tendencias invocan su nombre como símbolo del activismo social.

⁹³² Adolfo Ramón Bello (n. 1947;m. 17 de mayo de 1969 en Rosario) fue un estudiante argentino del centro de estudiantes de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Rosario, asesinado por un agente de policía mediante un balazo en la frente durante una pequeña protesta estudiantil. La indignación general causada por el asesinato desencadenó el Rosariazo.

⁹³³ El Rosariazo fue una serie de movimientos de protesta, incluyendo manifestaciones y huelgas realizadas en la ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina entre los meses de mayo y septiembre de 1969 contra la dictadura de Juan Carlos Onganía. Durante la misma también resultaría asesinado el obrero y estudiante Luis Norberto Blanco, de 15 años.

⁹³⁴ “Fue Frustrado un Acto Relámpago”, *Sine Data*, Bs. As., 1969. Anexo n° 109.

⁹³⁵ Se conoce como Cordobazo a un importante movimiento de protesta ocurrido en Argentina el 29 de mayo de 1969, en la ciudad de Córdoba, una de las ciudades industriales más importantes del país. Su consecuencia más inmediata fue la caída del gobierno de Juan Carlos Onganía, y cuatro años después, el retorno del peronismo mediante elecciones libres hasta el siguiente golpe de Estado del 76.

⁹³⁶ Entendemos que por la especificidad de para quien se realiza la entrevista, véase Longoni y Mestman.



[Figura 68. Dibujo preparatorios de Carlos Sessano, de izq. a dech.: Bello, Blanco y Cabral.]

<<Los Artistas Plásticos Argentinos frente a la gravísima situación económica, política y social del país, expresada en su aspecto más grave con el asesinato policial de varios estudiantes sumado a la represión desatada el mes pasado contra militantes obreros en Tucumán, Santa Fe y Capital Federal señalamos la índole reaccionaria y pro-imperialista de la dictadura que detenta el poder en nuestro país. No a las falsas Salidas electorales. No a las Salidas Golpistas Unidad y Organización en la lucha de todos los sectores: Obreros, Estudiantes, Artistas, e Intelectuales por un poder Obrero, Popular y Anti-Imperialista>>.⁹³⁷

La actividad artística había devenido en una militancia al estilo ortodoxo de cualquier organización sindical o social. Así era difícil que los artistas tuvieran posibilidades de vivir de su arte, pero no podía mirar hacia otra parte. La situación de violencia y represión se había vuelto insostenible, el mismo día de la protesta y revuelta masiva centrada en Córdoba y llamada el “cordobazo”, es decir, 29 de Mayo de 1969 se produce una adhesión de la intelectualidad argentina, y lanzan un manifiesto, la lista de adherentes es “interminable” y, por supuesto, están nuestros figurativos: “Intelectuales, Artistas y Científicos Argentinos en Adhesión a las Movilizaciones Obreras y Estudiantiles”.

<<La violencia ha ganado las calles. Una violencia inherente al sistema y alimentada por el desborde represivo de las fuerzas policiales. La versión oficial de los hechos pretende presentar la masiva reacción popular de estos días como obra de un grupo de agitadores. Para que una explosión de tanta magnitud pueda producirse es necesario que la presión acumulada sea muy grande. Tanto en el campo estudiantil y cultural, donde se vienen sumando la proscripción de las organizaciones

⁹³⁷ SAAP.: [“Frente a la gravísima situación económica, política y social del país...”] Bs. As. 1969. Anexo nº 105.

representativas, la institucionalización de la presencia policial permanente en las facultades (de civil y de uniforme) y restricciones crecientes a la creación intelectual, como en los sectores obreros y populares, donde se pretende imponer la "estabilización" económica con baja del salario real y creciente monopolización de la economía bajo control imperialista, se crean condiciones necesarias para que se produzca una eclosión de la importancia y violencia que estamos viviendo hoy. Se ha roto el laborioso intento de crear una imagen ficticia, la de un régimen paternalista y eficiente que modernizaría al país y lograría la participación de los diferentes sectores de la población. Ahora se ve clara la dirección de esta perspectiva, con los apaleados en las calles de las ciudades argentinas, los presos en las cárceles de nuestro país y sobre todo los asesinatos recientes de víctimas indefensas. Los que crean que un recambio de las figuras gobernantes o un golpe de Estado pueden conducir a modificaciones de fondo en nuestro país se equivocan. Un equipo político más "blando" en las condiciones actuales sólo significará un cambio aparente, pero los problemas reales del país quedarán sin resolverse. La perspectiva que abre la coyuntura actual es, fundamentalmente, la de entender que sólo nuevas formas organizativas del pueblo alrededor de alternativas propias pueden conducir al país a realizar los cambios de fondo que se necesitan. Y, la participación popular, que no existe ni con un régimen como el actual, ni con una "democracia proscriptiva" no se podrán lograr, sin dichos cambios. Creemos importantes dar a conocer nuestra posición, en un momento en que está difundida en los medios científicos y técnicos la imagen del especialista puro, que trabaja al margen de los conflictos sociales y por encima de ellos. Esto no fue cierto nunca, pero nunca como ahora se lo vio tan claramente. Por eso nos adherimos al paro y movilizaciones dispuestos por el movimiento obrero y estudiantil para el viernes 30, que es parte de la lucha tendiente a la transformación de las estructuras económico-sociales imperantes>>. ⁹³⁸

Siguiendo más o menos el modelo del mural "Represión" de Villa Quinteros, el de los jinetes del Apocalipsis, que ahora son calacas-militares, los artistas tomando ciertas variaciones iconográficas, realizan un desarrollo de este tema de encuadre. Tenemos ejemplos de Bute, Plank, y Sessano.

⁹³⁸ "Intelectuales, Artistas y Científicos Argentinos en Adhesión a las Movilizaciones Obreras y Estudiantiles", *Sine Data*, Bs., As., 29-5-1969. Anexo n° 111.



[(figura 69) Bute, Esperilio. “Revolución” 65 x 50 cm. 1968. Técnica mixta (Nº Lote- 109) 65 x 50. Obra firmada y fechada en la parte inferior. subastada en galería Azur, 2013. Buenos Aires.]



[Figura 70. Plank, Alfredo. *Represión*, 1969. Témpera o acrílico sobre cartón - 1,00 X 0,70 m. Texto: "En manos del Estado la fuerza se llama derecho, en manos del individuo se llama crimen" (Stirner 1848). Fotografía en Blanco y Negro.]



[(figura 71) Portada revista “Siete Dias” acerca del Cordobazo. Archivo Sessano.]



[Figura 72. SESSANO, Carlos. Obra posterior al 69 pero inspirada en Fig. 71]

Carlos Alonso participa en “Panorama de la Pintura Argentina II” durante el mes de Junio, que organiza la fundación Lorenzutti. Sin embargo, Alonso debe retirar las obras sobre “La lección de Anatomía” debido a la censura ejercida por la subsecretaria de la Cultura de la Nación. A consecuencia de la medida diez artistas participantes retiran sus obras, y comisión directiva de la SAAP. Alonso realiza la obra paradigmática “La censura”. En consecuencia la SAAP, desde su comisión directiva, es decir, la Lista Blanca, compuesta por los “Espartacos” y afines deciden no presentar más miembros de jurados a ningún certamen nacional mientras la política de censura continúe. En el archivo de Carlos Sessano contamos con la carta firmada por Ignacio Colombres en calidad de presidente en ejercicio.

<<La Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos ha decidido no presentar candidatos a jurado ni aceptar invitaciones para integrar el mismo, en ningún salón de carácter oficial, sea este nacional, provincial o municipal, mientras subsistan las actuales circunstancias que impiden, mediante actos de censura ejercidos por las autoridades, la libre exhibición de la obra artística. Esta resolución fue tomada por la C/D a consecuencia de una serie de medidas represivas en el ámbito cultural, que culminaron con los sucesos de pública notoriedad de la "2ª Exposición Lorenzutti". En dicha muestra fue prohibida exhibición de dos obras de Carlos Alonso por orden de las autoridades de la Secretaria de Cultura de la Nación. Este grave hecho provocó el retiro, de un calificado grupo de artistas, que además de manifestar su solidaridad con el colega agraviado, expresaron el repudio a toda forma de censura y una actitud combativa en defensa del principio de libre expresión. Es, por las circunstancias señaladas, que la Sociedad Argentina de artistas Plásticos considerada que aceptar integrar el cuerpo de jurados o exhibir obras en salones oficiales, significan en estos momentos una forma de apoyo a los mismos con todas las implicaciones que ello encierra. En los momentos actuales, en que los artistas del mundo entero han decidido no concurrir a exposiciones organizadas por regímenes dictatoriales tales como la "Bienal de San Pablo", consideramos de suma importancia que los plásticos mediten serenamente sobre la actitud que deben asumir dentro del ámbito nacional, con respecto a los salones oficiales. Concurrir pasivamente a los mismos, significa a nuestro entender la táctica aceptación de las actuales condiciones represivas de la libre expresión artística y un apoyo al régimen insensible y antipopular que detenta el gobierno en este país. Eduardo Orioli: Secretario Ignacio Colombres: Presidente en ejercicio>>. ⁹³⁹

Si los artistas del Instituto Di Tella a cada censura sufrida atacaban y se quejaban ante el *paterfamilias* Romero Brest, los artistas del “Homenaje a Latinoamérica”, o lo que es lo mismo, la

⁹³⁹ COLOMBRES, Ignacio. ORIOLI, Eduardo.: [“La SAAP no presentara candidatos] Bs. As., 1969. Anexo n° 104.

Comisión Directiva de la SAAP, la “Lista Blanca”, o como podemos bautizarlos por la foto que los inmortaliza, el grupo de “Villa Quinteros”, artista más o artista menos, se componen de la base inamovible de los “Espartacos” (Bute, Carpani, Sánchez, Sessano, Venturi) y del trío Alonso, Howard, Plank, a la que hay que añadir la figura de Ignacio Colombres,⁹⁴⁰ han encontrado en la SAAP la institución ideal desde la que auto-organizarse y auto-defenderse a la par que defender al grosso del colectivo de artistas, incluida la llamada vanguardia experimental como ya vimos con la censura en “Experiencias 68”, el carácter que estos le imprimen a la SAAP, nada tiene que ver con la partidista gestión que hicieron en el pasado los gestores vinculados al Partido Comunista. ¿qué hubiera sucedido si los *ditellistas* hubieran elegido desde un inicio no vincularse a un instituto tutelado, y hubieran participado de la autogestión organizativa como llegaron hacer puntualmente en Tucumán Arde? Es probable, que entonces, la unidad de la vanguardia hubiera sido una realidad de facto, y que el debate de los medios de expresión no confundieran al estudioso, que la figuración no desmereciera ante la experimentación, que se analizara entonces la novedad por género artístico frente a la “copia adocenada” que dirían los “Espartacos”. Buen ejemplo de ello es la instalación “Made in Argentina” que Hugo Pereyra (quien figura en la foto de Villa Quinteros) e Ignacio Colombres realizaron conjuntamente y que trataremos un poco más adelante.

Por otra parte, esta la obra censurada de Alonso, “La lección de Anatomía”, que representa una cita a la obra de Rembrandt, “La lección de anatomía del doctor Tulp”, para someterla a disyunción iconográfica con la reciente muerte de Ernesto “Che” Guevara en Bolivia, a través del paralelismo con la fotografía del boliviano Freddy Alborta en Vallegrande con el famoso “Che” yacente. Tema y obra que ha sido estudiada por Mariano Mestman.⁹⁴¹



⁹⁴⁰ Colombres terminara exponiendo en 1976 en Málaga-España junto a los “Espartacos” Carpani, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano.

⁹⁴¹ MESTMAN, Mariano.: “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”. *Revista Ojos Cruelles. Temas de fotografía y sociedad*, N° 3, Buenos Aires, Octubre 2006.

[Fig. 73 Alonso, Carlos. *Lección de anatomía*, 1970. Acrílico sobre tela, 2,10x2,00 m.]

Fig. 74 Sessano, Carlos. *Lección de anatomía*, 1975. Acrílico sobre tela, 1,10x 1,00 m.]

Exactamente un mes después de la adhesión de los intelectuales a las movilizaciones obreras y de los estudiantes, el 29 de Junio de 1969, Nelson Rockefeller como <<representante estadounidense llegaba al país al día siguiente de cumplirse el tercer aniversario del golpe de Estado liderado por Onganía; cercanía temporal que aumentaba el descontento y asignaba nuevos contenidos simbólicos a la presencia del funcionario. (...) Claramente el gobierno dictatorial veía en esta presencia la posibilidad de fortalecer los vínculos con la potencia del Norte y encontrar en ella los apoyos que cada vez le resultaba más difícil movilizar en el frente interno. A la vez que era una oportunidad más para confirmar el posicionamiento del país dentro del campo “occidental y cristiano” en el marco de la Guerra Fría>>. ⁹⁴²

Carpani recuerda para Longoni y Mestman que: <<Cuando vino al país Rockefeller organizamos una muestra de afiches en la SAAP que se llamó "Malvenido Rockefeller". También tuvimos que levantarla por la policía. Me acuerdo que una noche fuimos Colombes, mi mujer y yo, recogimos todos los afiches y los escondimos en un altillo. Nos habían avisado que al día siguiente iría la policía con orden de cerrar la SAAP. En el montaje de esta muestra estaba también León Ferrari, y ahí empezó la colaboración con la gente que se había ido del Di Tella>>.

La muestra se organizó justo al día siguiente, el día 30, en los locales de la SAAP cada cartel, cada *affiche*, era una obra de arte que desde el lenguaje específico del cartelismo, ciertamente pragmático reclamaban que Rockefeller se fuera del país. El cartel es un instrumento de persuasión icónico-textual sobre las masas urbanas, tanto en el plano comercial como en el político. ⁹⁴³ El comunicado de la convocatoria reza:

<<El desasosegado y provocador viaje de Nelson Rockefeller por América Latina, la violencia policial, las puertas cerradas que encontró en Perú, Venezuela, y Chile, la importancia de llegar a La Paz y Montevideo, la erizada camisa de bayonetas que debió protegerlo y los muertos que dejó su paso, todo eso indica que América Latina dividida por arriba en sus gobiernos se une a través del lenguaje de la resistencia de sus pueblos, se une a Cuba a través de la extendida condena a los Estados Unidos que suscitó el emisario. América Latina, unida frente a la tropa y a la guardia encaballada que protegió al norteamericano, se define como una unidad en la lucha. Para eso sirve el viaje de Rockefeller. Pintores de la Argentina participamos en la resistencia al norteamericano

⁹⁴² VEGA, Natalia.: Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta de 1969. *Op. Cit.* pp. 4-11.

⁹⁴³ Véase BARNICOAT, John. *Los carteles su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili. Barcelona 1972.

con esta muestra que dedicamos a los gremios, a los estudiantes, y a todas las fuerzas que en América Latina luchan por su liberación>>.⁹⁴⁴

<<La posición central de Nelson Rockefeller en la fundación garantizaba una estrecha relación con los círculos de la inteligencia norteamericana: había estado a cargo de toda la inteligencia en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial. (...) Cuando Nelson Rockefeller fue elegido por Eisenhower para formar parte del Consejo de Seguridad Nacional en 1954, su tarea consistió en aprobar varias operaciones secretas>>.⁹⁴⁵

Sin llegar a la cifras *record* del Homenaje a Vietnam el Malvenido... reunió a un número importante de la vanguardia. Participan de la muestra (lista preliminar incompleta):

Alberto Alonso, Carlos Alonso, Lorenzo Amengual, Oscar Anadon, Abreu Bastos, Antonio Berni, Bute, Carlos Cañas, Oscar Carballo, Ricardo Carpani, Helio Casal, Juan Carlos Castagnino, Cattolica, Alberto Cedron, Ignacio Colombres, Miguel Davila, Ernesto Davila, Jorge Demirjian, Diana Dowek, Juan Di Stefano, Edgardo Eyheralde, León Ferrari, Norma Ferro, Pedro Gaeta, Juan C. Garcia, Basia Kuperman, Raúl Lara, Romulo Maccio, Julio Martinez Howard, Bartolo Mirabelli, Mario Mollari, Luis Felipe Noé, Noberto Onofrio, Eduardo Orioli, Margarita Paksa, Marta Peluffo, Hugo Pereyra, Leopoldo Presas, Pont Verges, Emilio Renart, Rosemberg, Mabel Rubli, Alfredo Saavedra, Juan M. Sánchez, Jorge Santamaría, Sessano, Giudith Sklar, Pablo Suarez, Franco Venturi, Ileana Vegezzi, Daniel Zelaya. En el documento proveniente del Archivo de Ana Longoni, Se añaden: Justo Barboza, Jose Rueda, Carmen Castro, Mario Erlich, Gioia Fiorentino, Ruben Fontana, Luis Luchi, José Nun, Alfredo Plank. Y se caen de la conocatoria: Ernesto Davila, y Eduardo Orioli.

Participaron ocho **ex-ditellistas**: León Ferrari, Marta Peluffo, Margarita Paksa, Pablo Suarez, Daniel Zelaya, Miguel Davila, Jorge Demirjian. Más tres del grupo Otra Figuración: Noé, Maccio, Jorge de la Vega. Siete **espartaquistas**: Bute, Carpani, Raúl Lara, Mollari, Sessano, Sánchez, Venturi. Otros siete Del grupo “**de los Homenajes a Latinoamérica**”: Carlos y Alberto Alonso, Mario Erlich, Plank, Hugo Pereyra, Julio Martinez Howard, Colombres. Y Destacar la presencia de los **maestros**: Berni, Castagnino, y Leopoldo Presas. En definitiva, se encontraron las dos vanguardias la próxima al Di Tella, y la próxima a Espartaco, la primera con diez autores destacados, y la segunda con catorce autores, más tres maestros (Berni, Castagnino, Presas) figurativos y referentes de Espartaco.

⁹⁴⁴ SAAP: “Malvenido Rockefeller. Exposición de originales para afiches”. Exh. Cat. Bs. As., 30-6-1969. Anexo n° 106.

⁹⁴⁵ SAUNDERS, Frances Stonor.: *La CIA y la Guerra Fría Cultural. Op. Cit.* p. 173.

Pero un *affiche* encerrado entre cuatro paredes se torna una idea inservible, y ante la masiva adhesión de los artistas a la nueva convocatoria desde la SAAP, se ampliaron el tamaño de los mismos y se llevaron a la calle, probablemente una vez que Nelson Rockefeller ya no estaba en la Argentina, pero su viaje por el continente a modo de embajador de EE.UU. continuaba. En el mes de Julio, el periódico *Time*, recoge la noticia, con foto probatoria del acto en la calle.⁹⁴⁶ el cartelismo como campo de exploración, supuso el ámbito ideal e idóneo, donde desarrollar una serie de conquistas formales fundamentales: Collage, fotomontaje, estrategias entre palabra e imagen: El equilibrio entre la relación palabra – imagen, refuerza el contenido del cartel y produce varios niveles de lectura. Las palabras pueden reforzar la imagen utilizando un mensaje acorde a ésta o contradecirla, logrando resultados inesperados por el receptor. La primera función del cartel es la de atraer nuestra mirada, y aunque sea una imagen fija, sobre un muro inmóvil, nuestro movimiento, nuestro caminar, la lectura en movimiento del receptor, convierte al cartel en una imagen fugitiva. Por lo tanto el texto o la imagen deben provocar alguna reacción sobre el lector, ya sea con el uso de algún slogan ó utilizando alguna situación fuera de la cotidianidad.⁹⁴⁷ El slogan en este caso requiere pocos gráfismos, por tanto los esfuerzos se concentran en una imagen de fácil lectura, identificable, y con capacidad icónica. En la siguiente imagen, el primer cartel por la izquierda, firmado “Sessano” arriba a la izquierda, nos muestra una cabeza que mediante embudos se nutre de los recursos “latinoamericanos” y por la boca escupe misiles. Apuntando a un sistema de dominio, y alejándose de la figura del sombrero de copa que representa al magnate.

Aperto, Sessano y reflexiones críticas para el estudio del movimiento Espartaco... 663



Figura 18. Recorte de prensa editado por Carlos Sessano. Imagen referente a la muestra anti-Rockefeller Buenos Aires (Time 11 de julio de 1969). Obsérvese el primer cartel a la izquierda firmado por Sessano.



[(figura 75 y 76) El primer cartel por la izquierda es de Carlos Sessano, el segundo de Ricardo Carpani.]

⁹⁴⁶ “Anti-Rockefeller Posters in Buenos Aires, *Time*, 11-7-1969. Anexo nº 113 y nº 114.

⁹⁴⁷ RIQUELME, Ingrid. *Diseño del Cartel*. Ediciones Universidad de Londres.

Esta segunda exposición de afiches llevados a la calle, ha sido obviada por los investigadores argentinos del periodo. Recientemente se ha localizado el afiche de Carpani, segundo por la izquierda en la fotografía. Se ha restaurado y se ha expuesto, pero los investigadores no han sabido identificar a qué exposición perteneció, y se ha especulado, con el tamaño del mismo, pues la exposición de *affiches* de “Malvenido Mr. Rockefeller” eran de menor tamaño y se exhibieron en los locales de la SAAP. Carpani acude al sistema de fondo con la bandera americana y sobre este una torre de calacas, muy propio de la tradición iniciada por Posadas precisamente para una obra gráfica que va a ser pegada en la vía pública y muy alejada de la propuesta característica del propio Carpani, sin embargo, Sánchez ya había usado este recurso precisamente en una obra que muestra a los marines americanos como calacas y el propio Carpani había participado del mural de Villa Quinteros con los jinetes del Apocalipsis como militares calacas. Esta diferencia del modo figurativo canónico de Carpani ha desorientado a los investigadores que han presentado el cartel recientemente desempolvado, especulando sobre la posibilidad de un ensayo del autor, consecuencia de desconocer esta segunda exposición Anti-Rockefeller. Que por otra parte, además de publicarse en EE.UU también se publicó en Italia,⁹⁴⁸ lo que da una idea de la relevancia del acto anti-Rockefeller, y que ha pasado inadvertido a los investigadores en la materia.

El rechazo a lo que significaba Nelson Rockefeller fue generalizado y la de los plásticos fue una reacción más de tantas otras de índole social y sindical, pero ello creó el clima propicio que invitó a tomar la calle y salir del local refugio que se había convertido la SAAP.

<<Nelson Rockefeller apenas había estado en suelo argentino algo más de 30 horas, pero su visita había movilizó por el espacio de una semana a casi todo el país. En repudio a ella se llevaron adelante múltiples acciones de protesta en al menos 10 ciudades (Capital Federal, La Plata, Córdoba, Tucumán, Corrientes, Rosario, Paraná, Santa Fe, Mendoza y varias zonas del Gran Buenos Aires); estuvieron involucrados en las mismas distintos sectores sociales y políticos: el movimiento estudiantil -que quizás fue quien más se movilizó contra el “ilustre” visitante-, los sectores más combativos del movimiento obrero, diversos partidos políticos, organizaciones revolucionarias, artistas plásticos e intelectuales. Pero los costos de tan contundente repudio también habrían de ser sumamente altos: un muerto, decenas de heridos, centenares de detenidos y varios gremios intervenidos>>.⁹⁴⁹

⁹⁴⁸ <<Alcuni del manifesti che hanno accolto in Sudamerica l'invito del presidente Nixon, Rockefeller. Il divorzio tra le due Americhe è ormai un fatto compiuto. I magnali del rame e del petrolio passano la mano>>.

⁹⁴⁹ VEGA, Natalia.: Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta de 1969. *Op.Cit.* pp. 4-11.

Se conservan imágenes a color de los afiches de la primera muestra de: Martínez Howard, Ignacio Colombres, Raúl Lara, J.M. Sánchez, Mario Mollari, Carlos Sessano, Jorge de la Vega, Antonio Berni, Hugo Pereyra, Carlos Alonso, Alfredo Plank, Judith Sklar, Daniel Zelaya, Jose Rueda, Jorge Santamaría, Noberto Onofrio, pero afiches originales se han conservado dos, uno de Carpani, aparecido recientemente, se ha restaurado y expuesto en 2012 y el de Martha Peluffo que se subastó en la casa de subastas Verbo, en 2012.

Graciela Browarnik en un texto que titula, “¿Modelos capitalistas para un arte anticapitalista?”, realiza el siguiente análisis acerca de la estética presentada en la muestra “Malvenido...”:

<<Ana Longoni afirma, en la introducción del libro *Revolución en el arte* de Oscar Masotta, que en los años 60 la vanguardia era caracterizada en el ambiente artístico de nuestro país, en especial desde la izquierda, como una moda foránea, dependiente y cultora de los sucesos artísticos de los países centrales. ¿Cómo analizar entonces la presencia del arte pop en temáticas anticapitalistas como las muestras Malvenido Mister Rockefeller y Homenaje al Vietnam? Lo primero que deberíamos resolver es si, a pesar de utilizar elementos del arte pop, podemos hablar de una adaptación del pop norteamericano o si se trató de una creación local. Oscar Masotta afirmaba en los '60 que el pop era un producto norteamericano y, en la pluralidad de proposiciones de los artistas argentinos, no encontró paralelos ni versiones del Pop norteamericano, sino un “folklore” propio de la cultura de Buenos Aires. Para Masotta, el Pop no era pura superficialidad o exaltación de la cultura de masas, sino una crítica al sensacionalismo contemporáneo. Aun cuando reprodujera imágenes originadas en los medios masivos, no lo ve como un arte reaccionario o una manifestación pasivizada de la tecnocracia norteamericana. En el mismo camino hallamos la visión de Andreas Huyssen, que ve al pop como una rebelión contra la naturaleza elitista de las vanguardias históricas, al dejar al descubierto que la obra de arte es una mercancía. En suma, no se trataba de imitar el modelo de consumo norteamericano sino de tomar estéticas que lo representaban para instaurar una mirada crítica y “desfechitizante” de los iconos del capitalismo>>.

Sin embargo, cuando comparamos los *affiches* del “Mal Venido...” y los del “Mayo francés” la similitud es absoluta, como ya he explicado al inicio de este bloque de la presente tesis doctoral, los artistas de los afiches sobrevivientes de un modo consciente o inconsciente no toman del Pop⁹⁵⁰ en su sentido de “representación de lo representado” en la sociedad de consumo, no hay en las obras este sentido de la autoreferencialidad que supone el Pop, sino que estas formas convergentes no lo

⁹⁵⁰ El cartel de Marta Peluffo, por citar a la artista catalogada como Pop, recientemente subastado, nos muestra una boca que grita y de la lengua sale la palabra fuera. La obra queda dentro del estilo habitual de Peluffo.

son de fondo. Nos parece, y este sentido coincide con los artistas consultados, mucho más acertado y un ejercicio más cabal, pensar que este vocabulario y sintaxis provienen de Francia, en concreto, de la respuesta francesa al Pop-Art, es decir, la Figuración Narrativa, movimiento convergente en lo formal con el Pop-Art, tanto estadounidense, como británico, ya que como explica Stefanich, la Figuración Narrativa: <<Combinando elementos de la cultura popular, Bande Dessinée, periódicos, cine clase B, sus artistas desarrollan un espíritu contestatario, se manifiestan abiertamente contra Vietnam y participan activamente en Mayo del 68>>.⁹⁵¹ A la comparativa estética me remito. Veamos primero unas obras francesas del Mayo del 68.



[Figura 77. Carteles del Mayo francés del 68.]

⁹⁵¹ STEFANICH, Fernando.: “La figuración narrativa en Latinoamérica. Berni, Braun, Vega y Seguí”. *Revista Laboratorio*, 7, N° 2, 2010. p. 2.

Continuemos viendo las obras de Argentina, en este caso los “Espartacos”, y afines como Plank, o Howard, a los que podríamos sumar ejemplos de Jorge de la Vega, o Antonio Berni, en un sentido muy opuestos entre ellos pero quedarían encuadrados dentro del abanico de ejemplos que presentó.



[Figura 78. Plank, Alfredo. “Malvenido...”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]



[Figura 79. Sánchez, J.M. “Malvenido...”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]

Plank presenta (fig. 78) la clásica figura de Tío Sam, montada sobre un cerdo tocado a modo de atributos policiales, todo a base de siluetas recortadas sobre un fondo uniforme oscuro, figuras en blanco, la única nota de color es el sombrero de copa con la bandera norteamericana, “Fuera Yanqui, Fuera Rockefeller”, y coloca una foto a modo de collage debajo de la palabra yanqui que identifica al personaje que alude el mensaje escrito. Sanchez (fig. 79) optan por parodiar el típico cartel de los *Westers* donde se lee “SE BUSCA” y se ve de bajo la cara del forajido. La obra de Sessano (fig. 80) sobre un fondo de collage donde se aprecian las imágenes de los disturbios callejeros sucedidos bajo el onganiano, aparece un enorme figura que ocupa sentada el resto del afiche transparentando el fondo fotográficos, la figura representa a un general con bigote (Onganía) y con pechos femeninos, en ropa interior que es la única nota de color a base de rayas y estrellas, la figura masculina muestra pechos con una pancarta que compuesta a base de collage con Nelson y un misil. La obra de Lara completamente gestual y a base de manchas, una pintura directa que muestra una gran violencia, a base de rojos la figura del gorro de copa es un canibal que abre una enorme boca y todo lo devora. y de fondo se lee: “traga traga traga” y “Fuera Mr. Rock”. Mollari, en una línea *espartaca* presenta un grupo puño en alto y el irónico grafismo de “Bien Venido”, ahora muestra un trazo directo y libre que se sorprende en el Mollari del final de la década. Martínez Howard presenta un cartel muy pragamático, alejado de su estética, donde las formas recuerdan a un ejercicio escolar. Tan solo una pierna con el ademan de una patada, que nos recuerda al clásico recurso de Seguí, ahora sin el resto de la figura, y añade el grafismo “¡Fuera Mr.!”.



[Figura 80. Sessano, Carlos. “Malvenido...”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x0,45 cm.]



[Figura 81. Lara, Raul. “Malvenido...”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]



[Figura 82. Mollari, Mario. “Malvenido...”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]



[Figura 82. Mollari, Mario. "Malvenido...", 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]

Como hemos dicho ya, todos los autores citados y otros tantos que se incorporaron a una segunda convocatoria en la calle, se expresaron mediante una combinación de lo figurativo y lo textual, en un ejemplo sin precedentes en la Argentina de arte público, del local expositivo a la calle, hecho que nos recuerda al precedente de Espartaco cuando sacó los caballetes con cuadros a la calle de Jujuy. ¿Había triunfado el Movimiento Espartaco y su requerimiento de un arte público? El llamado manifiesto Espartaco, ya había sentenciado en 1958 que:

<<El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte>>.

2.3. A MODO DE EPÍLOGO.

El grupo de los "Homenajes", es decir, los integrantes que componen la "Lista Blanca" o bien para nuestro estudio los "Espartacos y afines" que se pusieron al frente de la SAAP entre (1968-1970), pronto hacia 1970, 1971, y 1974 abandonan Argentina, no se puede hablar de exilio riguroso, aunque muchos autores han buscado esta victimización. Bien lo explican las palabras del poeta Martín Micharvegas, "yo no me fui, me fueron", o las palabras de Carlos Clemen, "me fui antes de que me echaran". Muchos de ellos pasaron un tiempo sin pintar y exponer públicamente: Bute, Sessano, Clemen, entre otros, mientras mentalmente meditaban y maduraban un cambio de

estilo y de estética. También pasó esto con los que integraron la sublevación interna en el Di Tella, que mejor los podemos conocer como los artífices de “Tucumán Arde”, de modo que ambas vanguardias volvían a confluír en sus actitudes. <<Se generaliza, entonces, entre estos artistas el abandono del arte por el que algunos otros ya habían optado poco antes. Como dice María Teresa Gramuglio: “la mayoría de los artistas plásticos que hicieron ‘Tucumán Arde’ dejaron momentáneamente o definitivamente de Pintar >>.⁹⁵²

De nuestros artistas, sólo dejaron de pintar temporalmente, ninguno abandonó su vocación de forma definitiva, con más o menos fortuna, con actitudes más o menos ostracistas o integradoras todos prosiguieron, pero el sustancioso medio plástico y cultural de los '60 ya no volvería más, pasados los años de juventud, las actitudes se templaron. La mayoría pasó a una temática más lírica y menos reivindicativa, aunque regresaban puntualmente al tema social. Alonso y Plank no dejaron de pintar en ningún momento, no obstante, Alonso partió a Italia donde se enroló al nuevo realismo italiano, y Plank partió hacia Alemania, Munchen, y se dedicó a hacer un posgraduado en la vanguardista *Akademie der Bildenden Künste*, le interesó la renovación de los llamados “salvajes de Berlín”. Sessano se radicó en Valencia-España, y exponiendo puntualmente fuera de su medio natural en 1976 para la Galería Lezama de Valencia. Ignacio Colombres se unió al grupo de los antiguos Espartacos y expusieron en 1976 en la ciudad de Málaga. En España se encontraban Sessano, desde 1970, Bute, en 1971, Carpani en 1974, Sánchez en 1974-75, junto a Diz y Mollari; en Brasil Carlos Clemen.

Con este éxodo producido a inicios de los '70 por aquellos figurativos que capitanearon la combativa SAAP entre 1968-1970. Aunque hubo un intento por parte de algunos de ellos, Carpani, Colombres, Pereyra, por recuperar una participación en la institución arte, otros se opusieron a ello y fueron consecuentes con su actitud, de una forma radical por orden de grado: Sessano que pretendía “quemar” metafóricamente la propia SAAP, Bute que se acercó al movimiento *hippy*, retomó la pintura a su regreso a Iberoamérica en 1978 cuando se instala en México por dos años, buscando un nuevo estilo más fresco y vivo de claro acento americanista, en cuanto al contacto con el ecosistema del arte mostró contactos con la fotógrafa Graciela Iturbide. Plank decidió una actitud estudiosa y refugiarse en la historia del arte, y la profundización de las Bellas Artes. Clemen que pasó largo tiempo madurando un cambio de estética como ya hemos comentado, y derivó hacia la abstracción; también Bute realizó algunos guiños a una actitud “iconoclasta”.

Bien podríamos hablar de la resaca tras la convulsa década. Por su parte, lo que pretendieron retomar una relación con la “institución arte” pronto comprendieron la imposibilidad de lo mismo y

⁹⁵² LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Op cit. p. 251

terminaron uniéndose a la actitud de rechazo, ejemplo de ello, es lo sucedido en 1971 ante el II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales.⁹⁵³ Le había sucedido el general Lanusse⁹⁵⁴ a Onganía, y los artistas presentan obras acerca de los presos políticos y las torturas aplicadas por la represión político-militar. Ignacio Colombres, y Hugo Pereyra, éste último inmortalizado en la foto de Villa Quinteros (fig. 65 y 66), presentan en citado certamen una objeto que titulan “*Made in Argentina*”, consiste en una vitrina transparente en la que colocan una silueta plana de tronco a cabeza, colocada la figura boca a bajo sobre la que se le enroscan una cables cuyos extremos se componen de una picana, y una clavija desenchufada, ante una base de enchufe con una bombilla, con su regulador de voltaje. La obra sugiere que debería de encenderse la bombilla cuando se aplica la tortura al reo. Sobre la base de la vitrina y mirando de abajo hacia arriba al espectador, un letrero en tipografía mayúscula dice: “Picana eléctrica: instrumento de horror para la explotación y el coloniaje”.⁹⁵⁵ “*Made in Argentina*” fue premiada con el Gran Premio de Honor. El Primer Premio fue para la instalación “*Celda*”⁹⁵⁶ de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María, que simulaba la puerta de un calabozo o celda y en su interior había un espejo que permitía al espectador verse en la situación de un detenido, preso, o reo. <<La inauguración debía hacerse 12 de noviembre, pero las autoridades dilataron el anuncio respectivo e interrumpieron la impresión del catálogo. Llegó la fecha prevista, el recinto permaneció cerrado, mientras un escueto comunicado del Ministerio de Cultura y Educación indicaba la suspensión de la muestra “por hechos ajenos a la naturaleza e intención de este certamen”. Poco después se conoció el decreto N° 5696/71 firmado por el Comandante en jefe de la Fuerza Aérea, en ese momento en ejercicio del Poder Ejecutivo, y refrendado por la secretaria de Cultura, declarando desierto el Gran Premio y el Primer Premio y

⁹⁵³ Premio dependiente del Salón Nacional.

⁹⁵⁴ La Junta de Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas, que Lanusse integraba como Jefe del Ejército, reemplazó en dicha instancia a Onganía por Roberto Marcelo Levingston, quien luego de un breve periodo como presidente, fue a su vez destituido y reemplazado por el propio Lanusse que accedió a la presidencia en marzo de 1971.

Alejandro Agustín Lanusse (1918-1996). Fue un militar argentino y Presidente de la Nación Argentina, el noveno de facto entre el 26 de marzo de 1971 y el 25 de mayo de 1973. Durante su breve gestión, se reabrieron los comités de los partidos políticos (cerrados por Onganía) y se creó el Gran Acuerdo Nacional que postulaba a Manrique como candidato continuista. Lanusse entregó el poder bajo elecciones libres (que no se realizaban hacía veintiún años), pero realizadas con un régimen electoral creado por la dictadura, instalando una segunda vuelta, lo que llevó a la candidatura de Héctor Cámpora. Lanusse designó como Ministro del Interior al radical, Arturo Mor Roig, quien fue el impulsor del Gran Acuerdo Nacional. Durante su gestión tuvo a lugar la Masacre de Trelew, cuando miembros del FAR, ERP y Montoneros en una operación en conjunto, coparon la prisión de Rawson para emprender la fuga. Algunos presos que no lograron escapar fueron fusilados.

⁹⁵⁵ Respecto al coloniaje cultural frente al que se alzó Espartaco, cabe decir que no se trata de un rechazo sistemático a las nuevas exploraciones que se van abriendo como el propio manifiesto indica, sino bajo el sentido imitativo sin sentido crítico y que obvia la realidad social que circunda al artista en Iberoamérica.

⁹⁵⁶ La obra era “sin título” y se conoció como “*Celda*” posteriormente.

retiraron del Salón otras cuatro obras, que no habían obtenido premio alguno>>.957 A Carpani y León Ferrari directamente les rechazaron las obras mandadas al certamen.

<<Al año siguiente, una asamblea en la SAAP decidió no participar y llamar al boicot en la conformación del Jurado del Salón Nacional de 1972. Se resolvió también organizar un Salón Paralelo, bajo las consignas “libertad a los presos políticos, gremiales y estudiantiles” y “derogación de las leyes represivas, de la pena de muerte, las torturas y la censura en el campo de las artes”>>.958

Sin embargo, y a pesar de esta reacción de la SAAP, como ya se ha dicho el cambio de etapa dejó notar cierta tibieza en las actitudes de la SAAP, nuevamente bajo la influencia del P.C. Argentino:

<<La ausencia de una mayor frontalidad con las instituciones oficiales que algunos artistas deploraban en la posición de la dirección de la SAAP (que había vuelto a ser ocupada por la lista encabezada por Leopoldo Presas y Raúl Lozza, orientada por el PC) aparece como uno de los detonantes de que un grupo más radicalizado de plásticos optara por organizar por su cuenta un Contrasalón>>.959

Este cambio de dirección de la SAAP se explica por la salida mayoritaria de la Argentina de los miembros de la Lista Blanca. Ante el itinerario repasado cabe reflexionar acerca de la revalorización del periodo en que los “Espartacos” y afines estuvieron al frente de la gestión de la SAAP. Su dispersión coincide con una desbandada general ante la represión y clima de violencia. Sin embargo, como señalan Longoni y Mestman <<la disolución de la vanguardia no implica en modo alguno la inexistencia en los años siguientes de manifestaciones en el campo de las artes plásticas>>. Entonces la obra de Longoni y Mestman se centran en la obra gráfica de Ricardo Carpani para la CGTA en esos años finales hasta su fuga a España en 1974 en época ya del peronismo, y que ya hemos tratado en el bloque específico de Espartaco.

Otros de nuestros artistas siguieron haciendo una actividad similar a la militancia política como diagramadores de panfletos, revistas o carteles. Trabajó Bute de forma anónima para la FORA a través del anarquista conocido en el barrio de la Boca como Carlos “Puchero” y entre los Bares de la vanguardia como el “Come Clavo”. Plank realizó ilustraciones para los proyectos de Alberto Burnichon (1918-1976),⁹⁶⁰ también Carlos Alonso, entre otros, Sessano señala que <<Alberto

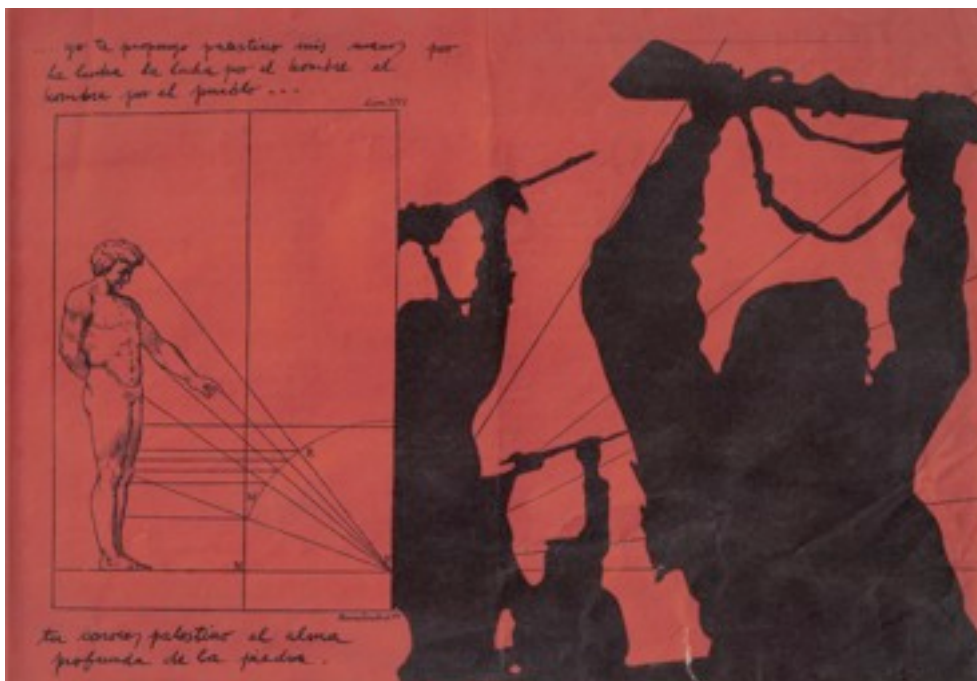
⁹⁵⁷ GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Op. Cit. p. 70

⁹⁵⁸ LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op cit.* p.259

⁹⁵⁹ *Ídem.*

⁹⁶⁰ Véase, PARFENIUK, Aldo: *El delito de editar*. Edit. Babel, Córdoba, 2013.

Burnichón fue un editor de libros que, más tarde por sus verdades, fue encontrado asesinado en un aljibe de Mendiolaza>>. En 1971, Burnichon sacó el siguiente volante (figura 21) en apoyo al pueblo de Palestina, con ilustración de Alfredo Plank, y poemas en el reverso de Julio Mirkin se tiraron mil ejemplares que se repartieron por Buenos Aires fuera de comercio, editado en la Imprenta Brigante y según indicaciones de Alberto Burnichon (1918-1976).



[(figura 84. Del siguiente volante con ilustración de Alfredo Plank, y poema al dorso de Julio Mirkin se tiraron mil ejemplares fuera de comercio en Imprenta Brigante y según indicaciones de Alberto Burnichon (1918-1976). Buenos Aires, 1971.]

2.4. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Hemos estudiado una época determinada por la Guerra Fría Cultural donde Argentina sufre las tensiones de los polos artísticos internacionales. Al mismo tiempo, la búsqueda de la identidad de una arte propio que mediante la hibridación y el intento sincrético buscó sus propias soluciones formales y de contenido. En este segundo bloque, nos hemos centrado en las dos coordenadas que envolvían a nuestro objeto de estudio -el Movimiento Espartaco-, es decir, el contexto del arte figurativo y la vanguardia joven durante los sesenta argentinos. Vanguardia que se puede dividir en dos bloques, la que apuesta por la “función social del arte” y la que trabaja en el concepto “del arte por el arte”. Dos nodos agrupan a unos y a otros la SAAP y el Instituto Di Tella.

Hemos trazado un itinerario entre 1966-1969, del “Homenaje a Vietnam al Malvenido Mr. Rockefeller”. Nuestro objeto de estudio, los “Espartacos” quedan inscritos en tal desarrollo junto a otras individualidades componiendo una experiencia colectiva nueva a la de Espartaco y de mayor amplitud, formando el llamado grupo de los “Homenajes” o que aquí de forma inédita llamamos

grupo de la “Lista Blanca”. Esta vanguardia figurativa y joven podemos distinguirla bajo el módulo de Dromel en un periodo de nacimiento de los autores entre 1925 y 1940. Distinguimos dos grupos fundamentales Espartaco (Bute, Carpani, Mollari, Sánchez, Sessano, y Venturi) y Otra Figuración (Deira, Maccio, Noé, de la Vega); aunque el grupo del Plata también hace sus aportes (Gorriarena, Obelar, Monzón). Por otro lado, las individualidades de Alonso, Duarte, Howard, Plank, Clemen, entre otras que se suman a este proceso de renovación de la figuración y politización de la vanguardia. Podemos entender que Espartaco vive dos experiencias colectivas simultáneas, donde la específicamente como Espartaco termina diluyéndose durante el periodo 66-68 y ya inmersos en un Movimiento mayor. Aun así como advierte Sessano han sido silenciados.

“(…) nos borraron de la pintura Argentina, con lo cual todavía se habla de la pintura revolucionaria argentina, como (...) León Ferrari y como el Tucumán Arde, lo que fue una cosa puntual, nosotros veníamos militando y haciendo pintura comprometida y exposiciones en el interior y trabajando con los sindicatos de hacía ocho o diez años, pero bueno, eso se borró, ese capítulo no existe, (...)”.

El grupo Movimiento Espartaco (1959-1968), actuó como una punta de lanza abriendo camino en la función social del arte, realidad que desemboca en un hecho generacional. El grupo Otra Figuración (1961-1965), es un paréntesis que permite romper una barrera psicológica que limitaba a los creadores, una llamada de atención sobre las nuevas posibilidades a explotar y que representan bien ese sentir generacional, pertenecen al sector de la vanguardia del arte por el arte. Sin embargo, el grupo Otra Figuración conocidos como grupo Nueva Figuración, termina tematizándose en clave política también, con lo que tiende a un vocabulario mas comprensible que en ocasiones puede recordar al Pop. El camino inverso, lo realizan los Espartaco e individualidades afines que parten de un lenguaje mas ortodoxo y para mitad de la década 1965 ya están totalmente desbocados a practicar innovaciones. De modo que, ambos grupos, representantes de uno y otro sector de la vanguardia, terminan convergiendo dentro del itinerario de arte político específicamente figurativo que parte de los “Homenajes” y desemboca en el “Malvenido Mr. Rockefeller”.

Ricardo Carpani, realizó en varias ocasiones la siguiente reflexión acerca del proceso, ahora bien, siempre con él como protagonista, poniendo en cuarentena tal egolatría podemos estar de acuerdo en algunos puntos:

<<(…) Los otros días se realizó una mesa redonda en Buenos Aires, donde se trato sobre las artes plásticas en la década del 60, que fue un período muy interesante a nivel internacional, y en la Argentina especialmente porque surgieron casi todos los movimientos mas vitales, que aun siguen influyendo. Hay que pensar que ya a fines de los 50, yo (con un grupo de artistas) constituí lo que

se llamó el movimiento Espartaco; a principios de los 60 surge la Nueva Figuración, y posteriormente, varios grupos y tendencias en el marco de una gran discusión ideológica; además el Instituto Di Tella que, a juzgar por la historiografía contemporánea, fue lo único que sucedió en esa época. Pero no fue así, ni mucho menos. Y yo ahí planteé, a partir de que un crítico me definió un pintor tradicionalista, que no me ofendía en absoluto el término, siempre y cuando, lo considerara dentro de la tradición artística mundial, de nuestro país y de nuestro continente; pero también señalé que por la evolución que tuvieron todas las corrientes estéticas en los años 60 y la culminación a fin de esa década, nosotros fuimos la avanzada de vanguardia, porque fuimos los primeros en postular un arte político, un arte directamente enraizado en las luchas concretas de los trabajadores. En realidad no fue el movimiento Espartaco, fui yo el que lo planteó, porque rompí con ellos al año y medio de haberlo creado y me enraicé dentro del movimiento obrero. Lo curioso es que todas esas tendencias que surgieron en ese momento (que se pusieron de moda), e incluso el Instituto Di Tella donde se definía lo que debía llamarse arte de vanguardia (me refiero al señor Romero Brest) terminaron haciendo arte político; llegando a experiencias como Tucumán Arde. Entonces yo le preguntaba al crítico quién fue la vanguardia, si al final terminaron haciendo lo que hacíamos nosotros diez años antes>>. ⁹⁶¹

Ya hemos visto que Carpani fue expulsado, y que la actividad de Espartaco no desmerece menos que la de Carpani. Por lo demás, podemos aceptar la argumentación de Carpani. En esta línea Carpani añade para Longoni y Mestman que: <<Yo no tenía, nunca tuve, nada que ver con las llamadas “vanguardistas estéticas” de moda, y, sin embargo, si observan la imagen de los primeros afiches -para no hablar de los cuadros- no puede decirse que se tratara de una imagen convencional: por el tipo de distorsiones y exageraciones expresivas que empleaba, era más vanguardista lo mío que la copia despersonalizada de las últimas modas o el academicismo abstracto que impulsaba la élite predominante. En cierto sentido, se trataba de una batalla cultural>>. ⁹⁶²

Aunque Carpani oscila entre el “yo” y el “nosotros”, entendemos que su argumentación no desmerece si tomamos el “nosotros”. Es cierto que Espartaco desde la edición de su manifiesto en 1958, “Por un arte revolucionario” adelanta las cuestiones que cristalizaran entre 1966-69. Y de algún modo se adelanta al resto de la vanguardia formal que terminara politizándose. Pero

⁹⁶¹ Estos conceptos de Ricardo Carpani fueron publicados en el diario La Capital, de Rosario, el domingo 22 de marzo de 1992, en el curso de una entrevista a Fernando Farina, actual director del Museo Juan B. Castagnino.

⁹⁶² Entrevista Carpani, Ricardo en LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Op. Cit.* pp. 436-440.

Podemos matizar y añadir que, las deformaciones, y exageraciones expresivistas en Espartaco fueron mayores en Mollari, y Sessano, o Venturi, y Bute, también es característica de Diz e incluso en Di Bianco, más que en Carpani, quien en la misma línea que Sánchez pueden considerarse figurativos constructivistas, frente al expresionismo extremo de los otros integrantes.

tampoco, es menos cierto que la inclusión de novedades en el lenguaje artístico impulsado por la vanguardia llamémosla “ditellista”, contagio a los “Espartacos” progresivamente cada vez más renovadores y, por tanto, más alejados de los referentes del muralismo mexicano.

<<Con la disolución del grupo seguimos una línea estética de más riesgo, hay en esa figuración mucho de F. Bacon, en Bute, Howard, etc..., la figuración argentina mamó mucho de Bacon incluso la Otra Figuración, yo como no tenía prejuicios tomaba con mucha libertad>>. ⁹⁶³

El historiador argentino Fermín Fèvre, abre un interesante interrogante, que él mismo intenta responder con ayuda de Sartre, de todo el epígrafe de su obra destacamos lo siguiente:

<<¿Es posible una vanguardia revolucionaria? A la luz de los antecedentes citados esta pregunta podría contestarse sola. Como se ha visto, los términos vanguardia y revolucionaria no logran conciliarse. O se hace arte y con ello postulaciones estéticas vanguardistas, o se hace ideología revolucionaria valiéndose del arte. Pocas veces ambos aspectos logran coincidir y equilibrarse. El arte de vanguardia tiene sus propias leyes, ya que responde a un proceso de análisis de lenguaje. La ideología política en el arte tiene a su vez sus condicionantes propios. La acción ideológica-política, no es una acción artística. Hace ya uno años, Jean-Paul Sartre señalaba muy bien estos aspectos al reconocer que “el conflicto del arte y de la sociedad es eterno, porque pertenece a la esencia de uno y de otro. Pero en nuestros días ha tomado una forma nueva y más aguda: el arte es una revolución permanente, y desde hace cuarenta años, la situación fundamental de nuestras sociedades es revolucionaria; mas la revolución social exige un conservadurismo estético, en tanto que la exige -a despecho del propio artista- un conservadurismo social”>>. ⁹⁶⁴

Los límites entre vanguardia formal y vanguardia revolucionaria, entre un sector y otro, no quedan tan marcados como la bibliografía tradicional ha sentenciado. La convergencia fue el resultado final, y bien lo representa la amistad pública y notoria entre Carpani y Noé. Sin embargo, otros actores como Alonso, han trascendido por encima de toda la generación tornándose la figura más destacada. Otros como Bute, Howard, Sessano, o Plank, como destacados, han quedado marcados como “malditos” olvidados y condenados al ostracismo, sin embargo, ni los méritos, ni las biografías artísticas individuales y colectivas de lo acontecido durante aquella década prodigiosa justifican tal orden de las cosas. Y a la evidencia documental y realidad estética presentadas me remito.

Este sentir lo manifiesta el artista Carlos Clemen (1942) que he podido entrevistar, autor muy precoz que escapa al módulo de Dromel, declara que a los 20 años <<naturalmente, quería ser parte

⁹⁶³ SESSANO, Carlos. [Entrevista nº4] Anexo nº4.

⁹⁶⁴ FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia. Op. Cit.* p. 89

del grupo Espartaco, que yo admiraba>> y por otro lado manifiesta que <<Nunca participé del Instituto Di Tella. Pero su influencia en mi pensar el arte, fue fundamental. Tardé como 10 años para que esto diera frutos>>. Nos parece que, en la sinceridad de Clemen, se trasluce la convergencia y contagio de actitudes entre uno, y otro sector de la vanguardia, en este estudio, vanguardia figurativa.

El valor de esta vanguardia figurativa de la que Espartaco es piedra angular, reside en adelantar el rebrote que años después surgirá en el ecosistema del arte internacional, escapando así el arte argentino del dominio de los centros internacionales emisores, por tanto, haciendo un aporte al arte universal.

<<El fenómeno es universal. Desde [inicios de los '70]⁹⁶⁵ cuando el arte conceptual se agotó en sí mismo se advierte un retorno a la pintura. Ocurre en todas partes del mundo y también en Argentina. La muerte del arte, la muerte de la pintura, son temas que han quedado atrás, luego de uno años de decaimiento a partir de 1972 han vuelto a aparecer nuevos nombres de artistas jóvenes -menores de treinta años o cercanos a esa edad- [ya nacidos en la década del 40] volcados con preferencia a la pintura. No ha sido ajeno a este cambio la actitud de algunos organismos culturales, museos y críticos de arte que, percibiendo el agotamiento y cansancio provocados por las diversas expresiones del arte experimentalista y de vanguardia de signo más bien destructivo por entonces buscaron alentar en la pintura esa noción de formatividad, y sentido positivo de la creación que definiera al arte de todas las épocas. Este retorno a la pintura significa también un volver a la imagen. Claro está que se trata de una imagen renovada enriquecida por todas las búsquedas experimentalistas>>.⁹⁶⁶

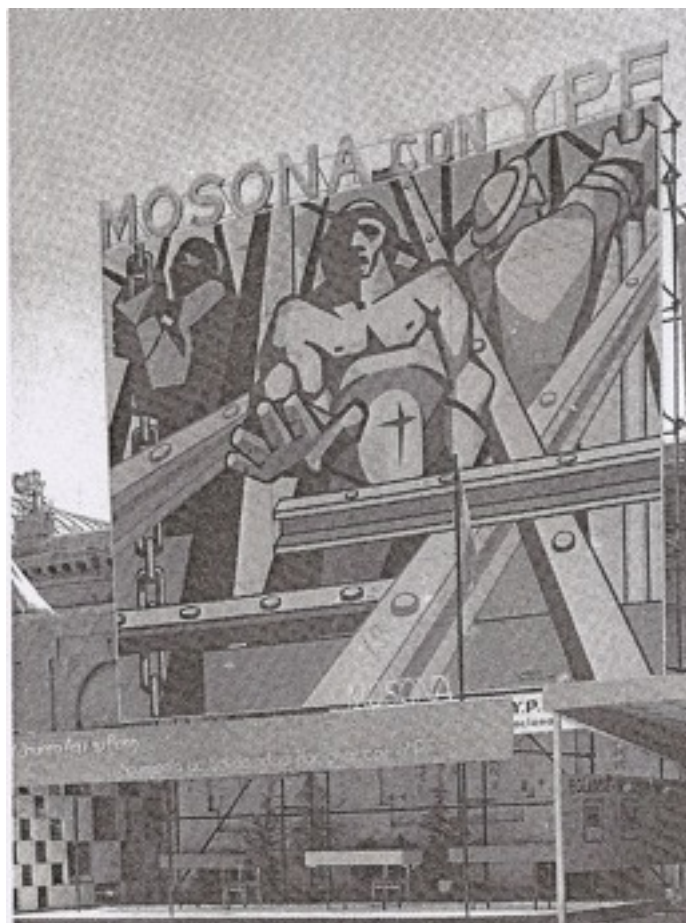
⁹⁶⁵ El autor escribe literalmente “Desde hacer tres o cuatro años,” se ha modificado por inicios de los setenta ante el año de edición del libro que fue en 1975.

⁹⁶⁶ FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia*. Op. Cit. p. 90.

Imágenes



[Figura 1. Carpani, Ricardo. Fragmento Mural tapado biblioteca Huemul, 1957.]



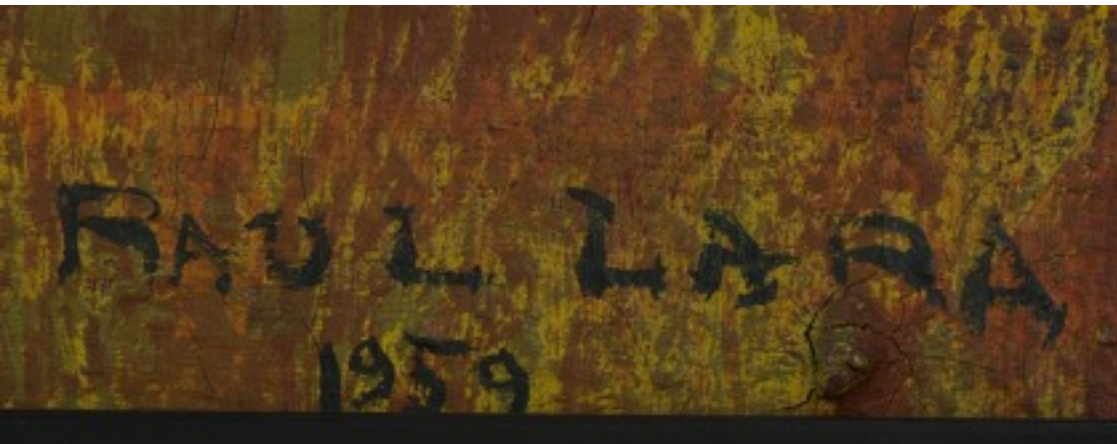
[Figura 2. Mural Mosona con YPF firmado por Carpani y Sánchez. 1957.]



[Figura 3, fotografía de Titto Vallacco 1958, Coya hilando (Bolivia)]



[Figura 4, Mollari, Mario. *Coya hilando*, 1959. Pintura al óleo, Colección de Jaime Rabinowicz reproducción en blanco y negro.]



[Figura 5. Lara, Raul. 1959 incluimos obra equivalente a la señalada como “lavanderas”]



[Figura 6. Bute, Esperilio. *Figura*, 1959. Óleo sobre lienzo, 1,10 x0,70 m. Museo Bellas Artes de Tres Arroyos. Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]



[Figura 7. Bute, Esperilio. *Paisaje Montañoso*, 1960. Óleo, 0,70x1,10 m. Obra subastada en noviembre 2012 en galería Verbo Bs. As.]



[Figura 8. Bute, Esperilio. *Vasijas*, 1958. Óleo sobre tabla, 60 x 47 cm. subastado en 2012 g. Quiroga-Zárate, Bs. As.]



[Figura 9. Carpani, Ricardo. 1960. "Estibadores", óleo, Museo Bellas Artes de Tres Arroyos]



[Figura 10. Lara, Raul. *Zafreiros*, 1961. Témpera 81,5 x 99 cm. Del catálogo *Espartaco* Muntref 2004]



[Figura 11. Mollari, Mario. *Campesino*, 1959. Óleo sobre tela, 1,50x1,20 m. Del catálogo *Arte y política*, 2001.]



[Figura 12. Mollari, Mario. *Mujeres con manto*, 1959. Óleo sobre tela 1,10x1,80 m. Museo Bellas Artes Tres Arroyos. Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]



[Figura 13. Sánchez, Juan Manuel. *Desnudo*, 1959. Óleo sobre tela, 1,50 x 1,00 m. Obra que puso en subasta recientemente el Museo Sivori de Bs. As.]



[Figura 14. Sánchez, J.M. *Fábrica*, 1958. Óleo sobre tela 1,00 x 0,85 m. Firmado y fechado abajo al centro. Subastada recientemente, Lote nº 118].



[Figura 15. Sessano, Carlos. *Llanto*, 1959. Óleo sobre lienzo, Museo Bellas Artes de Tres Arroyos, Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]



[Figura 16. Sessano, Carlos. 1958 “Lavanderas”.]



[Figura 17. Sessano, Carlos. *Paisaje montañoso*, 1963. Óleo sobre lienzo. (Diapositiva, colores en mal estado).]



[Figura 18. Carpani, Ricardo. *Muerte del Chacho Peñaloza*, 1959. Óleo sobre tela, 1,50x2,00 m. propiedad del Museo Arte Moderno Buenos Aires.]



A nuestro gran amigo Carlos
a nombre de todas las
compañeros del Pto. de
Zapadores del Bon. 154
(Universitario) va dedicada
esta foto tomada durante
el entrenamiento militar
en la Escuela "Casbe" Boca
de Pasuco, Habana entre las
mesas de Julio y Agosto de 1961.
Allí de compañeros nos convertimos
en hermanos, y aunque todas
nos encontramos lejos, hermanados
estaremos siempre por las
ideales que juntos aprendimos
a defender.
Norman Medina
Julio 1961

[Figura 19. Fotografía y dedicatoria: a nuestro gran amigo Carlos a nombre de toda la compañía del pelotón de zapadores del Batallón 154 (universitario) va dedicada esta foto tomada durante el entrenamiento militar (...) julio y agosto de 1961 (...)].



[Figura 20. Sessano. *La explosión de la Coubre*, 1962. Óleo sobre tela, 1,40 x 1,80 m. Compárese con figura precolombina Quimbaya de donde toma Sessano para iniciar un renovación figurativa.]



[Fig. 21. Carpani, Ricardo. Alonso, Carlos. Plank, Alfredo. Bute, Esperilio. Canevaro, Lilia. Sanchez, J.M.]



[Figura 22. Sessano, Carlos. Sessano, Carlos. “El Torturado Homenaje a Maximiliano Mendoza”, diapositiva Archivo Sessano. Obra en propiedad de la familia Patrich, guardada en Canada].



[Figura 23. Sessano, Carlos. *La alborada*, 1962. Óleo obre tela 1,10 x 1,60 m. Del catálogo “Espartaco” Muntref 2004.]



[Figura 24. Bute, Esperilio. *Militar*, 1962. fotografía en blanco y negro Archivo Anatole Saderman]



[Fig. 25. Campamento de Indios Matacos, Salta, Argentina. Hacia 1964. Sánchez, J.M. junto a Carlos Sessano, y ¿?.]

[Fig. 26. Sessano, Carlos., tomando apuntes del natural en el campamento Mataco.]



JUJUY 1963

[Figura 27. Biblioteca Popular de S.S. de Jujuy, Argentina. Cuadros sacados a la calle: Muchacho observa una obra de Sessano).]



[Figura 28. Sessano, Carlos. Ante su mural realizado en Hotel del Sindicato Luz y Fuerza de Mar del Plata 1963]



[Figura 29. Venturi, Franco. *Sin título*. Sin Fecha. óleo sobre tela.]



[Figura 30. Sánchez, J. M. *Marines*, 1965, Óleo sobre lienzo, 0,80 x 1,80 m. Colección privada.]



[Figura 31. Diz, Elena. *Mujer con manto*, 1964. Óleo sobre tela, 1,30x1,00 m. Del catálogo “Espartaco” Muntref, 2004]



[Fig. 32. Mollari, Mario. *Familia*, 1965. Óleo sobre tela 1,40 x 1,20 m. Del catálogo “Espartaco” Muntref, 2004]

Stylesetter: Mrs. Kirk Douglas



[Fig. 33. Mrs Kirk Douglas. Ante dos obras de Sánchez, J.M. 1966]



[Fig. 34. Nancy Kissinger, posando en su salón ante una obra de Mollari, Mario.]



[Fig. 35. Página de revista: “Si eres una gran estrella, tu debes tener arte” y muestra al actor Lorne Greene que posa junto a su esposa en su salón ante una obra de Elena Diz.]



[Fig. 36. Diz, Elena. ¿?, ¿?, Mollari, Mario. Patrigh, Simón. Duarte, R. Plank, A. Sánchez, J.M.]



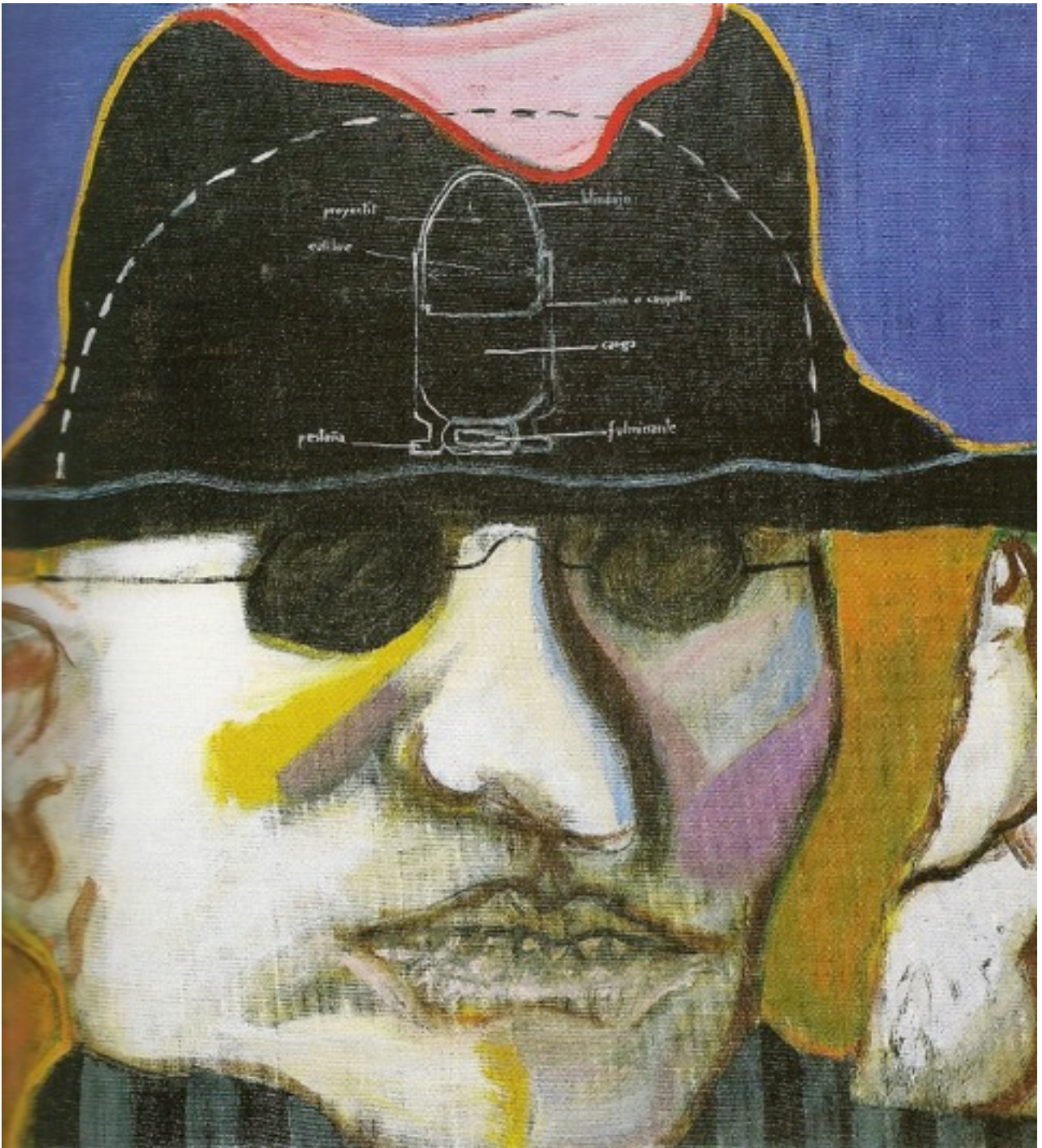
[Figura 37. Diz, Elena. *Figuras*, pintura vidriada sobre cerámica, (plato). Cocinado y moldeado por el Taller Ozaeta.]



[Figura 38. Sánchez, Juan Manuel. *Bar Moderno (Cristo, Marx y el Che)*, 1968. Acrílico sobre lienzo, 1,50x1,30 m.]



[Figura 39. Sessano, Carlos. La lucha por la vida, 1969. Acrílico sobre lienzo, 1,50x1,20 m.]



[Figura 40. Venturi, Franco. *Tira*, 1968. Acrílico sobre tela 0,85x1,00 m. Del catálogo Franco Venturi Homenaje 2006.]



[Figura 41. Bute, Esperilio. *Figura*, 1968. Acrílico sobre lienzo, 60x50 cm.]



[Fig. 42. Mollari, Mario. *Mujer con gallo*, (obra fuera del periodo Espartaco). Acrílico sobre lienzo, 70x60cm.]



[Fig. 43. Carpani, R. *Pescadores* boceto para mural, 1957. Tempera sobre papel, 19x49 cm.]



[Fig. 44. "Primero de Mayo" de Ricardo Carpani ubicado en el Hall de Entrada del Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737]



[Fig. 45. Sánchez, J.M. Mural tapado, Sindicato Obreros Alimentación, pintura sintética sobre muro, 3,00x 3,50 m. Buenos Aires.]





[Fig. 46. Sánchez, J.M. 1965, Facultad de Ciencias, Universidad Buenos Aires]



[Fig. 47. Sánchez, J.M. Mural tapado, Galería del Vestido, Buenos Aires.]



[Fig. 48. Sánchez, J.M. Mural tapado, 1961. Gimnasio del Parque Chacabuco, Buenos Aires.]



[Fig. 49. Di Bianco, P. Mural “Asociación Loma Negra”. Pintura sintética, realizado sobre placas de madera y montado sobre bastidor, 4,00x16,00 m. Olavarría, provincia de Buenos Aires.]



[Fig. 50. Di Bianco, P. *Dirigentes en Asamblea*, Mural sobre pared. ¿? Sindicato de Obreros del Vestido, sito

en Tucumán 737, Bs. As.]



[Fig. 51. Sessano, C. *Exodo*, Aprox. 1964. Mural sobre azulejos. Acrílicos, 2,00x3,00 m. Sítio en Junín 309, Buenos Aires.]



[Fig. 52. Sessano, C. *La baguala*, 1963. Mural sobre tabla, 2,50, x2,00 m. Desaparecido. (Ubicación original en el Hotel Sindicato Luz y Fuerza. Mar del Plata, Argentina.)



[Fig. 53. Sessano, C. Mural en relieve sobre pared. Destruído (ubicado en sito c/ Araoz 2386, Bs. As



[Fig. 54. Sessano, C. *Cibernética*, 1963. Mural sobre pared, cemento y hierro. Destruído. Sindicato Luz y Fuerza, Mar del Plata.]



[Fig. 55. Sánchez, J.M., *Candidatos del pueblo*. 1963. Óleo sobre lienzo, 1,20x1,50 m.]



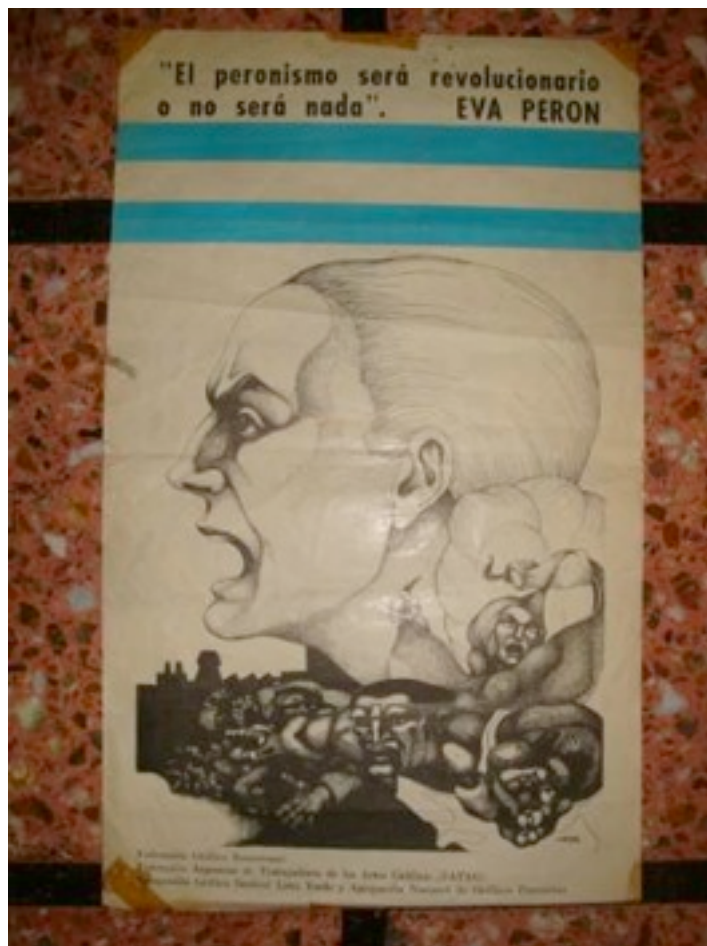
[Fig. 56. Sessano, C., *Candidatos del pueblo*. 1963. Técnica mixta sobre lienzo, 1,20x1,50 m. Colección Anibal Jozami



[Figura 57. Sánchez, J.M., *El fin del Mito*, 1962. Óleo sobre lienzo, 1,80x1,60 m.]



[Figura 58. Carpani, R., *Desocupados*, 1961. Óleo sobre tela, 1,50x 2,00 m.]



[Fig. 59. Carpani, Ricardo. Cartel: <<Eva Perón “El peronismo será revolucionario o no será nada”>>.]

Listado de imágenes

[Fotografía 00. Ante una obra de Ricardo Carpani “Los amantes”. De izquierda a derecha.

Leopoldo Presas, Luis Seoane, Santiago Cogorno, Carlos Alonso, Pedro Pont Verges, Juan Grela y Ricardo Carpani.]

[Foto de Grupo nº1. De izquierda a derecha, Sessano, Lara, Bute, Vallaco (fotógrafo), Mollari, Sánchez, Rafael Farfan (escritor).]

[Foto de Grupo nº2. Diz, Bute, Sessano, Sánchez, y Mollari]

[Figura 1. Carpani, Ricardo. Fragmento Mural tapado biblioteca Huemul, 1957.]

[Figura 2. Mural Mosona con YPF firmado por Carpani y Sánchez. 1957.]

[Figura 3, fotografía de Titto Vallacco 1958, Coya hilando (Bolivia)]

[Figura 4, Mollari, Mario. *Coya hilando*, 1959. Pintura al óleo, Colección de Jaime Rabinowicz reproducción en blanco y negro.]

[Figura 5. Lara, Raul. 1959 incluimos fragmento de una obra equivalente a la señalada como “lavanderas”]

[Figura 6. Bute, Esperilio. *Figura*, 1959. Óleo sobre lienzo, 1,10 x 0,70 m. Museo Bellas Artes de Tres Arroyos. Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]

[Figura 7. Bute, Esperilio. *Paisaje Montañoso*, 1960. Óleo, 0,70x1,10 m. Obra subastada en noviembre 2012 en galería Verbo Bs. As.]

[Figura 8. Bute, Esperilio. *Vasijas*, 1958. Óleo sobre tabla, 60 x 47 cm. subastado en 2012 g. Quiroga-Zárate, Bs. As.]

[Figura 9. Carpani, Ricardo. *Estibadores*, 1960. Óleo sobre lienzo, 1,10 x 0,70 m. Museo Bellas Artes de Tres Arroyos. Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]

[Figura 10. Lara, Raul. 1961. *Zafreiros*, 1961. Tempera sobre papel 81,5 x 99 cm. Del catálogo *Espartaco* Muntref 2004]

[Figura 11. Mollari, Mario. *Campesino*, 1959. Óleo sobre tela, 1,50x1,20 m. Del catálogo *Arte y política*, 2001.]

[Figura 12. Mollari, Mario. *Mujeres con manto*, 1959. Óleo sobre tela 1,10x1,80 m. Museo Bellas Artes Tres Arroyos. Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]

[Figura 13. Sánchez, Juan Manuel. *Desnudo*, 1959. Óleo sobre tela, 1,50 x 1,00 m. Obra que puso en subasta recientemente el Museo Sivori de Bs. As.]

[Figura 14. Sánchez, J.M. *Fábrica*, 1958. Óleo sobre tela 1,00 x 0,85 m. Firmado y fechado abajo al centro. Subastada recientemente, Lote nº 118].

[Figura 15. Sessano, Carlos. *Llanto*, 1959. Óleo sobre lienzo, Museo Bellas Artes de Tres Arroyos, Tres Arroyos-provincia Buenos Aires, Argentina.]

[Figura 16. Sessano, Carlos. *Lavanderas*, 1958.]

[Figura 17. Sessano, Carlos. *Paisaje montañoso*, 1963. Óleo sobre lienzo. (Diapositiva, colores en mal estado).]

[Figura 18. Carpani, Ricardo. *Muerte del Chacho Peñaloza*, 1959. Óleo sobre tela, 1,50x2,00 m. propiedad del Museo Arte Moderno Buenos Aires.]

[Figura 19. Fotografía y dedicatoria: “a nuestro gran amigo Carlos a nombre de toda la compañía del pelotón de zapadores del Batallón 154 (universitario) va dedicada esta foto tomada durante el entrenamiento militar (...) julio y agosto de 1961 (...)”].

[Figura 20. Sessano. *La explosión de la Coubre*, 1962. Óleo sobre tela, 1,40 x 1,80 m. Compárese con figura precolombina Quimbaya de donde toma Sessano para iniciar un renovación figurativa.]

[Fig. 21] Carpani, Ricardo. Alonso, Carlos. Plank, Alfredo. Bute, Esperilio. Canevaro, Lilia. Sanchez, J.M.]

[Figura 22. Sessano, Carlos. *El Torturado, (Homenaje a Maximiliano Mendoza)*. diapositiva con color en mal estado. Obra en propiedad de la familia Patrich, guardada en Canada].

[Figura 23. Sessano, Carlos. *La alborada*, 1962. Óleo sobre tela 1,10 x 1,60 m. Del catálogo “Espartaco” Muntrfe 2004.]

[figura 24. Bute, Esperilio. *Militar*, 1962. fotografía en blanco y negro Archivo Anatole Saderman]

[Fig. 25. Campamento de Indios Matacos, Salta, Argentina. Hacia 1964. Sánchez, J.M. junto a Carlos Sessano, y ¿?.]

[Fig. 26. Sessano, Carlos., tomando apuntes del natural en el campamento Mataco.]

[Figura 27. Biblioteca Popular de S.S. de Jujuy, Argentina. Cuadros sacados a la calle: Muchacho observa una obra de Sessano).]

[Figura 28. Sessano, Carlos., ante su mural (tapado) realizado en Hotel del Sindicato Luz y Fuerza de Mar del Plata, 1963.]

[Figura 29. Venturi, Franco. *Sin título*. Sin Fecha. óleo sobre tela.]

[Figura 30. Sánchez, J. M. *Marines*, 1965, Óleo sobre lienzo, 0,80 x 1,80 m. Colección privada.]

[Figura 31. Diz, Elena. *Mujer con manto*, 1964. Óleo sobre tela, 1,30x1,00 m. Del catálogo “Espartaco” Muntref, 2004]

[Fig. 32. Mollari, Mario. *Familia*, 1965. Óleo sobre tela 1,40 x 1,20 m. Del catálogo “Espartaco” Muntref, 2004]

[Fig. 33. Mrs Kirk Douglas, ante dos obras de Sánchez, J.M. 1966, Los Ángeles-EE.UU.]

[Fig. 34. Nancy Kissinger, posando en su salón ante una obra de Mollari, Mario. EE.UU.]

[Fig. 35. Página de revista: “Si eres una gran estrella, tu debes tener arte” y muestra al actor Lorne Greene que posa junto a su esposa en su salón ante una obra de Elena Diz.]

[Fig. 36. Diz, Elena. ¿? , ¿?, Mollari, Mario. Patrich, Simón. Duarte, R. Plank, A. Sánchez, J.M.]

[Figura 37. Diz, Elena. *Figuras*, pintura vidriada sobre cerámica, (plato). Cocinado y moldeado por el Taller Ozaeta.]

[Figura 38. Sánchez, Juan Manuel. *Bar Moderno (Cristo, Marx y el Che)*, 1968. Acrílico sobre lienzo, 1,50x1,30 m.]

[Figura 39. Sessano, Carlos. *La lucha por la vida*, 1969. Acrílico sobre lienzo, 1,50x1,20 m.]

[Figura 40. Venturi, Franco. *Tira*, 1968. Acrílico sobre tela 0,85x1,00 m. Del catálogo Franco Venturi Homenaje 2006.]

[Figura 41. Bute, Esperilio. *Figura*, 1968. Acrílico sobre lienzo, 60x50 cm.]

[Fig. 42. Mollari, Mario. *Mujer con gallo*, (obra fuera del periodo Espartaco). Acrílico sobre lienzo, 70x60cm.]

[Fig. 43. Carpani, R. *Pescadores* boceto para mural, 1957. Tempera sobre papel, 19x49 cm.]

[Fig. 44. Carpani, Ricardo. “Primero de Mayo”, Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737, Bs. As.]

[Fig. 45. Sánchez, J.M. Mural tapado, Sindicato Obreros Alimentación, pintura sintética sobre muro, 3,00x 3,50 m. Buenos Aires.]

[Fig. 46. Sánchez, J.M. 1965, Facultad de Ciencias, Universidad Buenos Aires]

[Fig. 47. Sánchez, J.M. Mural tapado, Galería del Vestido, Buenos Aires.]

[Fig. 48. Sánchez, J.M. Mural tapado, 1961. Gimnasio del Parque Chacabuco, Buenos Aires.]

[Fig. 49. Di Bianco, P. Mural “Asociación Loma Negra”. Pintura sintética, realizado sobre placas de madera y montado sobre bastidor, 4,00x16,00 m. Olavarría, provincia de Buenos Aires.]

[Fig. 50. Di Bianco, P. *Dirigentes en Asamblea*, Mural sobre pared. ¿? Sindicato de Obreros del Vestido, sito en Tucumán 737, Bs. As.]

[Fig. 51. Sessano, C. *Exodo*, Aprox. 1964. Mural sobre azulejos. Acrílicos, 2,00x3,00 m. Sito en Junín 309, Buenos Aires.]

- [Fig. 52. Sessano, C. *La baguala*, 1963. Mural sobre tabla, 2,50, x2,00 m. Desaparecido. (Ubicación original en el Hotel Sindicato Luz y Fuerza. Mar del Plata, Argentina.)]
- [Fig. 53. Sessano, C. Mural en relieve sobre pared. Destruído (ubicado en sito c/ Araoz 2386, Bs. As.)]
- [Fig. 54. Sessano, C. *Cibernética*, 1963. Mural sobre pared, cemento y hierro. Destruído. Sindicato Luz y Fuerza, Mar del Plata.]
- [Fig. 55. Sánchez, J.M., *Candidatos del pueblo*. 1963. Óleo sobre lienzo, 1,20x1,50 m.]
- [Fig. 56. Sessano, C., *Candidatos del pueblo*. 1963. Técnica mixta sobre lienzo, 1,20x1,50 m. Colección Anibal Jozami]
- [Figura 57. Sánchez, J.M., *El fin del Mito*, 1962. Óleo sobre lienzo, 1,80x1,60 m.]
- [Figura 58 Carpani, R., *Desocupados*, 1961. Óleo sobre tela, 1,50x 2,00 m.]
- [Figura 59. Carpani, Ricardo. Cartel: <<Eva Perón “El peronismo será revolucionario o no será nada”>>.]
- [Figura 60. Sánchez, J. M. *Seis Mujeres*, 1983. Mural sobre pared. Acrílicos 2,00x4,00 m. Sito en c/ Paraguay 1269, Bs. As.]
- [Figura 61. Sánchez, J.M. *La Familia*, Aprox. 1964. Mural sobre pared. Ubicado sobre la entrada de la Galería Jonte, Bs. As.]
- [Figura 62. Afiche de Espartaco para la muestra en Van Riel de 1962.]
- [Figura 63. Plank, Alfredo. *Che*, 1967. Acrílico sobre tela, 1,00x1,00 m.]
- [Figura 64. Vista de frente de izq. a dech. los “Ches” de: Plank, Carpani, Obelar y Bute.]
- [Figura 65. De izq. a Dch.: Sessano, Bute, Pereyra, Venturi, Howard, Carpani, Plank, Alberto Alonso, Erlich, Carlos Alonso, J.M. Sánchez.]
- [Figura 66. De izq. a Dch.: Alberto Alonso, Erlich, J.M Sánchez, Pereyra, Venturi, Howard, Plank, Carpani, Sessano, Bute, Alonso.]
- [Figura 67. foto en blanco y negro del mural *Represión*, SAAP. 1969, Buenos Aires.]
- [Figura 68. Dibujo preparatorios de Carlos Sessano, de izq. a dech.: Bello, Blanco y Cabral.]
- [Figura 69. Bute, Esperilio. *Revolución*, 1968. Tinta sobre papel, 50x65 cm. Subastada en galería Azur, 2013. Buenos Aires, N° Lote- 109.]
- [Figura 70. Plank, Alfredo. *Represión*, 1969. Témpera o acrílico sobre cartón - 1,00 X 0,70 m. Texto:"En manos del Estado la fuerza se llama derecho, en manos del individuo se llama crimen" (Stirner 1848). Fotografía en Blanco y Negro.]
- [Figura 71. Portada revista “Siete Dias” acerca del Cordobazo. 1969, Archivo Sessano.]
- [Figura 72. Sessano, Carlos. Obra posterior al 1969 pero inspirada en Fig. 71]

[Fig. 73 Alonso, Carlos. *Lección de anatomía*, 1970. Acrílico sobre tela, 2,10x2,00 m.]

Fig. 74 Sessano, Carlos. *Lección de anatomía*, 1975. Acrílico sobre tela, 1,10x 1,00 m.]

[Fig. 75 y 76. El primer cartel por la izquierda es de Carlos Sessano, el segundo de Ricardo Carpani.]

[Figura 77. Carteles del Mayo francés del 68.]

[Figura 78. Plank, Alfredo. “*Malvenido...*”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]

[Figura 79. Sánchez, J.M. “*Malvenido...*”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]

[Figura 80. Sessano, Carlos. “*Malvenido...*”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x0,45 cm.]

[Figura 81. Lara, Raul. “*Malvenido...*”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]

[Figura 82. Mollari, Mario. “*Malvenido...*”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 cm.]

[Figura 83. Marínez Howard, Julio. “*Malvenido...*”, 1969. Acrílico sobre papel, 70x45 m.]

[Figura 84. Plank, Alfredo. con poema al dorso de Julio Mirkin se tiraron mil ejemplares fuera de comercio en Imprenta Brigante y según indicaciones de Alberto Burnichon (1918-1976). Buenos Aires, 1971.]

[Figura 85. Diz, Elena. *Pareja*, 1960. Óleo sobre lienzo, 43x50 cm. Subastada en *Bonhams & Butterfields*, Los Ángeles-EE.UU., 21 de Mayo-2006, (Lote 7117).]

Listado de anexos

- Clemen, Carlos (1942).[Entrevista nº1]. Anexo nº1.
- Plank, Alfredo (1937). [Entrevista nº2]. Anexo nº2.
- Sánchez, J.M. (1930). [Entrevista nº 3]. Anexo nº3.
- Sessano, Carlos (1935). [Entrevista nº4]. Anexo nº4.
- Pinto Guillaume, Ezequiel. [Entrevista nº5]. Anexo nº5.
- Goyena, Jose Luis. [Entrevista nº6]. Anexo nº6.
- Erlich, Mario. (1940). [Correspondencia nº 1]. Anexo nº7.
- Rocco, Daniel. [Correspondencia nº 2]. Anexo nº 8.
- SESSANO, Carlos a GALASSO, Noberto [correspondencia] 2013, Anexo nº 9.
- BUTE, E. CARPANI, R. DIZ, J.E. MOLLARI, M. SÁNCHEZ, J.M.: “Por un arte revolucionario”. *Política* Nº2, octubre, Buenos Aires, 1958. Anexo nº 10.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano.: Carpani, Mollari, Sánchez. Exposición Galería Van Riel. Exh. cat., Buenos Aires, 1958. Anexo nº 11.
- SFILIMBERGO, Jorge Enea.: Mollari, Carpani y Sánchez. Exposición Galería Van Riel. Exh. cat., Buenos Aires, 1958. Anexo nº 11.1.
- “El Arte y la cuestión social”. *Revolución*. Abril. Ediciones Praxis. Buenos Aires, 1958. Anexo nº12.
- Grupo Espartaco. Ficha Museo de Arte Moderno sobre nº2. Museo de Arte Moderno. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Anexo nº 13.
- Circo Arena Galería de arte. “Movimiento Espartaco: Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano, Vallaco”. Exh. cat., Buenos Aires, [16 Junio-4 Julio] 1959. Anexo nº14.
- SUR Agrupación de Arte: “Ciclo 1959”. Pinturas, Dibujos, y Fotografías del Movimiento Espartaco. [Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano, Vallaco] Exh. cat. Bs. As., 13-6-1959. Anexo nº 15.
- “Siete Artistas Modernos”, *Clarín*, Bs. As., 30-6-1959. Anexo nº 16.
- “Exposiciones de la quincena”. *Sine Data*. Bs. As., 1959. Anexo nº 17.
- “Movimiento Espartaco”. *Sine data*. Bs. As., 1959. Anexo nº 18.
- “¿Pintores Iracundos?”. *Crítica*, Bs. As., 20-8-1959. Anexo nº 19.

Galería Velázquez. “Movimiento Espartaco: Bute, Carpani, Lara, Mollari, Sánchez, Sessano”. Exh. cat., Buenos Aires, [18-29 Agosto], 1959. Anexo n° 20.

“Espartaco”, *Noticias Gráficas*, Bs. As., 22-8-1959. Anexo n° 21.

“Por las Galerías de Arte. Seis Pintores”. *Clarín*, Bs. As., 27-8-1959, p.36. Anexo n° 22.

“Muestra colectiva en la Galería Velázquez”, *El Pueblo*, 2-09-1959. Anexo n° 23.

“Artistas Jóvenes”, *Criterio n°1339*, Bs. As., 10-9-1959. Anexo n° 24.

Córdova Iturburu, Cayetano.: “ El Grupo Espartaco y la Posibilidad de un arte americano”. *Clarín, Suplemento Literario*. Bs. As., 11-10-1959. Anexo n° 25.

ABOUCCHAR, Wlademar.: présente Trois Artistes Argentins. Sánchez, Mollari, Sessano. Palais de l’Unesco. Bajo el patronazgo de la embajada argentina en el Líbano. 26-Diciembre-1959-8-Enero 1960. Anexo n° 26.

“Les oeuvres de trois grands de la peinture argentine contemporaine”. *La Revue du Liban*. 27-12-1959. Anexo n° 27.

Movimiento Espartaco: [Bute; Carpani; Di Bianco; Diz; Mollari; Sánchez; Sessano], “Carpeta dibujos I”, Buenos Aires, 1960. Anexo n° 28.

Galería Velázquez. “Espartaco, Dibujos: Bute, Carpani, Diz, Di Bianco, Mollari, Sánchez, Sessano”. Exh. cat., Buenos Aires, [5-17 diciembre], 1960. Anexo n° 29.

“Omisión Lamentable”, *Clarín*, Bs. As., 6-10-1960. Anexo 30.

C.W.: “Review of the Galleries. Sincerity perspective”. *Buenos Aires Herald*, Bs. As., 8-8-1960. Anexo n° 31.

“Espartaco”, *Noticias Gráficas*, Bs. As., 22-8-1960. Anexo n° 32.

“Por las galerías de arte. dibujos de nuestro tiempo”. *Clarín*, Bs. As., 8-12-1960. Anexo n° 33.

“Grupo Espartaco”. *Clarín*, Bs. As., 11-8-1960. Anexo n° 34.

JELSO.: “Con el Grupo Espartaco, irrumpe en la política en la plástica nacional”. *Azul y Blanco*. N° 216-219, Bs. As., Agosto , 1960. Anexo n° 35.

E. S.: “Grupo Espartaco”. *Sine Data.*, Bs. As., 1960. Anexo n°36.

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A.: “La vuelta al muralismo”, *Histonium*, Septiembre 1960, Bs. As. pp. 54-55. Anexo n° 37.

“Uno de los grupos coherentes...” *Caballote*, Diciembre, Bs. As. 1961. Anexo n° 38.

Museo de Rio De Janeiro: “Arte Argentino Contemporáneo”. Exh. cat., [Julio 1961]. Auspiciado por la embajada Argentina. Anexo n° 39

Movimiento Espartaco.: [Bute, E. Diz, Elena. Mollari, Mario. Sánchez, Juan. Sessano, Carlos]. Exh. Cat. Organiza C.D. Y C.S. Comisión de Cultura. Bs.As., 1961. Anexo n° 40.

Villamayor Walsh, Marcelo.: “Nueva Muestra conjunta del Grupo Espartaco”. *Correo de la Tarde*. Bs. As. 10-10-1961. Anexo n° 41.

“Nuevas Expresiones de la Pintura Argentina”, *Noticias Gráficas*, 14-6-1961. Anexo n°42.

R.G.T.: “Seis Pintores”, *Clarín*, Bs. As., 9-10-1961. Anexo 43.

“Por la galerías de arte. Premio “Ver y Estimar” Muestra colectiva”, *Clarín, Bs. As.* 11-5-1961. Anexo n° 44.

“Obras del Grupo Espartaco”, *Clarín*, Bs. As. 12-6-1961. Anexo n° 45.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano.: “En el mundo de las formas y los colores”, *El Hogar*; Julio de 1961, Bs. As. Anexo n° 46.

Galería H. *Espartaco*. Auspicio Museo de Arte Moderno. Exh. Cat. Buenos Aires [Del 2 al 15 de Junio] 1961. Anexo n° 47.

CHIERICO, Osiris.: “Se ha producido una profunda escisión...”, *Correo de la tarde*, Bs. As., 17-12-1961. Anexo n° 48.

Movimiento Espartaco, [Bute, Carpani, Di Bianco, Diz, Mollari, Sánchez], Galería Velazquez, Bs. As., del 25 septiembre al 7 de Octubre, 1961. Anexo n° 49

“Notas de arte. Cuadros y exposiciones”. *La Razón*, Bs.As. ¿?-09-1961. Anexo n° 50

ESPARTACO.: 8 *Xilografías*. Ediciones Joraci., Bs. As., 1964. Anexo n° 51.

Movimiento Espartaco. *Sine Data*, Bs. As., 1961. Anexo n° 52.

“Espartaco” *Noticias Gráficas*, Bs. As. 9-6-1961. Anexo n° 53.

ESPARTACO, Movimiento., [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano] a SABATO, Ernesto. “Correspondencia”, Bs. As., 1961. Anexo n° 54.

Galería Rose Marie. “Nuevas Expresiones de la joven pintura argentina”, Exh. cat., Buenos Aires, 1961. Anexo n° 55.

De los Artistas Plásticos a la Poesía de Rafael Alberti. SAAP, 3 de Diciembre Buenos Aires, 1962. Anexo n° 56.

“Ilustraciones de Poemas de Alberti”, *Sine Data*, Bs. As., 1962. Anexo n° 57.

“Movimiento Espartaco”, *Clarín, Bs. As.*, 19-4-1962. Anexo n° 58.

R.F.A.: “El grupo Espartaco. Hacia un arte popular latinoamericano”. *Democracia*, Bs. As., 1-7-1962. Anexo n° 59.

HERNÁNDEZ ROSSELOT.: “Mollari y Cañás; Valores en Grupos Opuestos”, *La Razón*, Bs. As., 9-6-1962. Anexo n° 60.

CHIERICO, Osiris.: Una nueva presentación del Grupo “Espartaco”. *Correo de La tarde*, Bs. As., 12-6-1962. Anexo n° 61.

M. Espartaco, [Bute, Diz, Mollari, Sessano, Sánchez] “No me lo pidan”, Galería Van Riel, Bs. As., 15-27 Octubre, 1962. Anexo n° 62.

“Pintura Argentina Hoy”, Asociación Estimulo de Bellas Artes. Exh. cat., Figuración del 17 al 29 Septiembre, 1962. Anexo n° 63.

Movimiento Espartaco [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano]. Groussac Galería de Artistas Argentinos. Exh. Cat. Bs. As., 18 Diciembre-4 Enero, 1962-63. Anexo n° 64.

H.A.P.: Otra Muestra del Grupo Espartaco. *La Prensa*, Bs. As., 29-10-1962. Anexo n° 65.

“Entrevista al Grupo Espartaco”. *El escarabajo de oro*, Bs. As., Agosto de 1962. Anexo n° 66.

AMADO Paz.: “Presencia y compromiso”. *Tribuna*, año XI, n° 516, Bs. As., 26-10-1962. Anexo n° 67.

“Muestra de Espartaco”, *Clarín*, 8-11-1962. Anexo n° 68.

R.G.T.: Por las Galerías de Arte: “Presencia de la pintura argentina”. *Clarín*, Bs. As., 17-1-1962. Anexo n° 69.

“Por las Galerías de arte, 27° Salón de Otoño”, *Clarín*, Bs. As., 23-5-1962. Anexo n° 70.

Galería Velázquez. Movimiento Espartaco [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano]. Exh. cat., 4-16 Junio, 1962. Anexo n° 71.

R.G.T.: Grupo Espartaco, *Clarín*, ¿? 1962. Anexo n° 72.

Galería Van Riel. Espartaco [Bute, Diz, Mollari, Sánchez, Sessano]. Exh. cat., 15-27, Octubre, Bs. As., 1962. Anexo n° 73.

CHIERICO, Osiris.: “El Grupo “Espartaco” expone pintura de contenido social”. *Correo de la Tarde. “Color y forma”*. Bs. As., 1963. Anexo n° 74.

Grupo Espartaco, [Sánchez, Bute, Sessano, Mollari].: “Cuba”, Carpeta II, 1963. Anexo n° 75.

CÓRDOVA Iturburu.: "Dibujos del Grupo Espartaco", *El Mundo*, Bs. As., 3-4-1963. Anexo n° 76.

Grupo Espartaco [Diz, Sánchez, Mollari, Sessano], Comisión de cultura de estudiantes de medicina, 5-10 Agosto, 1963. Anexo n° 77.

ROSEMBUJ, Tulio.: “El Grupo Espartaco Hace Punta: Pintores para los sindicatos”. *Compañero*, Bs. As., 30-7-1963. Anexo n° 78.

Galería Lerner. “Xilografías del Movimiento Espartaco: Diz, Mollari, Sánchez, Sessano. Exh. cat., Buenos Aires, 1963. Anexo n° 79.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.: "Presencia del Grupo Espartaco: pintura de nuestro tiempo." Galería Van Riel, Bs. As. 1973. Anexo n° 80.

SÁNCHEZ, Juan M.: Óleos. Galería Van Riel, Bs. As., 27 Sep. al 9 Oct. 1965. Anexo n° 81.

Movimiento Espartaco: Sánchez, Sessano, Mollari, Diz. Galería Van Riel, 21 agosto al 21 de Noviembre, 1964, Bs. As. Anexo 82.

Los artistas plásticos y la “ESSO”. *Hoy en la cultura*, N°17, Noviembre-Diciembre, 1964, Bs. As. p.15. Anexo n° 83.

“Paisajes”, *Sine Data*. Anexo n° 84.

TUÑÓN, Raúl Gonzalez.: Presencia del Grupo Espartaco. *Actitud*, n° 4, Julio,1964. pp.12-13. Anexo n° 85.

WAISBERG, Sinsve.: Grupo Espartaco. *Reflejos*, 1964. Anexo n° 86.

Galería Proar. “Movimiento Espartaco: Diz, Mollari, Sánchez, Venturi” Exh. cat., Buenos Aires, [5 noviembre-4 diciembre] 1965. Anexo n° 87.

Art Display, “Patrich Host Patrons”, Beverly Hills, California, 1966. Anexo 88.

Grupp Espartaco. Diz, Mollari, sánchez. Galleria Latina. Stockolm ö. 5-17 febrero 1966. Anexo 89.

El Grupo Espartaco en Galería Velázquez, ¿?-8-1966. Anexo n° 90.

Arte Argentino en Una Nueva Galería De Los Ángeles, E.U. *La Prensa*, 10-2-1966. Anexo n° 91.

Galleri Latina. Di Bianco.1966. Anexo n° 92.

Espartaco Pinturas y Cerámicas, [Diz, Mollari, Sánchez, Sessano, Venturi], Galería Velázquez, 22-3 septiembre, 1966, Bs. As. [Hoja de exposición y afiche]. Anexo n° 93.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.:Presencia del Grupo Espartaco, [Diz, Mollari, Sánchez, Venturi], Galería Witcomb, Bs. as., 1967. Anexo n° 94

Lista Blanca, [Obelar, Sessano, Carpani, Alonso, Howard, Erlich, Bute, Sánchez, Clemen], Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, 28-29 Noviembre, 1968, Bs. As. Anexo n° 95.

“Pintores contra la censura”, SAAP, Bs. as. Diciembre-1968. Anexo n° 96.

CHIERICO, Osiris.: [“Final es una palabra...”] en *Espartaco 1959-1968*. Galería Witcomb, Bs. As., Agosto-1968. Anexo n° 97.

ESPARTACO, Grupo.: *Espartaco 1959-1968*. Galería Witcomb, Bs. As., Agosto-1968. Anexo n° 98.

Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva de la Nación, adherida a la C.G.T de los Argentinos. “Solidaridad por la soberanía”, [Alonso, Bute, Carpani, Castagnino, Centurión, Clemen, Colombres, Deira, Demirgian, Duarte, Erlich, Espinosa, Lesca, Molteni, Noé, Nuñez, Obelar, Pereyra, Sánchez, Sessano, Silva, Sobich, Venturi], Exh. cat., Buenos Aires, [9-23 de Diciembre] 1968. Anexo n° 99

SAAP.: “Homenaje a Latinoamérica”, 1968, Buenos Aires. Anexo n° 100.

“Los Che Guevara de Artistas Plásticos: ¿Que paso despues?” *Primera Plana*, nº302, 2 de octubre de 1968, p.4. Anexo nº 101.

SAAP.: Homenaje a Latinoamérica, 3 octubre, Bs. As. 1968. Anexo nº 102.

“Cartas al lector”. *Primera Plana*, año VII, nº 333, Bs. As., 13 a 19-5-1969. Anexo nº 103.

COLOMBRES, Ignacio. ORIOLI, Eduardo.: [“La SAAP no presentara candidatos] Bs. As., 1969. Anexo nº 104.

SAAP.: [“Frente a la gravísima situación económica, política y social del país...”] Bs. As. 1969. Anexo nº 105.

SAAP.: “Malvenido Rockefeller. Exposición de originales para afiches”. Exh. Cat. Bs. As., 30-6-1969. Anexo nº 106.

¿De qué color es una huelga?, *Sine Data*, Bs. As., 1969. Anexo nº 107.

“Petardos y Corridas por Florida, tras una denuncia”. *La Razón*, Bs. As., 30-5-1969. Anexo nº 108

“Fue Frustrado un Acto Relámpago”, *Sine Data*, Bs. As., 1969. Anexo nº 109.

SAAP.: “Homenaje a Latinoamérica: Villa Quinteros Tucumán 1969”, Exh. Cat. Bs. As., 1969. Anexo nº 110.

“Intelectuales, Artistas y Científicos Argentinos en Adhesión a las Movilizaciones Obreras y Estudiantiles”, *Sine Data*, Bs., As., 29-5-1969. Anexo nº 111.

“Cinco artistas argentinos en la caja de Antequera”. *Hoja del Lunes*, Febrero de 1976. Anexo nº 112.

“Anti-Rockefeller Posters in Buenos Aires, *Time*, 11-7-1969. Anexo nº 113

“Anti-Rockefeller Posters in Buenos Aires, *Sine Data* ¿?-10-1969. Anexo nº 114

BALIARI, Eduardo: El Grupo Espartaco. *LYRA*, 1er. Semestre 1971, Bs. As. Anexo nº 115

“5 pintores argentinos”, [Carpani, Colombres, Diz, Sánchez, Sessano] Sala de arte de la Caja de ahorros de Antequera en Málaga, 6 al 28 de Febrero de 1976 Málaga. Anexo nº 116

MAYORGA, José. Carpani, Colombres, Diz, Sánchez y Sessano, en la sala Antequera. *Diario Sur*, Málaga-España, 8-2-1976, p. 9. Anexo nº 117.

Galería Witcomb. Cerámicas (Ozaeta) Alonso, Diz, Plank, Sánchez, Sessano (y otros). Anexo nº 118.

“El Grupo Espartaco y la soberanía cultural”. *La Voz*, 1985. Anexo nº 119.

BALIARI, Eduardo.: Grupo Espartaco. *El Ecomista*, 11-7-1986 p. 3 Anexo nº 120

“Homenaje a Espartaco”, Galería Soudan, Bs. As., 1986. Anexo nº 121.

PÁEZ, Natalia.: Vuelve “Espartaco”, el grupo que metió el arte en los sindicatos. *Clarín*, 19-8-2004, Bs. As. p. 39. Anexo nº 122

Loreley Gaffoglio.: “Espartaco, un grupo aunado por posiciones combativas”. *La Nación*, 28-9-2004. Anexo n° 123.

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, a BUTE, Esperilio. [correspondencia: 21 de febrero de 1963] . “Arte Argentino Actual”. Anexo n° 124.

STEIN, Lupo a Hugo Parpagnoli.: Invitación a Exposición en la g. Wildenstein de BUTE. Anexo n° 125.

BUTE. *Caballete* N°17 p. 12. Anexo n° 126.

Catálogo.: Premio de honor Ver y Estimar. “Bute, Esperilio”. Bs. As., 1961. Anexo n° 127.

“Dibujos de Bute”. *La Prensa*, 26-11-1962. Anexo n° 128.

Bute, *Argentinische Tageblatt*, 27-10-1963. Anexo n° 129.

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, a BUTE, Esperilio. [correspondencia: 28 de Marzo 1963]. “III Bienal de Jóvenes Artistas”. Anexo n° 130

Crónica de una libertad, *Primera Plana*, Marzo-1966, p. 55. Anexo n° 131.

Bute, Cuadros el Cordobés y Discépolo. *Sine Data*. Anexo n° 132.

BUTE.: “La traición de los pintores.: realidad de trastienda en un movimiento”. *Artiempo*, n°4 Enero-febrero 1969. p.18. Anexo n° 133.

GÓMEZ MORÁN, L.: Carpani y Sánchez “Queremos muros, muchos muros...”. Anexo n° 134.

ALDABURO, Ana.: El Grabado Político y Social en la Argentina en el S. XX Encuesta: Ricardo Carpani. Anexo n° 135.

CARPANI, Ricardo.:Arte de miseria, miseria del arte “social”. Anexo n°136.

CARPANI, Ricardo.: Nueva táctica imperialista: Privatizar la cultura. Anexo n° 137.

COLOMBRES, Ignacio; ORIOLI, Eduardo.: “La comisión directiva de la Sociedad Argentina de Plásticos ha decidido...”. Anexo n° 138.

DIZ, J. Elena.: *Con Usted*, Revista de la Obra Social Luis Pasteur del Personal de Dirección de Sanidad, año 7, n° 34, Diciembre 1987-Enero 1988. Anexo n° 139.

S/a.: J. Elena Diz. La expresión latinoamericana. Mundo Perfumista, Buenos Aires, N°73, 1986. Anexo n° 140.

Homenaje a America. [Carpani, Sánchez, Diz, Mollari, B. Orosco]. 9-16 Febrero de 1985, (Pinamar). Anexo n° 141

S/a. Curriculum Vitae de Juana Elena Diz. Anexo n° 142.

LINARES, Salvador.: Entrevista a Mario Mollari: “Mi pintura es la espera de un cambio”.La Actualidad en el Arte ,n° 32 Buenos Aires, octubre de 1982 pp.12-13. Anexo n° 143.

Juan Manuel Sánchez, y Juana Elena Diz ante la reivindicación estética. *La Voz*, Bs. As. 19-8-1985. Anexo n° 144.

“El verdadero artista trabaja a la sombra”. *Ultima Hora*, nº 45, Cali, 2-7-1960. Anexo nº 145.

SESSANO, Carlos.: “El pintor Argentino Carlos Sessano Expone en Bogota”. *El Mundo, Bogotá* 14-12-1960. Anexo nº 146.

Ministerio de Educación y Justicia, a Sessano, Carlos. [correspondencia: 14 de Septiembre de 1962] . LIº Salón Nacional, Premio Mención por la obra “Familia”. Anexo nº 147.

“Carlos Sessano”, *Bohemia*, Cuba, 23-4-1961. Anexo nº 148.

GONZÁLEZ, Oscar.: Juan M. Sánchez en Homenaje a Gambartes. Anexo 149.

SÁNCHEZ, J.M.: “Juan M. Sánchez y esa mujer que uno ama y esas cosas ¿vivo?”, *CreArte*, 9-11-84. Anexo nº 150.

GALERIA WITCOMB. *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Fundación Espigas, 2000. pp. 9, 52, 235. Anexo nº 151.

SQUIRRU, Rafael.: Juan Manuel Sánchez, *Arte al día*, Agosto 1999, año IX, nº71. Anexo nº 152.

AMESTOY, Maria Julia.: *Juan Manuel Sánchez: for a revolutionary art in Latin America*. Noviembre-Diciembre, 1994, Vancouver. Anexo nº 153.

MARTEDI, Olga,;Grupo Espartaco, *Obra Pictorica 1959-1968*. Guía para el trabajo de los docentes. Untref, Bs. As. 2004. Anexo nº 154.

SESSANO, Carlos.: Datos Biográficos. Galería Lezama, Valencia, 1976. Anexo nº 155.

KROMOS.: Mollari, colección Kromos en Witcomb, enviada a Hugo Parpagnoli. Anexo nº 156.

BALIARI, Eduardo.: Mollari-Kromos. G. Witcomb, Bs. As., 1969. Anexo nº 157.

PELLEGRINI, Aldo. "[Una confrontación que dé idea de la situación en la que se encuentran...]" In *Nueva figuración, nueva abstracción*, 2-4. Exh. cat., Buenos Aires: Necochea, 1968. Anexo nº 158.

ALONSO, BUTE, PLANK Galería “Less Tonss” [Exhib.] Bs. As., Del 5 al 20-9-1966. Anexo nº 159.

ARRAU, Gabriel.: *Hoy en la Cultura*, no 12 enero - febrero 1964, p. 11. Anexo nº 160.

SÁNCHEZ; DERLIS.: *Poema ilustrado*. G. Scheisohn, Bs. As., 8-8-69. Anexo nº 161.

S/a. “Un mensaje argentino para Europa: Martín Fierro en cuadros y dibujos”. *Clarín*, 21-8-1966. Anexo nº 162.

BUTE, Esperilio (Zárate) a PLANK, Alfredo (Bs. As.) [correspondencia] 1986. Anexo nº 163. [“Carpani and Di Bianco...”] *Sine Data*. Archivo Pascual Di Bianco. Anexo nº 164.

SCHÖO, Ernesto.: Sánchez. Galería Rubbers, 1960. Archivo Biblioteca Museo Arte Moderno Bs. As. sobre nº 2 nº 05169. Anexo nº 165.

“Exposición en la Tertulia”. *Sine Data*, Cali, 15-7-1960. Anexo nº 166.

“Por las galerías de arte. XXVI Salón de Otoño”. *Clarín*, Bs. As. 1-7-1959. p.29. Anexo nº 167.

HERNÁNDEZ ARREGUI, J.J.: Juan Manuel Sánchez. Van Riel, Noviembre de 1959. Anexo n° 168.

“Ofrecerá charla: Viernes. El Pintor Argentino Carlos Sessano”. *El Comercio*, Cuzco Miércoles 2-12-1959. Anexo n° 169.

Garcés Larrea, Cristobal.: “Un Reportaje a Carlos Sessano Pintor Argentino”. *La Semana*, Guayaquil, 20-12-1959 p. 6. Anexo n° 170.

CHIERICO, Osiris.: *Caminando por América*. Estudio de Arte, Bs. As., 1994. Anexo n° 171.

"Los dibujos del exilio de Ricardo Carpani" *La Prensa*, 23-6-1985. Anexo n° 172.

“BUTE”, *La Nación*, 18-11-1986. Anexo n° 173.

Listado de gráficas

1. Itinerario Espartaco 1ª Etapa 1959-1961 gráfico A.
2. Itinerario Espartaco 1ª Etapa 1959-1961 gráfico B.
3. Itinerario Espartaco año '62.
4. Comparativa itinerario Espartaco año '63 y '64.
5. Itinerario cuarto periodo 1965-1968.
6. Tabla de exposiciones 1959-1968.
7. Representación por autor.
8. Actividad por año y por autor.

Otros documentos

Desde el portal <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/acercade/enlacesrelacionados.aspx> se pueden consultar todo estos archivos de donde extraído gran parte de la documentación y otro tanto que no he volcado en el presente TFM.

ICAA Record ID: 763732

Grupo Espartaco. "[El Movimiento Espartaco...]." In *Movimiento Espartaco*: Bute; Carpani; Di Bianco; Diz; Mollari; Sánchez; Sessano: dibujos. Exh. cat., Buenos Aires, 1960.

Registro ICAA: 766415

González Tuñon, Raúl. "Presencia del Grupo Espartaco: pintura de nuestro tiempo." In *Movimiento Espartaco*: Diz, Mollari, Sanchez, Sessano. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Van Riel, 1963.

ICAA Record ID: 761339

Bable, Beatriz et al. "Primer Encuentro de Buenos Aires CULTURA 1968: Informe y Debate," December 1968. TMs. Archive of Graciela Carnevale, Rosario.

ICAA Record ID: 761973

Sociedad Argentina de Artistas Plásticos to Jorge Romero Brest, May 27, 1968. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 768114

Parpagnoli, Hugo. "Buenos Aires 64." In *Buenos Aires 64*. Exh. cat., [New York: Pepsi-Cola Co.], [1964].

ICAA Record ID: 763695

Acevedo, Hugo. "[Un conjunto de artistas impresionados...]." In *Homenaje a Latinoamérica*. Exh. cat., Buenos Aires: [Sociedad Argentina de Artistas Plásticos], 1967.

ICAA Record ID: 758971

Movimiento Pro-Retorno de Marta Minujín. "A la opinión pública del 'Instituto Torcuato Di Tella'," (1968). TMs. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

ICAA Record: 770888

"Anarquista angélico." *Del Arte*: Publicación mensual Panamericana de ciencias, artes, letras y espectáculos (Buenos Aires) a2, no.10 (July 1962): 8-10.

Registro ICAA: 839794

José Martí, "El Arte en los Estados Unidos -¿Hay un arte propio...?" In *Obras Completas*, Vol. XIII: *En los Estados Unidos*, 479-484. Havana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-66. Originally published in *La Nación* (Buenos Aires), March 13, 1888 and in *El Partido Liberal* (Mexico City), February 18, 1888.

ICAA Record ID: 785377

"Berni: collages para el tercer mundo; De la mano de Juanito y Ramona." *Análisis* (Buenos Aires), June 17, 1968.

Registro ICAA: 766545

Parpagnoli, Hugo. "Textos del director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Sr. Hugo Parpagnoli.

" In *Edpa: exposición de pintura argentina*. Exh. cat., Caracas: Museo de Bellas Artes, 1963.

ICAA Record ID: 766513

Brughetti, Romualdo. "Artes plásticas: arte americano y arte europeo." *Criterio* (Buenos Aires), November 27, 1958.

Registro ICAA: 780130

Glusberg, Jorge. "La postfiguración." In *La postfiguración: Homenaje a Antonio Berni*. Burton, Dowek, Gómez, Sberini, Soibelman, [7-8]. Exh. cat., Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1982.

ICAA Record ID: 785925

Bayón, Damián Carlos. "Arte latinoamericano en París: (Crítica a los críticos de una exposición)." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (Paris), no.67 (December 1962): 68-72.

ICAA Record ID: 774260

"El arte rebelde." *Así* (Buenos Aires), [September] 1972, 16-17.

Registro ICAA: 762210

Varela, Lorenzo. "Arte: ¿Es una desventaja haber hecho el servicio militar, en pintura?" *Primera Plana* (Buenos Aires), March 12, 1963.

"Rebelión de los artistas plásticos." *Política Obrera* (Buenos Aires) 3, no.34 (August 1968): 27- 31.

ICAA Record ID: 763214

Córdova Iturburu, Cayetano. "[La figura humana o mejor el carácter de la estructura]". In *Polacco*. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Rubbers, 1963.

ICAA Record ID: 765912

"Invitación." Invitation to participate in the exhibition La América del Che, 1972. Personal archive of Ana Longoni, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 761569

"Premios con policía: 'Ver y Estimar' con resultados." *Análisis* (Buenos Aires), May 20, 1968.

ICAA Record ID: 751401

"Rebelión de los artistas plásticos." *Política Obrera* (Buenos Aires) 3, no.34 (August 1968): 27- 31.

ICAA Record ID: 740623

Noé, Luis Felipe. "De por que Luis Felipe Noé (*) ya no es más pintor y sin embargo hace una exposición de pintura (autorreportaje)." In Noé: liquidación por cambio de ramo. *Saldos*, 1-3. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, 1969.

ICAA Record ID: 740019

Noé, Luis Felipe. "Artes plásticas." *El Mundo* (Buenos Aires), August 26, 1956.

ICAA Record ID: 741427

Linares, Salvador. "Crítica de exposiciones: Luis Felipe Noé expuso recientemente en la galería Bonino una inquietante serie de óleos con motivos históricos." *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v.* (Buenos Aires), July 1961, 13.

ICAA Record ID: 740715

Noé, Luis Felipe. "Polesello encuentra a Polesello." In Rogelio Polesello expone en Galería Lirolay, 4-5. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961

Registro ICAA: 744539

Pellegrini, Aldo. "[Una confrontación que dé idea de la situación en la que se encuentran...]" In *Nueva figuración, nueva abstracción*, 2-4. Exh. cat., Buenos Aires: Necochea, 1968.

ICAA Record ID: 744085

"León Ferrari." In *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, 24-25. Buenos Aires: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1965.

Registro ICAA: 743767

Alberti, Rafael, Rome, to León Ferrari, April 9, 1964. Personal archive of León Ferrari, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 741551

Ferraz, Geraldo. "[Estes artistas de um 'neofigurativismo'...]" In *Pinturas: Deira, Macció, Noé, e de la Vega*, [1]. Exh. cat., Río de Janeiro: Galería Bonino, 1963

ICAA Record ID: 764788

Derbecq, Germaine. "De la Vega o la realidad del espejismo." In De la Vega. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.

Registro ICAA: 762492

Carpani, Ricardo. "Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición 'Homenaje a Latinoamérica', redactada y leída como ponencia por Ricardo Carpani en 'Encuentro Cultura 68'," December 1968. TMs. Fundación Ricardo Carpani, Buenos Aires.

Registro ICAA: 762845

"Semana del arte avanzado en la Argentina." Exhibitions and programs guide, Buenos Aires, 1967. Fundación Espigas, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 770835

"La Bienal de 200 millones." Primera Plana (Buenos Aires) 4, no.198 (October 1966): 82-83.

ICAA Record ID: 766289

Verbitsky, Horacio. "Arte y política." Confirmado (Buenos Aires), August 1, 1968, 32.

ICAA Record ID: 755816

Córdova Iturburu, Cayetano, Buenos Aires, to Jorge Romero Brest, March 31, 1962. Typewritten letter. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 761973

Sociedad Argentina de Artistas Plásticos to Jorge Romero Brest, May 27, 1968. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 761435

"Agitación y propaganda : Artistas plásticos en el conflicto de Fabril," 1969. TMs with handmade illustrations (mimeograph). Personal archive of Roberto Jacoby, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 761589

Coordinating Committee of the Revolutionary Imagination. "Argentine Subversive Art: The Vanguard of the Avant-Garde." The Drama Review (New York University), 14, no.2 (Winter 1970): 98-103.

ICAA Record ID: 759873

"Cronología del itinerario de 1968," December 1968. Mimeographed copy. Personal archive of Graciela Carnevale, Rosario.

ICAA Record ID: 758479

"Arte de vanguardia: Tucumán Arde en la CGT." La Capital (Rosario), November 3, 1968.

ICAA Record ID: 758318

Argan, Giulio Carlo, Alan Bowness, and Jorge Romero Brest. "[En Buenos Aires a los veintiseis días...]," 1965. Typed and signed memorandum. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

ICAA Record ID: 761509

"Se entregaron los premios Georges Braque y hubo algunas manifestaciones de protesta y detenciones." *La Prensa* (Buenos Aires), July 17, 1968.

ICAA Record ID: 762297

Greenberg, Clement. "La continuidad del arte." In *Premio Nacional e Internacional Torcuato Di Tella 1964*, [8]. Exh. cat., Buenos Aires: Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, 1964.

Registro ICAA: 741606

González Tuñon, Raúl. "Kenneth Kemble: collages y óleos." *Clarín* (Buenos Aires), December 15, 1960.

Registro ICAA: 742065

Sánchez, Ideal. "Encuesta realizada entre pintores argentinos de la nueva generación: [La revelación de ciertas relaciones]." *Letra y Línea. Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica.* (Buenos Aires), no.4 (July 1954): 12.

ARTE ARGENTINO.

- AA.VV.: *Arte trascendental argentino*. Ediciones Institucionales, Buenos Aires, 1999,
- AA.VV.: *Arte bajo la ciudad*. Manrique Zago, Buenos Aires, 1998.
- AA.VV.: *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Inca, Buenos Aires, 1970
- AA.VV.: *Arte Argentina. Dalla independenza ad oggi. 1810-1987*. Instituto Italo Latino Americano, Roma, 1987.
- AA.VV.: *Historia general del arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1982.
- AA.VV.: *Rasgos de identidad en la Plástica Argentina*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994.
- AA.VV.: *Vanguardias argentinas*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2003,
- AA.VV.: *Ver y Estimar. Previo al di Tella*. MNBA, Buenos Aires, 1994.
- ALCAIDE, Carmen.: El arte concreto en Argentina. Invencionismo, Madí, Perceptismo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1997, n° 9.
- ALONSO, Mariela.: *Arte argentino del siglo XX. Una revisión en torno a tres problemas: figuración, invención, diversidad*. UADE Art Institute [en red] http://www.fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/texto_alonso_uade.pdf
- ÁLVAREZ LÓPEZ, Miladys Milagros. Latin America 1965-1975: the street as scenery of situations ascertaining a political art. study of two cases. *Análisis Político*, 2010, vol. 23, p. 92-101. [en red] <http://www.scielo.org.co/pdf/anpol/v23n69/v23n69a06.pdf>
- AMIGO, Roberto.: *Beduinos en la Pampa Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses*. En publicacion: *Historia y Sociedad*, no. 13. FCHE, Facultad de Ciencias Humanas y Economicas, UN. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellin: Colombia. Noviembre. 2007.
- AREÁN, Carlos. La pintura argentina del siglo XX: importación de formas y asunción de la actualidad. 2012. [en red] [\[PDF\] de cervantesvirtual.com](#)[cervantesvirtual.com](#) [\[PDF\]](#)
- BABINO, Malena.: El grupo de París. 2007 [en red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

- BATTISTOZZI, Ana María y GIUDICI, Alberto.: *Un recorrido por el arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires, Papers, 2009.
- BAYÓN, Damián .: "Breve historia del arte argentino." *Plástica*, vol. 2, no. 17 (Sep. 1987) p. 35-40
- BLANCO, Oscar.: Notas incipientes para un trabajo sobre Boedo. [en red]
- BEDOYA, Alfredo Benavídez; ALDABURU, Ana.: *El Grabado social y político en la Argentina del siglo XX*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, 1993.
- BURUCÚA, José (Director).: *Nueva Historia Argentina*. Editorial Sudamericana, Buenos aires 1999. Catálogo Macla.
- BORGHINI, Federico. Arte y artistas en la Argentina. *Journal of Inter-American Studies*, 1959, vol. 1, no 2, p. 141-151. en red <http://www.jstor.org/discover/10.2307/165024?uid=2&uid=4&sid=21102158383257>
- BRUGHETTI, R: *Nuea historia de la pintura y escultura en Argentina* . Buenos Aires, 1991.
- _____.: "Berni, abanderado del nuevo realismo", Aquí está, 11/9/47, Archivo Berni, Fundación Espigas.
- CAPASSO, Verónica; JEAN, Melina Jean. Un paradigma dentro del Coleccionismo Argentino: el caso del Museo de Arte de La Boca" Benito Quinquela Martín". *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2011, p. 9. [en red] <http://www.eumed.net/rev/ayso/cvjm.pdf>
- CIPPOLINI, Rafael.: *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano.: *80 Años de Pintura Argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Edic. Librería la Ciudad. B. Aires 1978.
- CÓRDOVA ITURBURU.:*La Pintura Argentina del siglo XX*. Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1958.
- COLLAZO, Alberto; GLUSBERG, Jorge.: *Guía bibliográfica de las artes visuales en la Argentina*. Centro de arte y Comunicación, Buenos Aires.
- COLLAZO, Alberto H.: "Carlos Alonso", en: *Pintores argentinos del siglo XX*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980.
- CUESTAS VEDOYA, Susana (coord.). "Taller Abierto de Cerámica. Mesa Redonda. Convocar a la Libertad Creadora".
- BALDASARRE, María Isabel; DOLINKO, Silvia.: "Itinerarios de imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina". *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 129-141.

- DÁVALOS, Juan Carlos. *Cuentistas y pintores: Juan Carlos Dávalos, Leónidas Barletta, Mateo Booz, Arturo Cancela, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Benito Lynch, Roberto J. Payró, Ricardo Güiraldes, Antonio Berni, Juan Batlle Planas, Juan C. Castagnino, Luis Seoane, Héctor Basaldúa, Demetrio Urruchúa, Carlos Alonso, Raúl Soldi, Enrique Policastro, Raúl Russo*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- DEVÉS, Magalí Andrea. El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino. *A Contracorriente*, 2013, vol. 10, no 2, p. 126-150. [en red] [\[PDF\] de ncsu.eduncsu.edu](#) [\[PDF\]](#)
- DE BELLO, Ofelia. DEMETRIO URRUCHUA, UNA VISION DES-DE LA MEMORIA.. *2das. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX, 1-2 y 3 de octubre de 1990, Centro Cultural General San Martín, Sala" C."*, 1990, p. 147.
- DOLINKO, Silvia.: “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”. *A Contra Corriente*, Vol. 8, Nº 2, Winter 2011, 96-128 [en red] <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/viewFile/416/636>
- ELLIOT, David.: *Art from Argentina 1920/1994*. Oxford, Museum of Modern Art, 1994.
- FÈVRE, Fermín: *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1975.
- FÈVRE, Fermín. *Antonio Berni*. Banco de Inversión y Comercio Exterior, 1999.[en red] <http://organismos.chubut.gov.ar/cultura/files/2010/05/Notas-Complementarias.pdf>
- FIEL, Cecilia.: “Murió Gorriarena, el pintor que usó el color como arma del compromiso”, *Clarín*, 17-1-2007 [en red] <http://edant.clarin.com/diario/2007/01/17/sociedad/s-03501.htm>[última consulta:16-9-2013]
- FREIJOMIL, Andres G.: “Formas de hacer historiografía”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En red], Reseñas y ensayos historiográficos, Puesto en línea el 07 abril 2011, consultado el 21 febrero 2013. <http://nuevomundo.revues.org/61160>
- FRESSOLI, M^a Guillermina.:*Tensiones Entre Recuerdo y memoria artística durante el periodo 1996- 2004: Una introducción al problema*. “Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico Vol. 5 (2) 2011” [en red] <http://www.intersticios.es> [última consulta:]
- Fornes, M.; Majur, C. y Portillo, N. (2012) Bibliografía Los Artistas del Pueblo. Trabajo práctico no publicado, Instituto de Formación Técnica Superior Nro.13 en Buenos Aires, Argentina.

- GENÉ, Marcela.: Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955). [en red] <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gene/Marcela%20Gene%20-%20Un%20Mundo%20Feliz.pdf> [última consulta:8/7/2013]
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo.: *La pintura argentina (1880-1930): en busca de una Identidad nacional*. Universidad de Granada. Granada 1996.
- GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio.: *Breve historia del arte de los argentinos*. [en red] www.maraustralis.com/mag070819hisar.html [última consulta: 11/9/2013]
- GLUSBERG, Jorge.: *Arte en la Argentina. Del Pop art a la Nueva Imagen*. Gaglianone, Buenos Aires, 1988.
- _____.: *Del informalismo a la Figuración Crítica*. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1992.
- GIUNTA, A.: “Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo”, en Penhos, M. y Wechsler, D. (coord.): *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Ed. del Jilguero, Buenos Aires, 1999.
- HABER, Abraham.: *Vanguardia y tradición*. CEDAL, Buenos Aires, 1975.
- LAURIA, Adriana; LLAMBÍAS, Enrique.: *Un panorama del siglo XX*. Bs. As. 2003. [en red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/01sigloxx/00brevsxx.php?menu_id=32594 [última consulta:8/7/2013]
- LÓPEZ ANAYA, Jorge.: *Historia del Arte Argentino*. Emece editores. Buenos Aires. 1997.
- _____.: *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, Emecé arte, 2005.
- LÓPEZ MATO, Omar.: *Dibujo argentino contemporáneo*. Olmo Ediciones, Buenos Aires, 2009. p.32
- LÓPEZ VERRILLI, Maria.: “Artistas del pueblo. Enunciación desplazada en los procesos culturales”. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata *Boletín de Arte*. Año 13 N° 13
- LUCENA, Daniela.: LA IRRUPCIÓN DEL ARTE CONCRETO-INVENCION EN EL CAMPO ARTÍSTICO DE BUENOS AIRES (1942-1948). *European Review of Artistic Studies*, 2011, vol. 2, no 4, p. 78-102. [en red] <http://www.eras.utad.pt/docs/Articulo%20Lucena%20ERAS.pdf>
- LUCENA, Daniela.: Arte y militancia: encuentros (y desencuentros) entre los artistas y el Partido Comunista Argentino. *Artcultura*, 2013, vol. 14, no 24. [en red] <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/22125/12087>

- LUCENA, Daniela. EL GOBIERNO PERONISTA Y LAS ARTES VISUALES. *Question*, 2011, vol. 1, no 21. [en red] <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/719/622>
- LLADO POL, Francisca.: *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Lleonard Muntaner Editor, Palma de Mallorca, 2006.
- MARQUET, María Clara.: “La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)” *HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, 2002.
- MOYANO, Maria Dolores.: *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba Siglos XX y XXI*. - 1a ed., Córdoba, (Argentina), el autor, 2010. [en red]
- MUÑOZ, Miguel Angel. GUILLERMO FACIO HEBEQUER: CRITICAS Y PROPUESTAS DE UN PINTOR ANARQUISTA. *2das. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX, 1-2 y 3 de octubre de 1990, Centro Cultural General San Martín, Sala" C."*, 1990, p. 131.
- MUÑOZ, Miguel Angel; WESCHLER, Diana. Los artistas del pueblo. En *Galería Forma exposition catalogue (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plasticos, 1989)*. 2008.
- MUÑOZ, Miguel Ángel.: *Los artistas del pueblo, 1920-1930*. p.6 [en red] [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf) [última consulta: 19/9/2013]
- NESSI, Ángel Osvaldo.: *El Atelier Pettoruti: Un Taller de Dibujo, Pintura y Composición Abstracta en Buenos Aires, 1947-1952*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1963. p. 62
- TERÁN, O.: *Nuestros años sesentas*. Punto Sur. Buenos Aires, 1991.
- PELLEGRINI, Aldo.: *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Editorial Paidós. B. Aires 1967.
- *Panorama de la pintura argentina temprana, Volumen I*, Fundación Lorenzutti, Buenos Aires, 1969
- PERAZZO, N.: “La pintura en la Argentina (1945-1965)” en AA.VV.: *Historia General del Arte Argentino* (Tomo X), Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes. 1982. pp.171-297.
- PETTORUTI, Emilio.: *Un pintor ante el espejo*. Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.
- PRUZAN, Adriana.: *Taller de arte mural: Obra realizada en Buenos Aires, Objetivos y logros*. p. 269 [en red] <http://www.caia.org.ar/docs/28-Pruzan.pdf> [última consulta: 25-7-2013] a su vez tomado de FREIJO.: *Lecciones de nuestra historia reciente*. Edic. Sudamericana, Bs. As., 1977.
- RIVA, Marcela.: *Búsqueda e identidad en el arte argentino*. pp. 57-69 en AA.VV.: *Rasgos de identidad en la Plástica Argentina*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires. 1994.
- ROMERO BREST, Jorge.: *El arte en la argentina*. Paidós, Buenos Aires, 1969.

- ROTH, Pedro.: Para una Muestra de la Historia del Arte Argentino. Revista Estrella del oriente, N° 2, febrero-2008.
- SAN MARTÍN, María Laura.: *Pintura Argentina contemporánea*. Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1961.
- SENDRA, Rafael; BERNI, Antonio. *El joven Berni y la Mutualidad popular de estudiantes y artistas plásticos de Rosario*. Unr Editora Universidad Nacional de Rosario, 1993.
- SCHOO, Ernesto; DALLE, I. S. Victorio.: Antonio Berni, *Primera Plana* N° 127, 13-4-1965.
- SVANASCINI, Osvaldo.: *ABC de las artes visuales en la Argentina*. Artola, Buenos Aires, 2006.
- TARCUS, Horacio. Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los 20. *Revista iberoamericana*, 2004, vol. 70, no 208, p. 749-772.
- VIÑALS, José.: *Berni, palabra e imagen*. Editorial Imagen Galería de arte, Buenos Aires, 1976.
- VIÑALS, José.: Presas 1975. Palabras e Imagen. Imagen Galería de Arte. Buenos Aires, 1975
- WECHSLER, Diana (coord.): *Desde la otra vereda*. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960).
- —————.: *Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930 - 1945*. Mundo Nuevo, Buenos Aires, 2006.

ESPARTACO Y CARPANI

- “36 años después, vuelve el arte social”, *Clarín Suplemento: San Martín*, 02-09-2004, p. 8.
- LEY N° 3.677 (Buenos Aires, 13 de diciembre de 2010).
- AA.VV.: *Catálogo de la muestra Franco Venturi Homenaje 1937-1976 Detenido-Desaparecido*. Asunto impreso ediciones, Bs. As., 2006.
- AA.VV.: *El grabado social político en la Argentina del siglo XX*. Museo de Arte Moderno. Buenos Aires, 1992.
- AMIGO, Roberto.: [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/741681/language/es-MX/Default.asp> [última consulta: 5/7/2013]
- Anchorena, T., *Ricardo Carpani: la ilusión, la duda, la esperanza*, Buenos Aires, Centro cultural Recoleta (Catálogo). 1998.
- BALIARI, Eduardo.: “El Grupo Espartaco”. *Lyra*, 1971, vol. 28, no 216-218.
- BRUNO, Julio.: “Grupo Espartaco”, en el Periódico de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos; año 8 N° 84, noviembre de 2004.
- Brughetti, Romualdo. "Artes plásticas: arte americano y arte europeo." *Criterio* (Buenos Aires), November 27, 1958. ICAA: 766513.

- BUCCELLATO, Laura (direc.): Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Patrimonio. Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2011. p. 62
- CASANOVAS, Laura.: "Los museos salen de compras". *La Nación*, Buenos Aires, 8-02-210 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1230693-los-museos-salen-a-comprar-obras> [última consulta: 12-8-2013].
- CARPANI, Ricardo.: *Arte y Revolución en America Latina*. Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961.
- _____.: *La política en el arte*. Peña lillo Ediciones Continente, Buenos Aires, 2011.
- _____.: *Arte y militancia*, Buenos Aires, Peña lillo Ediciones Continente, 2010.
- CATÁLOGO Exp.: En primavera los 60 en el Ciudad. Subasta extraordinaria, Banco Ciudad, Jueves 27 de Septiembre de 2012.
- CATÁLOGO Exp.: *Arte y Trabajo*. COLECCIÓN TEMÁTICA DE ARTE DE LA UNIÓN DEL PERSONAL CIVIL DE LA NACIÓN.
- DIAZ, Valeria Cynthia.: *La producción del artista Ricardo Carpani y las prácticas en torno a la representación del movimiento obrero argentino (1955-1973). Perspectivas de una investigación en curso*. V Congreso Regional de Historia e Historiografía [en red] http://www.fhuc.unl.edu.ar/materiales_congresos/cd_historia/pdf/2-aportes/diaz.pdf
- ESPARTACO. Historia y gráfica <http://www.bn.gov.ar/actualidad/eventos.php?page=&safe=1789-espartaco-historia-y-grafica&CurrentMonth=&fecha=&categoria=13&texto=&fechaposteriores=>
- GALASSO, Norberto.: *Ricardo Carpani: La Revolución En El Arte Y En La Vida*. Martínez, Argentina: Centro Cultural "Enrique Santos Discépolo", 2001.
- GALERIA WITCOMB. *Memorias de una galería de arte: Archivo Witcomb, 1896-1971*. Fundación Espigas, 2000. pp. 9, 52, 235.
- GANUZA, Amílcar E. Mario Mollari, p. 30. *Actualidad en el Arte*, 1988, vol. 12, no 62, p. 35.
- GARULLI, Liliana; [et. al].: *No me olvides: memorias de la resistencia peronista 1955-1972*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2000. p. 253
- GARCÉS Larrea, Cristobal.: "Un Reportaje a Carlos Sessano Pintor Argentino". *La Semana*, Guayaquil, 20-12-1959 p. 6.
- GESELLE, Julio C.: "Juan Manuel Sánchez, Artista plástico del Grupo Espartaco". *Antiques-*, N° 16 ; Abril-Mayo 2008- pp. 44- 49 [en red] <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/Antiques/notas1.html>
- GIUDICI, Alberto.: Catálogo exp.: *Obra pictórica 1959-1968/ GRUPO ESPARTACO*. Edit. de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2004.

- GIUDICI, Alberto: *Arte Social en Argentina*. www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/.../ ...
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl.: “Presencia del Grupo Espartaco: pintura de nuestro tiempo”. en *Movimiento Espartaco*: Diz, Mollari, Sanchez, Sessano. Exh. cat., Buenos Aires: Galería Van Riel, 1963.
- GOTTLING, Jorge.: “Murió el pintor Ricardo Carpani”. *Clarín*, 10-9-97 [en red] <http://edant.clarin.com/diario/1997/09/10/e-04701d.htm>
- Grupo Espartaco. "[El Movimiento Espartaco...]." In *Movimiento Espartaco*: Bute; Carpani; Di Bianco; Diz; Mollari; Sánchez; Sessano: dibujos. Exh. cat., Buenos Aires, 1960. Archivo ICAA-Fundación Espigas.
- GUATTARI, Félix. *Transparencia y éxodo Procesos políticos en las democracias mediadas*. [en red] http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_transparenciayexodo.pdf
- HERNANDEZ, Pablo José.: *Compañeros: Perfiles de la Militancia Peronista*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1999.
- HERNÁNDEZ LLOSAS, María Isabel. *Patrimonio cultural y desarrollo sostenible en la quebrada de Humahuaca: Potencial y perspectivas*. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 2002, no 18, pp. 40-45
- HESS, W. C. *Portraits of Georgetown: Mario Mollari*. *Bulletin. Georgetown University. Medical Center*, 1958, vol. 12, no 2, p. 83. [en red] <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/13596778>
- IERARDO, Esteban; “Ricardo Carpani, Arte y Utopía”. En revista *Reencuentro* reproducido por <http://www.temakel.com/index.htm>
- LACLAU, Ernesto y NOÉ, Luis Felipe; *Ricardo Carpani: Gráfica Política*. Buenos Aires: Ediciones Ayer, 1994.
- LINARES, Salvador; “Ricardo Carpani, la estética combatiente”. En el *Periódico de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, año 8 No 83, octubre de 2004.
- LINARES, Salvador. *Mario Mollari: mi pintura es la espera de un cambio*. *Actualidad en el Arte*, 1982, vol. 6, no 32, p. 12-13.
- "Los dibujos del exilio de Ricardo Carpani" *La Prensa*, 23-6-1985.
- LONGONI, ANA.: Capítulo III “*El legado del muralismo en disputa*”. En Tesis Doctoral: “*Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los '60-'70*”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.
- LONGONI, Ana.: “Comentarios críticos”. en Carpani, Ricardo. "Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición 'Homenaje a Latinoamérica', redactada y leída como

- ponencia por Ricardo Carpani en 'Encuentro Cultura 68', " [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/762492/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 16/8/2013]
- LONGONI, Ana.: “Resumen”. en Carpani, Ricardo. "Declaración del grupo de artistas plásticos participantes en la exposición 'Homenaje a Latinoamérica', redactada y leída como ponencia por Ricardo Carpani en 'Encuentro Cultura 68', " [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/762492/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 16/8/2013]
 - MADONNI, Alejandra Viviana.: Ricardo Carpani: arte, gráfica, y militancia política. Universidad de Palermo, Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] n° 26 Agostos 2008. [en red] http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/113_libro.pdf
 - MARTEDI, Olga,;Grupo Espartaco, Obra Pictorica 1959-1968. Guía para el trabajo de los docentes. Untref, Bs. As. 2004
 - MELÉNDEZ CRESPO, Ana.: Raúl Lara, Ilustre Maestro del Neofigurativismo. [en red] <http://www.cambio.bo/noticia.php?fecha=2011-08-28&idn=53169>
 - MOLLARI, Mario. El mural al servicio del pueblo. *Actualidad en el Arte*, 1984, vol. 8, no 39, p. 35.
 - “Murió el pintor Mario Miguel Mollari”, *Página12*, 27-10-2010 [en red] <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-155993-2010-10-27.html>
 - “Murió ayer el pintor Mario Miguel Mollari”, *La Nación*, 31-10-2010 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1320301-murio-ayer-el-pintor-mario-miguel-mollari>
 - Museo Tambo Quirquincho.: Raúl Lara Tórrez. [en red] <http://bibliotecadigital.umsa.bo:8080/rddu/handle/123456789/1972> [última consulta: 12/9/2013]
 - NUÑEZ LENCINAS, Juan Manuel.: Ricardo Carpani. Prologo [en red] <http://www.peronismomilitante.com.ar/wp-content/uploads/2011/02/Prólogo-carpani.pdf>
 - OBEID, Soledad.: "Ricardo Carpani arte y militancia". *Artexto*, n°1 año n°1, Marzo 2008, Buenos Aires. pp. 35-46
 - ORIONE, Julio en diario La Nación. *La supuesta guardiana de la paz*. [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1348330-los-anos-de-un-mundo-en-peligro> [última consulta: 5-9-2013]
 - ORLANDO, Diego A.: *Arte, vanguardia, política: Ricardo Carpani y la edificación de la nueva estética Latinoamericana*. http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=136%20%5C%20_blank

- PENELAS, Carlos.: “Juan Manuel Sánchez y el Grupo Espartaco”. *Diario Critico*, 17-12-2012 [en red] <http://argentina.diariocritico.com/opiniones/carlos-penelas/294976>
- PINTO-GUILLAUME, Ezequiel M.: *Pascual Di Bianco: Pinturas y dibujos / Målningar och teckningar*. Ezequiel M. Pinto-Guillaume, Norsborg, 2013.
- ROMUALDO JORDÁN, Carlos; SCHVARTZ, Analía Ester.: Memorias sobre el Diseño Cerámico Argentino en Buenos Aires: el Taller de Amelia Ozaeta. [En red] [\[DOC\] de deartesy pasiones.com.ardeartesy pasiones.com.ar \[DOC\]](#)
- RECONDO, Gregorio.: *La Argentina desconocida: de la imitación a la creación*. Colección testimonios contemporáneos. Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981.
- SÁNCHEZ DE HOYOS, Eduardo Bute.: Apuntes, Fuentes, y Reflexiones estéticas para el estudio del Movimiento Espartaco. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2012, n° 24, pp. 635-666. [en red] http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf
- SARTELLI, Nancy: “Sobre la muestra retrospectiva del GRUPO ESPARTACO Obra pictórica 1959-1968”. *Aromo14*. Buenos Aires 2004 p. 5 [en red] <http://www.razonyrevolucion.org.ar/textos/elaromo/secciones/Arte/Aromo14SeptiembreVolvereySereMillones.pdf>
- SEMENZATO, Camilo.: “Raul Lara” en *Guía De La Pintura*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1989. p. 498
- SERRANO, Eduardo.: Biografía de Raúl Lara. [en red] http://www.lostiempos.com/media_pdf/2011/08/22/284078_pdf.pdf
- SQUIRRU, Rafael; WESTBROOK, Raphael.: *Juan Manuel Sánchez*. Simon Patrich Gallery, Ennio Ayosa, Buenos Aires, 1991.
- _____; VICENT, Manuel.: *Carpani*. Ollero y Ramos, Madrid, 1994.
- VINDEL GAMONAL, Jaime.: “De un arte crítico a un arte socialista: el itinerario de León Ferrari y Ricardo Carpani como síntoma de las transformaciones históricas de la relación entre el arte y la política en Argentina (y América Latina) durante los años sesenta y setenta”. En *Anales de Historia del Arte*. 2013. p. 193-213. [en red] <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41329>

VANGUARDIA ARGENTINA AÑOS 60.

- AA.VV.: *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el s. XXI*. 2011, Carlota Beltrame.

- AA.VV.: *Deira, Maccio, Noé, De la Vega. 1961 Nueva Figuración 1991*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1991.
- ACEVEDO, Hugo. "[Un conjunto de artistas impresionados...]." In *Homenaje a Latinoamérica*. Exh. cat., Buenos Aires: [Sociedad Argentina de Artistas Plásticos], 1967. ARCHIVO ICAA
- ANSALDI, Waldo; FUNES, Patricia.: "Viviendo un hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta". [en red] <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal/art/afviviendounahoralatino.pdf>
- ALATSIS, Gabriela Cristina. *Imágenes visibles e invisibles: producción y recorrido de la obra de Diana Dowek en los años de plomo*. *Question*, 2013, vol. 1, no 37, p. 1-14. [en red] <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/1763/1461>
- ALONSO, Rodrigo.: *Hacia una genealogía del videoarte argentino*. Rodrigo Alonso, febrero de 2008 *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Laura Baigorri (ed.) *Brumaria* n.10, AECID, Madrid, 2008. <http://www.videoarte.org>
- ALLOWAY, Lawrence. "[No es más fácil definir la nacionalidad...]." In *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1966*, 10-11. Exh. cat., Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 1966.
- BABLE, Beatriz. et. al.: "Primer Encuentro de Buenos Aires CULTURA 1968: Informe y Debate," December 1968. TMs. Archive of Graciela Carnevale, Rosario.
- BALVÉ, Beatriz.: *¿La fusión del arte y la política o su ruptura? El caso de Tucumán Arde: Argentina 1968, Investigaciones*, Razón y Revolución nro. 7, verano de 2001, reedición electrónica.
- BERNI, Antonio.: "Mi experiencia como artista comenzó..." <http://organismos.chubut.gov.ar/cultura/files/2010/05/Notas-Complementarias.pdf>
- "Berni: collages para el tercer mundo; De la mano de Juanito y Ramona." *Análisis* (Buenos Aires), June 17, 1968.
- BIGNAMI, Ariel.: "Tucumán Arde" : una experiencia de la vanguardia plástica. *Cuadernos de Cultura* (Buenos Aires, Argentina). -- No 11 (mayo-junio 1969) pp. 101-105
- BUGNONE, Ana.: *Inés Katzenstein (ed.), Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60 Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007, 384 páginas*. Orbis Tertius, 2008, XIII (14).
- BUGNONE, Ana L. *Política, alegoría y disenso en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1960-1976)*. 2012. [en red] https://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/1491/13_AnaLBUGNONE.pdf?sequence=4

- BROULLON, Roberto.: Acto de designación de Tata Cedrón, músico y compositor, como Ciudadano Ilustre de Buenos Aires (4 de noviembre de 2009).
- CASANEGRA, Mercedes.: "Nueva Figuración 1961-1965" en *Arte de Argentina*. Museum of Modern Art Oxford y Fundación para las Artes- Centro Borges, Buenos Aires, 1995.
- CABRERA, ESTEFANÍA TAMBURRINO. ANÁLISIS CRÍTICO-DESCRIPTIVO DE LA NUEVA FIGURACIÓN ARGENTINA 1961-1965. ERNESTO DEIRA, RÓMULO MACCIÓ, JORGE DE LA VEGA Y LUIS FELIPE NOÉ. [en red] http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/tamburrino_e/sources/tamburrino_e.pdf
- CASTILLO, Christian.: "Elementos para un 'cuarto relato' sobre el proceso revolucionario de los setenta y la dictadura militar". *Lucha de clases. Revista Marxista de Teoría y Política*, n° 4, 2004.
- CONSTANTIN, María Teresa.: Práctica y campo artístico como espacio de libertad. *Colección Breviarios: Arte y Libertad*, 2005. [en red] <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19648>
- CRISTIÁ, Moira. "Estética y política: ¿ discursos visuales?. Reflexiones en torno a la imagen ya los imaginarios sociales en Cristianismo y Revolución. [en red]
- DODARO, Christian; POR MARÍA, Proyecto UBACyT SO43 Dirigido; RODRÍGUEZ, Graciela. Cine político; cómo, cuándo, dónde y para quién. *Buenos Aires: Ponencia pre-sentada en las terceras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, 2005. [en red] http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20representaciones/dodaro-representaciones.pdf
- "El Di Tella y la insolencia creativa", *La Nación*, 17-5-2008 [en red] <http://www.lanacion.com.ar/1012159-el-di-tella-y-la-insolencia-creativa> [última consulta: 19-9-2013].
- FARINA, Fernando.: *Tucumán arde*. [En red] <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>
- FANTONI, Guillermo Augusto. Los límites de la pintura, el vértigo de la política. *Colección Breviarios: Arte y Libertad*, 2005.
- FERNÁNDEZ VEGA, José.: El fuego y las formas: una estética política para la neovanguardia de los sesenta. [en red] <http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/41.pdf>
- FIEL, Cecilia.: "Murió Gorriarena, el pintor que usó el color como arma del compromiso", *Clarín*, 17-1-2007 [en red] <http://edant.clarin.com/diario/2007/01/17/sociedad/s-03501.htm>[última consulta:16-9-2013]
- FRONTINI, Ana Florencia. Tucumán Arde en la ciudad: campaña publicitaria de la 1º Bienal de Arte de Vanguardia. 2005.

- GARBAZKY, Irina.: *Ciencia, ideología, y arte de acción en la Argentina de los '60: posibles entrecruzamientos*.
- GARCIA BONILLA, Roberto.: *Arte entre dos continentes*. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO. pp. 94-12
- GARRIDO MORENO, Antonio. Centro y periferia como fenómeno sociológico en arte: el caso Di Tella. 2007. [en red] http://dspace.usc.es/bitstream/10347/6440/1/pg_184-199_quintana6.pdf
- GAINZA, María.: «El gran Romero Brest». Página/12, 23 de julio de 2006
- GARBATZY, Irina.: *Ciencia, ideología y arte de acción en la Argentina de los '60: posibles entrecruzamientos*. [en red]
- GIUDICI, Alberto: *Arte y política en los '60*. Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.
- _____.: *Carlos Alonso Hay que comer*. 16 de marzo al 24 de abril de 2005 Ivam
- GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Edic. Siglo XXI, Bs. Aires., 2008.
- _____.: “*Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta., Arte y política. Mercados y violencia*”, Razón y Revolución no 4, otoño de 1998, reedición electrónica, p. 12.
- _____.: *El arte moderno desde las “sombras” del peronismo*. http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/giunta_queretaro97.pdf
- _____.: “*Marcas del pasado*”. *Lápiz* N° 158/159 año XIX. p.49
- _____.: “*Representando la nación. Arte argentino en los años sesenta*”. En <http://www.fundacionstart.org/home/anunciantes/interferencia/01.html>.
- _____.: *La política del montaje*. [En red] http://www.leonferrari.com.ar/prensa/la_politica_del_montaje.htm
- GIUNTA, Andrea en AA.: *Vanguardias argentinas*. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2003.
- GLUSBERG, Jorge.: *Catálogo de la muestra "Luis Felipe Noé, pinturas 60-95"*. Museo Nacional de Bellas Artes . Julio-Agosto 1995.
- GORRIARENA, Carlos.: “*Salón homenaje a Vietnam*”. *La Rosa Blindada*, Año II, n° 9, pp. 61-64.
- GRAMUGLIO, María Teresa.: “*Estética y política*”; *Punto de Vista* No26; Buenos Aires, 1986.
- GRASSELLI, Fabiana. Concepto de vanguardia y escritura testimonial en los programas estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2010, no 45, p. 41.
- HARDT, Michael.: *Arte “latinoamericano” (1960-70), “en América Latina” (1980-90) y “Made in Latinoamérica”* [en red] <http://contraesfera.wordpress.com/author/contraesfera/page/2/>

- HERRERA, María José.: "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la argentina en la década del 60, en Premio telefónica de Argentina a la investigación. *Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas "Arte Argentino del Siglo XX"*, Buenos Aires, FIAAR, 1997.
 - GUTIÉRREZ, Marina.: *Arte, política y desconcierto: la vanguardia estética y las prácticas de resistencia en los años 70*. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002077.pdf>
 - HERRERA, Maria José.: *POP! La consagración de la primavera*. Fundación OSDE, Buenos Aires, 2010.
 - Inventario.: 1965 - 1975 Archivo Graciela Carnevale. 3 de octubre al 9 de noviembre de 2008.
 - KATZENSTEIN, Inés (ed.): *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fundación Proa, 2007 [2004].
 - KATZENSTEIN, Inés (ed.). *Listen Here, Now!: Argentine Art of the 1960's: Writings of the Avant-Garde*. The Museum of Modern Art, 2004.
 - JACOBY, Roberto.: *Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, situado en el ambiente berlinés*.
- r40.qxd 8/12/2004 10:11 AM Page 16
- KING, John.: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Gaglianone, Buenos Aires, 1985.
 - "Los '60 casi a los Sopapos. Confluencias y divergencias en el Arte Político de los 60: Debate en el Palais de Glace sobre arte político en los '60 con: Moderador Alberto Giudici: Yuyo Noe, Horacio Zabala, Mario Mollari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, León Ferrari, Ana Longoni, Margarita Paksa. *Ramona*, N° 34, 25-04-2006. pp. [en red] www.ramona.org.ar
 - LAS TRIBULACIONES, DEL COCO; LA HISTORIOGRAFIA, JORGE ROMERO BREST. [en red] <http://www.tomasabraham.com.ar/seminarios/2008/tribulaciones.pdf>
 - LONGONI, Ana. El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP. *revista Lucha Armada en la Argentina*, 2005, vol. 1, no 4.
 - LONGONI, Ana.: *Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches*. Aletheia, volumen 1, número 1, Octubre de 2010
 - _____.: "Artista mendigo/ artista turista: itinerarios descentrados", *Sur, sur, sur, sur*, México, SITAC, 2010 (pp. 115-127).
 - LONGONI, Ana; Mariano Mestman.: *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por asalto, 2000 (Reedición Eudeba, 2008).

- _____; Mariano Mestman.: “Tucumán Arde” una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política en los años sesenta". *Causas y Azares*, Núm. 1, Buenos Aires, primavera de 1994; pp.75-90
- LONGONI, Ana.: “Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”, en: *brumaria*, n° 8, Madrid, primavera de 2007 (pp. 61-77).
- LONGONI, Ana. Vanguardia artística y vanguardia política en la Argentina de los sesenta: una primera aproximación. *Revista Chilena de Literatura*, 1993, no 42, p. 107-114. [en red] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40356710?uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102116376351>
- _____; Fernando Davis. “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, *Katatay*, año V, n° 7, La Plata, septiembre de 2009 (pp. 6- 11).
- _____; Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. “Introducción” pp. 5-58
- _____.: “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, estudio preliminar a Oscar Masotta. *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios*, Buenos Aires, Edhasa, 2004 (pp. 9-100).
- LONGONI, Ana.: “El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo”, en: *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 2006 (pp. 63 -106).
- _____.: “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: “*Poderes de la imagen*”. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 (CD-Rom).
- LONGONI, Ana. ¿ Tucumán sigue ardiendo?. *Brumaria 5, Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte: la imaginación política radical*, 2005, p. 227-244. [en red] <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf>
- LONGONI, Ana.: "Premios con policía: 'Ver y Estimar' con resultados." *Análisis* (Buenos Aires), no. 375, May 20, 1968, 32. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761569/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta:8/8/2013]
- LÓPEZ ANAYA, Jorge.: “Modernidad y compromiso político”, “Entre el eclecticismo figurativo y la vanguardia constructivista”, y “Políticas de la década de los sesenta”, en: *Arte argentino, cuatro siglos de historia (1600 – 2000)*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
- LOAIZA, Héctor.: “Arte y Política en los 60 en Buenos Aires”. *Resonancias.org* [118] 1-11-2002. [en red] <http://www.resonancias.org/content/read/9/>

- LUTEREAU, Luciano.: *La divertida estética de Oscar Masotta. Fenomenología, Estructuralismo y Psicoanálisis*. Bicentenario: Ayer y hoy de la Psicología Argentina
- MARCH, Natalia.: « Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990 », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2010, Consulté le 22 février 2013. URL : <http://amerika.revues.org/1617> ; DOI : 10.4000/amerika.1617
- MARTIN QUIÑA, Guillermo.: CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD. [EN RED] http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/Templates/Eje%20representaciones/Qui%F1a%20Discursos.pdf
- MARGUETTI, Mario.: Alberto Horacio Cedrón. Editora Europa. Impreso en Brasil, 1989.
- MARIANI.: Confesionario. *Artiempo*, nº 5 Marzo-69. p. 15
- MEGE, Juan Carlos. La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde. *Sociedad Hoy*, 2007, no 012, p. 45-57. [en red] <http://www.sociedadhoy.cl/~sochoy/sites/default/files/sh12-04.pdf>
- MÉNDEZ Hernán, Vicente: “La nueva figuración argentina. Origen y planteamiento. Propuestas de renovación”. Actas XVII Congreso de Historia del Arte. Departament d’Història de l’Art (Universitat de Barcelona) CEHA–Comité Español de Historiadores del Arte 22-26 septiembre 2008.
- MESTMAN, Mariano. Raros e inéditos del grupo Cine Liberación. *Revista Sociedad*, 2008, no 27, p. 27-79. [en red] <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5.-Raros-e-inéditos-del-Grupo-Cine-Liberación.pdf>
- MESTMAN, Mariano.: “La última imagen sacra de la revolución latinoamericana”. *Revista Ojos Cruels. Temas de fotografía y sociedad*, Nº 3, Buenos Aires, Octubre 2006.
- MIRALLES, Veronika. *Argentina Arde: Art as a tool for social struggle*. 2005. Tesis Doctoral. Latin American Studies Program-Simon Fraser University. [en red] <http://summit.sfu.ca/item/8740>
- MOGLIA, Mercedes; VÁZQUEZ, Cecilia. EL DILEMA DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO, O EL JUEGO HUMORÍSTICO EVIDENTE Y VACÍO. *Question*, 2010, vol. 1, no 17. [en red] <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/471/395>
- MOLINARI, Carlos.: *El arte en la era de la máquina*. Teseo, 2011.
- Movimiento Pro-Retorno de Marta Minujín. “A la opinión pública del ‘Instituto Torcuato Di Tella’,” (1968). TMs. Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- NELLY, Richard.: “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. E-misferica nº6.2 <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62>

- PACHECO, Marcelo.: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007.
- PARPAGNOLI, Hugo.: "Buenos Aires 64." In Buenos Aires 64. Exh. cat., [New York: Pepsi-Cola Co.], [1964]. ICAA
- PARPAGNOLI, Hugo. "Textos del director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Sr. Hugo Parpagnoli." In *Edpa: exposición de pintura argentina*. Exh. cat., Caracas: Museo de Bellas Artes, 1963.
- _____.: "Pintura informal." *La Prensa* (Buenos Aires), 15-7-1959. Archivo ICAA n°741681.
- PELLEGRINI, Aldo.: *Fundamentos de una estética de la destrucción*. Buenos Aires, 1961.
- PINEAU, Natalia.: Romero Brest, Jorge. "[Por tercera vez se organiza el "Premio Ver y Estimar"]." In Premio de Honor Ver y Estimar de 1962. Exh. cat., Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1962. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/753937/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta:8/8/2013]
- PINTA, María Fernanda.: *Interdisciplinariedad y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta. El Instituto Di Tella*. Archivo Virtual, Artes Escenicas.
- PIZARRO, Ana. *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Lom Ediciones Ltda, 2002.
- PLANTE, Isabel.: Amérique Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación. *A Contracorriente*, 2013, vol. 10, n° 2, p. 58-84. [en red] <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/341>
- PUJOL, Sergio.: *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- RAMÍREZ, Marí Carmen; OLEA Hector.: *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968* : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12/XII/00-27/II/01. *Versiones del sur*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- RAPOSO, Gabriela.: Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 2009, n° 13, pp. 79-103. [en red] <http://www.antropologiavisual.cl/imagenes13/imprimir/raposo.pdf>
- RODRÍGUEZ, Alberto Horacio.: *La Vanguardia Argentina de los '60: ¿Participación Crítica o Consumo Fetichizado?* [en red] <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=136>
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Eva.: TENSIONES Y DEBATES EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA EN LOS TEMPRANOS 70. LA COLUMNA DE JORGE ROMERO

- BREST EN LA REVISTA CRISIS. *Question*, 2011, vol. 1, no 20.[en red] <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/696/599>
- ROSSI, Cristina.: *Julio Le Parc y el lugar de la resistencia*. Fundación Espigas, Buenos Aires. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Rossi.ICAA%20Working%20Papers.pdf> [última consulta 17/8/2013]
 - ROSSI, Cristina [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761973/language/es-MX/Default.aspx>[última consulta: 12-8-2012]
 - RIZZO, Patricia.: *Instituto Di Tella Experiencias '68*. Ed. Proa, Buenos Aires, 1998.
 - SÁNCHEZ, Daniel.: “Los 60”. La Plata, Catálogo de la exposición “*Los 60 en la SIGEN*”, 2006.
 - SARLO, Beatriz. El primer teórico del arte pop.
 - SCHENDEL, Mira. Leon Ferrari. *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*, 2009, p.
 - SUÁREZ GUERRINI, Florencia.: *Nuevos dispositivos de producción artística. Arte argentino de la década del sesenta en la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2004.
 - Sociedad Argentina de Artistas Plásticos a Jorge Romero Brest, May 27, 1968. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
 - SQUIRRU, Rafael.: “Jorge de la Vega: estridencias que no desafinan” y “Luis Fernando Benedit: esencialmente criollo”, en: *Arte y humanismo*. Buenos Aires, Praxis, 1993.
 - SQUIRRU, Eloísa. *Tan Rafael Squirru!*. El Elefante Blanco, Buenos Aires, 2008. p. 115
 - STEFANICH, Fernando.: “La figuración narrativa en Latinoamérica. Berni, Braun, Vega y Seguí”. *Revista Laboratorio*, 7, N° 2, 2010.
 - TARCUS, Horacio.: *El Mayo argentino*. Osal Año IX N° 24 Octubre 2008 pp. 161-180
 - TAMBURRINO CABRERA, Estefania.: *Análisis crítico-descriptivo de la Nueva Figuración argentina 1961-1965. Ernesto deira, Rómulo Macció, Jorge de la vega y Luis Felipe Noé*. Santiago de Chile, 2008. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte.
 - TERÁN, Oscar.: “Cultura, intelectuales y política en los 60” y “Arte como practica política” en: *Escritos de Vanguardia Arte Argentino de los años 60*. Fundación Espigas, 2007, pp. 270-335
 - TERZAGHI, Cristina. Las huellas de Siqueiros. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2011, no 12. [en red] <http://www.ojs.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24604/23081>

- TROTTA, Andrea.: Sitios de la memoria: Espacios de apropiación simbólica. " *Argentina: los lugares de la memoria*, p. 23.
- USUBIAGA, Viviana.: El poder memorizar. Imágenes argentinas en la posdictadura. <http://www.caia.org.ar/docs/Usubiaga.pdf>
- USUBIAGA, V. ARTE Y MEMORIA: LAS REPRESENTACIONES VISUALES EN LAS POSDICTADURAS SUDAMERICANAS. [en red] <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/UsubiagaViviana.pdf>
- VÁZQUEZ, Cecilia.: Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición. en Pablo Alabarces y Ma. Cecilia Rodríguez [comps.] *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp. 165-188. http://www.ciudadaniasx.org/docs/Vazquez_Arte_y_Protesta.pdf
- VINDEL, Jaime.: “Clave teóricas para la comprensión del arte conceptual y del conceptualismo argentino”, *Concinnitas*, 8, vol. I, núm. 10, 2007.
- VIGUERA, Aníbal. Análisis de la sociedad argentina. [en red] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/programas/pp.6843/pp.6843.pdf>
- VEGA, Natalia.: Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta de 1969. en *Rojo y Negro Revista del Centro de Documentación y Estudios Sociales* No 2, Santa Fe, 2011, pp. 4-11, ISSN 1853-404X. Edición en línea en <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, Septiembre de 2012.
- VERZERO, Lorena. LEONARDI, Yanina: “La aparente resistencia; El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)”. *Iberoamericana*, VI, 23 (2006), pp. 55-75 [en red] http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_23/23_Verzero.pdf
- Vinelli, Natalia; ANCLA. Una experiencia de comunicación clandestina; Editorial La Rosa Blindada; Buenos Aires, 2002. [en red] http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/vinelli__natalia_ancla.pdf

POLÍTICA Y SOCIEDAD ARGENTINA.

- AA.VV.: “Comunicación y praxis militante en Argentina (1955-1976). Elementos para una genealogía en torno al eje comunicación/política”. Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP) Cátedra Comunicación y Teorías (I) – Bs. As. 2011 [en red] <http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2011/09/comunicacion-y-praxis-militante-ficha-final.pdf>

- AA.VV.: *Historia latinoamericana, 1700-2005: sociedades, culturas, procesos políticos y económicos*. Colección "El hombre es tierra que anda". BPR Publishers, Buenos Aires, 2006.
- AA.VV.: *Historia de Iberoamérica. Tomo III, Historia Contemporánea*. Cátedra, Madrid, 1998.
- AA.VV.: Memoria y Dictadura. [en red] <http://apdh-argentina.org.ar/publicaciones/archivos/dictadura%20y%20memoriadef.pdf>
- ACHA, J.: *Arte y sociedad: Latinoamérica El sistema de producción*. México 1979.
- AMIGO, Roberto.: Comentarios críticos. En Acevedo, Hugo. "[Un conjunto de artistas impresionados...]" en Homenaje a Latinoamérica. Exh. cat., Buenos Aires: [Sociedad Argentina de Artistas Plásticos], 1967. Archivo ICAA 763695 [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/763695/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 27-6-2013]
- ALBORNOZ, Mario.: Política científica y tecnológica en Argentina. *OEI-CTS, Globalización, Ciencia y Tecnología. Temas de Iberoamérica*, 2005.
- ALTAMIRANO, Carlos.: *Los nombres del poder: Arturo Frondizi*. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 1998.
- ALVIRA, Pablo.: Historia Social Y Cine: una aproximación al período 1955-1976 a través de Los Traidores. *Revista Domínios da Imagem*, 2011, vol. 1, no 6. [en red] <http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/viewFile/92/59>
- BALESTRINI, Nanni; MORONI, Primo.: *La horda de oro. 1968-1977. La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2006.
- BARLETTA, Ana María.: Una izquierda universitaria peronista. Entre la demanda académica y la demanda política (1968-1973). *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 2002, vol. 6, p. 275-286. [en red] <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Prismas/06/Prismas06-20.pdf>
- BECERRA, Marina.: *Cultura política, socialismo y cuestión nacional a principios del siglo XX*. Izquierdas y campo cultural. Buenos Aires, 11, 12 y 13 de diciembre de 2002. pp. [en red] <http://www.cedinci.org/jornadas/2/M2.pdf#page=66>
- BEDOYA, Fernando; ROMERO, Juan Carlos; LO PINTO, Marcelo.: *Arte, política y pensamiento crítico*. Ediciones del Centro Cultural de La Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, 2006.
- BOCCHINO, Adriana A. Crisis: 2ª época (1986-1987): una revista con los tiempos cambiados. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2012, no 17, p. 77-96. [en red] <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/606/609>
- BORGES, J. L.: "El escritor argentino y la tradición", en *Jorge Luis Borges. Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989.

- BOZZA, Juan Alberto.: Una voz contra los monopolios CGT. El periódico de la CGT de los Argentino. *Oficios Terrestres*, 2010, vol. 16, no 25, p. 83-94.
- BUITRÓN, Gabriela. Oswaldo Guayasamín. [en red] http://www.palermo.edu/dyc/documentacion/creacion/pdf/creacion17/creacion_17.pdf#page=19
- BURKART, Mara. Risa, sexo y censura política en la Argentina de los años setenta. La revista Satiricón (1972-1976). [en red] <http://www.nucleasuerj.com.br/home/phocadownloadpap/maraburkart.pdf>
- BIAGINI, Hugo E.: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1969)*. Biblos, Buenos Aires, 2006.
- BIRRI, Fernando.: *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Standford*. Aguilar, Buenos Aires, 2007. [en red]
- BLANCO, Juan Antonio. *Tercer Milenio: Una visión alternativa de la posmodernidad*. Txalaparta, 1999.
- BONVILLANI, Andrea.: *Juventud y política en la Argentina (1968-2008). Hacia la construcción de un estado del arte*. REVISTA ARGENTINA DE SOCIOLOGÍA AÑO 6 N° 11-ISSN 1667-9261 (2008), pp.44-73
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, et al.: Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México. 2010. p. 32 [en red] <http://digital.csic.es/bitstream/10261/37699/1/Cr%C3%ADticos%20Carlo3%20view.php.pdf> [última consulta: 9/9/2013]
- CAMELLI, María Florencia Luchetti, et al. Muerte sin resurrección: producciones culturales y política revolucionaria de dos organizaciones guerrilleras argentinas (1971-1973). *Artcultura*, 2012, vol. 13, no 23. [en red] <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/15135/8525>
- CABO, Dardo.: *Revista El Descamisado* N° 41. 1974.
- CANELO, Paula.: “¿Dónde está el enemigo?: La rearticulación menemista de los clivajes políticos y la disolución del antagonismo social. Argentina, 1989-1995”. Informe final del curso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa regional de becas CLACSO 2001. [en red] <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/canelo.pdf>
- CANNABRAVA FILHO, Paulo.: *En el ojo de la tormenta: América Latina los años 60/70*. Plaza y Valdes, 2003.

- CASTELFRANCO, Diego.: La CGT de los Argentinos, un proyecto trunco de renovación sindical (1968-1969). *Prohistoria*, 2012, vol. 17, p. 77-99. [en red] <http://www.scielo.org.ar/pdf/prohist/v17/v17a04.pdf>
- CERUSO, Diego.: “El trabajo sindical de base del anarquismo argentino: la FACA y la Alianza Obrera Spartacus”. *A Contra Corriente*, Vol. 8, No. 3, Spring 2011, [en red] www.ncsu.edu/project/acontracorriente [última consulta:]
- CENA, Juan Carlos (comp.): *El cordobazo: una rebelión popular*. La Rosa Blindada, Buenos Aires.
- CHAMA, Mauricio. Peronización y radicalización de grupos de abogados en los años 60 y principios de los 70.
- CHANETON, Juan Carlos.: *Argentina: la ambigüedad como destino: la identidad del país que no fue*. Biblos, 1998.
- CHOMSKY, Noam.: *El miedo a la democracia*. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1992.
- CIRIA, Alberto.: *Treinta años de política y cultura: recuerdos y ensayos*. Edic. de la Flor. Bs. As., 1990. p. 173
- CIEMENTI, Hebe.: “*De la Boca ... un pueblo*”, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, p. 57.
- COGGIOLA, Osvaldo. *Historia del trotskismo argentino (1929-1960)*. Centro Editor de América Latina, 1985.
- DE BUENOS, Provincia. La paradoja del antiintelectualismo. Repensando la izquierda nacionalista argentina a partir de un análisis de caso. *Hib. Revista de Historia Iberoamericana*, p. 103. [en red] http://revistahistoria.universia.net/pdfs_revistas/revista_21_1356646503132.pdf#page=103
- DE DIEGO, José Luis. Campo intelectual y campo literario en la Argentina. [en red] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>
- DE TOCQUEVILLE, Alexis. *La democracia en América*. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- DUBIN, Mariano. BORGES: LAS LECTURAS DE FORJA Y DEL NACIONALISMO DE IZQUIERDA. *Question*, 2011, vol. 1, no 24. [en red] <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/871/772>
- FERNÁNDEZ, Estela; YARZA, Claudia.: “El sindicalismo en la Argentina. Una mirada histórica desde los '90”, en Arturo Roig (compilador): *Argentina del 80 al 80. Balance social y cultural de un siglo*. UNAM, México, 1993.

- FRANZÉ, Javier.: *¿Qué es la política?: tres respuestas: Aristóteles, Weber y Schmitt*. Los Libros de la Catarata, 2004.
- GATTO, Ezequiel Guillermo. "El nuestro es un combate de creación": la revista Eco Contemporáneo, Argentina 1960–1969. *CS en Ciencias Sociales*, 2012, no 9, p. 169-198. [en red]
- GALAFASSI, Guido.: "Argentina. Neoliberalismo, utilitarismo y crisis del Estado-Nación capitalista", en *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, No.26, julio 2004, Buenos Aires. Versión electrónica en: <http://www.herramienta.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=267>
- GALASSO, Norberto.: "Frente a la globalización: identidades", en *Clarín*, Buenos Aires, domingo 7 de marzo de 1999, sección Cultura y Nación, p. 6.
- GALASSO, Norberto. *JJ Hernández Arregui: del peronismo al socialismo*. Ediciones Colihue SRL, 1986. pp. 135-136
- GALASSO, Norberto. *Perón: Formación, ascenso y caída, 1893-1955*. Ediciones Colihue, 2005.
- GALLASTEGUI, Amelia.: *La filosofía y El arte como interpelación a la política*. Editorial Dunker
- GARCÍA MORAL, María Elena: "Las tensiones de un "intelectual": Juan José Hernández Arregui y el primer peronismo". *Primer Congreso de estudios sobre el peronismo: la primera década*. Mar del Plata, 2008, p. 16 <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD1/SC/garciamoral.pdf>.
- Gerchunoff, Pablo y Damián Antúnez. "De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo", en: Juan Carlos Torre. *Dir. Los años peronistas (1943-1955)*. (Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VIII, Buenos Aires: Sudamericana, 2002).
- GIRBAL-BLANCHA, Noemí.: *Política, economía y sociedad en la Argentina del siglo XX. Una aproximación histórica a sus continuidades y cambios*. CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, no 15, año 1998, págs. 11-22.
- GILLESPIE, Richard.: *Soldiers of Perón: Argentina's Montoneros*. Clarendon Press, 1982.
- HARRIET, Caballero; JAVIER, Francisco.: El "sueño latinoamericano": la esperanza en el futuro. *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 2012, no 27, p. 78-100. [en red] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3915509>
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José.: la formación de la conciencia nacional. Peña Lillo, Buenos Aires, 1960.
- _____.: Qué es el ser nacional?: (La conciencia histórica hispanoamericana). Editorial Hachea, Buenos Aires, 1963. p. 156
- JENSEN, SILVINA INES. *EXILIADOS, LOS (EBOOK)*. SUDAMERICANA, 2012.

- KOHAN, Néstor; “Ni Calco Ni copia: ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano”, 2000, [en red] <http://www.rebellion.org/mostrar.php?tipo=1&id=2&inicio=50>
- LARRAQUY, Marcelo.: De Perón a Montoneros. Historia de la violencia política en la Argentina. Marcados a fuego II (1945-1973). Aguilar-Alfaguara, Buenos Aires, 2010.
- LERMAN, Gabriel D.: “El nacimiento de las 62 Organizaciones”. *Página 12*, 17-12-2007. [en red] <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-96289-2007-12-17.html> [
- LUCHETTI, María Florencia y CAMELLI, Eva.: La hegemonía cuestionada: Un análisis textual y contextual de *semanario CGT. Rev. Pilquen* 2011, n.14, [en red] <http://www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/n14/n14a13.pdf>
- IZAGURRE, Inés.: *Argentina: Una larga tradición de prácticas genocidas normalizadas*. XXVI CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA 13-18 DE AGOSTO DE 2007 GUADALAJARA MÉXICO.
- Marchesi, A. (2006). *La imaginación política del antiimperialismo*. Obtenido en <http://www.scribd.com/doc/8913232/Aldo-Marchesi-Imaginacion-politica-del-antiimperialismo>
- MARINO, Paula Rodríguez.: Cine y novela. Apuntes sobre la construcción del exilio argentino en la narrativa de la transición democrática. *Revista Letras*, 2004, vol. 60. [en red] http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaEspanhola/artigos/art_marino.pdf
- MASSONE, Marisa; LABANDEIRA, María Celia. Los golpes de Estado en la Argentina. [en red] <http://hweb.me.gov.ar/curriform/servicios/unidad/aprender/laminas/ep/lamsoc-9.pdf>
- MELÉNDEZ, Raquel y MONTENEGRO, Néstor: *Historia del movimiento obrero*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1971
- MONTERO, Luis García. *Realidad, revista de ideas: Buenos Aires, 1947-1949*. Renacimiento, 2007.
- MUMFORD, LACOUTURE, LOWENTHAL, R.: La guerra del Vietnam y los intelectuales. *Mundo Nuevo*, N° 2, Agosto 1966
- NAVARRO, Marysa.: "*Political Repression, Cultural Vibrancy*," *Revista, the Harvard Review of Latin America*. Volume VIII, Number 20. pp. 49. Winter 2009 [en red] <http://dev.drclas.harvard.edu/files/ReVista-1960s.pdf>
- NASSIF, Silvia G. Primera aproximación al estudio de las luchas obreras tucumanas durante la autodenominada Revolución Argentina (1966-1973).

- OSTIGUY, Pierre: "Peronismo y antiperonismo: Bases socioculturales de la identidad política en la Argentina", en *Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, setiembre de 1997, pp. 133-215.
- PARFENIUK, Aldo: *El delito de editar*. Edit. Babel, Córdoba, 2013.
- PELAZAS, MYRIAM.: *DEMOCRACIA EN LOS ALBORES PERONISTAS*. [EN RED] [HTTP://HISTORIAPOLITICA.COM/DATOS/BIBLIOTECA/PELAZAS.PDF](http://HISTORIAPOLITICA.COM/DATOS/BIBLIOTECA/PELAZAS.PDF) [ÚLTIMA CONSULTA: 8-8-2013]
- PIGLIA, Ricardo.: *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PIÑEIRO IÑÍGUEZ, Carlos.: *Hernández Arregui, intelectual peronista: pensar el nacionalismo popular desde el marxismo*. Instituto di Tella, 2007. pp. 39, 71, 75
- PONZA, Pablo, et al.: *Intelectuales críticos y la transformación social en Argentina (1955-1973), Los. Historia intelectual, discursos políticos y conceptualizaciones de la violencia en la Argentina de los años sesenta-setenta*. Universitat de Barcelona, 2007. [en red] http://tdx.cesca.cat/bitstream/handle/10803/710/PP_TESIS.pdf?sequence=1
- QUIROGA, Hugo, *El tiempo del 'Proceso'. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares. 1976-1983*, Rosario, Homo Sapiens-Fundación Ross, 2004.
- RAMÍREZ, Ana Julia.: *La protesta en la provincia de Tucumán, 1965-1969*. [en red] http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/2j_ramirez.pdf [última consulta: 12/6/2013]
- REDONDO, Nilda Susana. *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*. De la Campana, 2005. [en redondo] <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n10a17gonzalez.pdf>
- REYES, Giovanni; "Principales teorías sobre el desarrollo económico y social", en *Nómadas* 4, julio-diciembre de 2001, [En red] <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/181/18100408.pdf>
- ROMERO, Luis Alberto.: *La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión*. [en red] http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Argentina%3A+el+tiempo+largo+de+la+violencia+pol%EDtica&titulo=La+violencia+en+la+historia+argentina+reciente%3A+un+estado+de+la+cuesti%F3n
[última consulta: 12/6/2013]
- ROUQUIE, Alain: *Poder militar y sociedad política en la Argentina II. 1943-1973*, Buenos Aires, Emecé, 1982. SIGAL, Silvia y VERON, Eliseo: "Discurso político e ideología", en ROUQUIE, Alain (compilador): *Argentina, hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1982, 2da. edición, pp. 151-205.
- Ruinas Digitales; "Evita montonera"; <http://www.ruinasdigitales.com/evita-montonera/>

- SABINO, Carlos.: Autoritarismo populista y democracia: El caso del peronismo.
- SAGUIER R., Eduardo.: “Los golpes o rupturas políticas crónicas y el terrorismo de estado en la Argentina pos- Peronista (1962-1999)”, tomo VI en, *Un Debate Histórico Inconcluso en la América Latina (1600-2000). Cuatro siglos de lucha en el espacio colonial peruano y rioplatense y en la argentina moderna y contemporánea*. [en red] <http://www.er-saguiier.org/> [última consulta: 15/11/2012]
- SIGAL, Silvia.: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Puntosur, Buenos Aires, 1991
- Sociedad Argentina de Artistas Plásticos a Jorge Romero Brest, May 27, 1968. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. ICAA: 761973
- SOSA, Ruth. Qué Somos. [en red] <http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/files/Que%20somos%20-%20martin%20gallo.pdf>
- SVAMPA, Maristella. El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1994.
- TEDESCO, J. C.: Educación y Sociedad en la Argentina (1880-1945), Ediciones del Solar, 1993, Buenos Aires.
- TORRE, Juan Carlos. “Introducción a los años peronistas”, en: Juan Carlos Torre. Dir. Los años peronistas (1943-1955). (Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VIII, Buenos Aires: Sudamericana, 2002).
- TORTORELLA, Roberto Luis.: La paradoja del antiintelectualismo. Repensando la izquierda nacionalista argentina a partir de un análisis de caso. *HIB, Revista de Historia Iberoamericana*, N°2, Chile, 2012 [en red] <http://revistahistoria.universia.net> [última consulta 11/6/2013
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política*. J. Alvarez, 1964. [en red] http://www.terras.edu.ar/biblioteca/14/14HLA_Vinas_Unidad_2.pdf
- WEISZ, Eduardo; BOURNASSELL, José Luis. *El PRT-ERP: Nueva izquierda e izquierda tradicional*. Centro Cultural de la Cooperación, Department de Historia, 2004. [en red] <http://eltopoblindado.com/files/Articulos/09.%20Organizaciones%20de%20origen%20marxista/Weisz,%20Eduardo.%20El%20PRT%20ERP.%20Nueva%20Izquierda%20e%20Izquierda%20Tradicional.pdf>

MURALISMO Y ARTE IBEROAMERICANO.

- AA.VV.: Arte Mural. Pensar Argentina mirar Latinoamérica. Cuadernillos de formación. Ministerio de desarrollo Social Presidencia de la nación.
- VV.AA.: *Arte actual de Iberoamérica*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid 1977.
- ADES, Dawn .: “Arte en iberoamerica. las raices y la modernidad” *Revista RyS n°3* 89/90
- _____.: Arte en Iberoamérica, 1820-1980. Turner, Madrid, 1980.
- ADES, Dawn (comisario).: *Arte en Iberoamérica*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- ÁLVAREZ, María Auxiliadora, et al.: DEL CÓDICE A LA CALLE: ‘EL CASO’ DEL GRAFFITI LATINOAMERICANO. 2008. [en red] <http://www.biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/88/MariaAuxiliadoraAlvarezDelcodice.pdf>
- AMIGO, Roberto.: “Resumen a González Tuñón, Raúl”., en "D. Alfaro Siqueiros y los 'próximos-pasados'." *Contra: la revista de los francotiradores* (Buenos Aires), no. 3 (July 1933): 6. [en red] <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/733230/language/es-MX/Default.aspx> [última consulta: 9/9/2013]
- ARACY, Amaral.: “El muralismo como marco de articulación múltiple”, ponencia al Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos celebrado del 18 al 27 de junio de 1978.
- AZUELA, Alicia.: Arte público y muralismo mexicano. En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. pp. 803-808.
- BABINO, María Elena.: Manuel Colmeiro en Buenos Aires y su participación en los murales de las Galerías Pacífico. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 2006, no 5, p. 161-172. [en red] <https://www.lugo.usc.es/arte/quintana/quintana5/babino.pdf>
- BARGELLINI, Clara.: Diego Rivera en Italia., en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Unam, México D.F. 1995.
- BARRERA, Oswaldo Páez. Potosí: en busca de la luz y la libertad. [en red] http://www.uisek.edu.ec/pdf/catedra_guayasaminPotosi_en_busca_de_la_luz_y_la_libertad.pdf
- BAYON, Damian.: *Pensar con los ojos. Ensayos de arte latinoamericano*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____.: *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1974.
- _____.: *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona, 1981.

- BAYÓN, Damián Carlos.: "Arte latinoamericano en París: (Crítica a los críticos de una exposición)." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (Paris), nº.67 (December 1962): 68-72. ICAA: 785925.
- BERMEJO, Talía.: Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra. [en red] <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/BermejoTalía.pdf>
- BERMEJO, Talía.: "El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires". *ASRI, Arte y Sociedad Revista de Investigación*, nº0, Bs. As., Octubre, 2011.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, et al.: *La primera bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- CALDERÓN, Fernando.: Memoria de un olvido. El muralismo boliviano. *Nueva Sociedad*, 1991, nº 116. PP. 146-152 [en red]
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. University of Texas Press, 2007. p. 70
- CARPITA, Marcelo. La memoria en el muro. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2011, no 12.
- CATÁLOGO Exp.: *Claves del Arte Latinoamericano*. Colección Constantini. Madrid 1999.
- CELEMÍN REYES, Linda.: Representaciones sociopolíticas en el arte latinoamericano-tres propuestas interpretativas: Candido Portinari (Brasil), Wilfredo Lam (Cuba) y Beatriz González (Colombia). 2009. [en red] <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/314>
- CHASE, Gilbert.: *Contemporary Art in Latin America*. The Free Press, Nueva York, 1970.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio.: "José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo". *América sin nombre*, Nº 13-14, 2009.
- CORRÊA DIAS DE MORAES, Julio Eduardo. La preservación de murales modernos en Brasil. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2011, no 14.
- CRAVEN, David.: "Art and Revolution in Latin America: 1910-1990". New Haven and London: Yale University Press, 2002
- CROISER, Loren.: El muralismo: el papel de los murales en la lucha de los organismos sociales en la ciudad de Buenos Aires. 4-1-2010 [en red] http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/879/
- DE FÁTIMA VAZ, Thaís. Casa de Portinari, lugar de memória. [en red] <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/VAZ,%20Thais%20de%20Fatima%20-%20IIIEHA.pdf>

- DE MELLO VASCONCELLOS, Camilo.: “Visões da revolução mexicana: arte e política nos murais do museu nacional de história da Cidade do México”. *Económica*, 1972, p. 24.
- PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Arte e política: Portinari e os afrescos dos ciclos económicos. *Modernidades Alternativas*, 2008, p. 173.
- DI MARIA, GRACIELA. SÁNCHEZ PORFIDO, Elisabet.: *Murales de la ciudad de La Plata. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. pp. 37-49
- DOSCH, Mya. Murales y Memoria: Un estudio comparativo de tres casos de arte memorial en la Ciudad de Buenos Aires. 2007. [en red] http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1159&context=isp_collection&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fscholar.google.es%2Fscholar%3Fhl%3Des%26q%3DMya%2BDosch%26btnG%3D%26lr%3D#search=%22Mya%20Dosch%22
- FABRIS, Annateresa. *Cándido Portinari*. Edusp, 1996.
- FERNÁNDEZ, Silvia.: *El muralismo mexicano de vanguardia. Algunas ideas inexactas en su apreciación desde la crítica de arte (1950-2000)*. <http://132.248.130.20/revistadecires/articulos/art7-12.pdf>
- FERNÁNDEZ, Justino. Cándido Portinari. Un gran pintor brasileño. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2012. p. pp. 27-32.
- FERDINÁN, Valentín. El fracaso del surrealismo en América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2002, p. 73-111. [en red] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4531202?uid=2&uid=4&sid=21102163867857>
- FIORUCCI, Flavia. ¿Aliados o enemigos? Los intelectuales en los gobiernos de Vargas y Perón. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 2004, vol. 15, no 2. [en red] http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/24092_Cached.pdf
- FLORES BALLESTEROS, Eisa.: “De la 'tradición de lo nacional' a la tradición de lo latinoamericano”. en Rosa María RAVERA, Rosa María (Compiladora).: *Estética y Crítica. Los signos del Arte*. Eudeba, Bs. As., 1998. p. 182.
- GAITÁN, Julieta Ortiz.: “El pensamiento vasconcelista en el mural La creación”. *En Memoria, Congreso Internacional de Muralismo: San Ildfonso, cuna del muralismo mexicano. 1999. p. 90-105*
- García Canclini, Néstor; *¿De que estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*; Ediciones Gustavo Gilli; México, 1987
- GIUNTA, Andrea. *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Siglo XXI Ediciones, 2005.

- GOLDMAN, Shifra. Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2010, no 8-9. [en red] <http://ojs.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17247/16425>
- GREET, Michele.: “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. *Procesos*, n°25, 2007. [en red] <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/321/1/RP25-Greet-Pintar%20la%20nacion%20indigena.pdf>
- GUEVARA, Rigoberto.: *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad. Un estudio temático del modernismo poético*. Peter Lang, Nueva York, 2009. [en red]
- GUTIÉRREZ, R., BELLIDO GANT, Ma Luisa (coords.): *"Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos. III. Artes Plásticas"*. Serie Mayor. Manuales. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2005.
- GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo.: *Historia del arte iberoamericano*. Lunweg, 2000.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (director): *Arte Latinoamericano del s. XX*. Colección modos de ver n°2. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- HAEDO, Oscar Félix; SINGINI, Omar. El arte en las calles, de la mano de quién?: el muralismo malogrado; Declaración de la SAAP; Ricardo Carpani, rebeldía y solidaridad; Raúl Soldi, el intimismo en el mural. *Actualidad en el Arte*, 1984, vol. 8, no 39, p. 18-22.
- HÍJAR, Alberto.: “Ideología, muralismo, y muralismos”. *Revista Unam n° 14* [En red] <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/current/showToc>
- HIJAR, Alberto. Encuentro de muralistas. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2010, no 2.
- KÖNIG, Hans-Joachim. El indigenismo criollo. 2012. [en red] <http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/28758/1/46-184-1997-0745.pdf>
- KUSUMI, Mayu: *Definiciones del realismo mágico. Cuadernos Canela*, Barcelona, 2006.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo.: *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas: materiales didácticos III : artes plásticas*. Vol. III
- LOSADA, Alejandro. Rasgos específicos del realismo social en la América hispánica. *Revista Iberoamericana*, 1979, vol. 45, no 108, p. 413-442.
- LUCERO, María Elena. Entre el Arte y la Antropología: Sutilezas del Pasado Prehispánico en la Obra de Joaquín Torres García. *Revista Electrónica de Arqueología*, 2007, no 3, p. 106-131. [en red] <http://www.comechingonia.com/Virtual%203/Lucero%202007.pdf>
- LUCIE-SMITH Edwards.: *Arte latinoamericano del siglo XX*. Destino, Barcelona, 1994.

- MALCA, Luis Carlos.: “La nación del Indigenismo sabogalino: una aproximación a la vanguardia pictórica”. *Summa Humanitatis*, 2012, vol. 2, n° 1.
- MANDEL, Claudia.: Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva. *Escena*, San José de Costa Rica, Año 30, N° 61, 2007, pp. 37-54 [en red] <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181/7784>
- MANDEL, Claudia.: “La descentralización vanguardista: modernismo brasileño y muralismo mexicano”. *Escena*, N° 1, vol. 64, 2009
- Manrique, Jorge Alberto. "Identidad o modernidad?" In *América Latina en sus Artes*, 19-33. edited by Damián Bayón. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974.
- Manrique, Jorge Alberto. "Invención del Arte Latinoamericano." on Junio 18-27, 1978 at Primer Encuentro Iberoamericano de Criticos de Arte y Artistas Plasticos of Caracas.
- MARCHESI, Mariana. Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 2010, vol. 8, no 1, p. 120-162. [en red] http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf
- MARQUET, María Clara.: *La re significación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*. HUELLAS...Búsquedas en Artes y Diseño, No2, año 2002. pp. 67-77 en red http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1290/marquethuellas2.pdf
- MEDINA, Cuauhtémoc.: “Publicando circuitos”, en: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, cat. exp.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Publicaciones Estéticas, 2007. pp. 150-154
- MOREANO, Alejandro. De la Edad de la Ira a Mientras viva siempre te recuerdo: ¿ culminación o ruptura?(Homenaje a Guayasamín). 2000. [en red] <http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24629/23108>
- MONSIVÁIS, Carlos. ¿ Existe una cultura iberoamericana?. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1994, p. 379-392. [en red] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/27763133?uid=2&uid=4&sid=21102158383257>
- MONSIVÁIS, Carlos. 1968-1978: Notas sobre cultura y sociedad en México. *Cuadernos políticos*, 1978, vol. 17, p. 13-22. OCAMPO LÓPEZ, Javier.: José Vasconcelos y la educación mexicana. *Rhela*. Vol. 7. año 2005, pp. 137 - 157 [en red] <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.17/17.6.CarlosMonsivais.pdf>
- MOYSSÉN, Xavier. La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2012. p. pp. 77-81. [en red] [\[PDF\] de 132.248.234.130132.248.234.130 \[PDF\]](#)

- NORIEGA, Simón. *El realismo social en la pintura venezolana: 1940-1950*. Universidad de Los Andes Consejo de Publicaciones, 1989. [en red]
- Ocampo López, Javier.: José Vasconcelos y la Educación Mexicana. *Rhela*. Vol. 7. año 2005, pp. 137 - 157
- ORDOÑEZ CHARPENTIER, Angélica. Carajo soy un indio me llamo Guayasamín: la construcción social de las razas en el Ecuador. Un estudio de caso. 2000. [en red] <http://www.flacsoandes.org/dspace/handle/10469/634>
- PAREJO SÁNCHEZ, Ángeles.: Un nombre para la imagen: el título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados
- PAZ, O. y LASSAIGNE, J.: *Rufino Tamayo*. 1982.
- PERALTA HERNÁNDEZ, A. R. Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 2009, vol. 35, no 035.
- PINI, Ivonne.: Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. Una mirada a textos de los años 20. *Revista Ensayos*, N°4, año IV, Universidad Nacional de Colombia.
- PINI, Ivonne. : “Aproximación a la idea de "Lo propio" en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”. *Historia crítica*, nº 13, 1996.
- PORTINARI, Candido.: El sentido social del Arte, discurso a los estudiantes del Centro de estudiantes de Bellas Artes, Argentina, 1947 Disponible en Internet: http://editora.globo.com/epoca/edic/242/portinari_sentidosocial.htm (Citado el 17 de abril de 2009)
- PÖPPEL, Hubert.: Nuevos estudios sobre las vanguardias en América Latina. *Iberoamericana* (2001-), 2009, vol. 9, no 35, p. 189-202 [en red] <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41676914?uid=2&uid=4&sid=21102139912987>
- ROCHFORT, D.: *Pintura mural mexicana*. Limusa, México D. F., 1993.
- ROGNIANN, Morst.: «Realismo mágico» y «negritude» como construcciones ideológicas. 1980
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, RODRIGO.: Algunas atalayas para pensar el arte latinoamericano. [en red] http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/America/documentos/estudios-4_derroteros.pdf
- ROSSI, Cristina.: *Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos*. Izquierdas y campo cultural. Buenos Aires, 11, 12 y 13 de diciembre de 2002. pp. 85-100 [en red] <http://www.cedinci.org/jornadas/2/M2.pdf#page=66>

- SOLÍS MONTERO, Circe.: *Propaganda cultural basada en la expresión artística del muralismo mexicano: Programa de renovación y promoción de la cultura para el refuerzo de la identidad mexicana*. Departamento de Arquitectura y Diseño, 2006, Universidad de las Américas Puebla[en red] http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldf/solis_m_c/
- SCHÁVELZON, Daniel. Arte y realidad social en América latina: la pintura de Oswaldo Guayasamin. *Literatura Iberoamericana*, 2012, vol. 1, no 1.
- SCHWARTZ, Jorge.: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* . Madrid 1991.
- SERVIDDIO, Fabiana. Los murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE. UU.: construcción plástica de una identidad panamericana. *Cuadernos del CILHA*, 2011, vol. 12, no 1, p. 124-152.<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v12n1/v12n1a07.pdf>
- SIQUEIROS, D.: *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, Grijalbo, México, 1977.
- SMITH, Anthony.: Nacionalismo e indigenismo: la búsqueda de un pasado auténtico. *Estudios Interdisciplinarios de América latina y el Caribe*, 1990, vol. 1, nº 2.
- SOSA FUENTES, Samuel.: “La vigencia del pensamiento de José Carlos Mariátegui en un mundo global: identidad, cultura y nación en América Latina”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 2007, vol. 49. [En red] http://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0033.pdf
- TERÁN, Oscar. Amauta: vanguardia y revolución. *Historia de los intelectuales en América Latina*, 2008, vol. 2, p. 169.
- TEULIÈRE, Gérard. Esthétique et modernité en Amérique latine: l'art extrême de l'Occident. *L'Amérique latine et l'Europe à l'heure de la mondialisation: Dimension des relations internationales*, 2002, p. 227. [en red]
- TOMEIO, Daniela. Murales en el Uruguay: la re-construcción de un patrimonio invisible.
- TRABA, Marta.: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*. Siglo XXI, México, 2005.
- _____.: *En cualquier lugar*. Siglo XXI, 1999.
- TRABA, Marta.: *Arte de América Latina 1900-1980*. Banco Interamericano de Desarrollo, N. Y. 1994.

TEORÍA Y CRÍTICA DEL ARTE.

- “Arte Social y Responsabilidad Social Corporativa”, dentro el ciclo “*Arte y Mercado*” de la Universidad de los Andes realizado entre el 24 y el 28 de abril de 2006.
- AA.VV.: *La autorepresentación del crítico en la era poscrítica*.
- AA.VV.: *Técnicas de los artistas modernos*. Hermann Blume, Madrid, 1984.
- AA.VV.: *Carnet de dibujos: La Mano*. Bibliothèque de l’image, París, 2000.
- AA.VV.: *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.
- ABRAMS, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Nova, 1962
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max; “La industria cultural”; En *Dialéctica de la ilustración*; Editorial Trotta; España, 1998. [en red] <http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/08/m-horkheimer-y-t-w-adorno-la-industria-cultural.pdf>
- Adorno, Theodor W.; “Televisión y cultura de masas” (pp. 14-38); en *Estudios Interdisciplinarios*, num.1; Córdoba, 1973. [en red] <http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/08/theodor-adorno-television-y-cultura-de-masas.pdf>
- AGOSTI, Héctor P. La literatura como cultura:¿ Para qué sirve?. 1980. p. 103 [en red] <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6900/2/19801617P102.pdf>
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. [en red] <http://comunicacionyteorias1.wordpress.com/bibliografia/>
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel.: Arte y política. *Revista de estudios políticos*, 1945, N° 24, pp. 1-44.
- ALLE, María Fernanda. La imagen de escritor de Raúl González Tuñón, de los años sesenta a los treinta: relaciones entre literatura y política. *A Contracorriente*, 2012, vol. 10, no 1, p. 413-450. [en red] <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/>
- ARACIL, Amaral, y RODRIGUEZ, D.: *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. 1982.
- BARNICOAT, John.: *Los carteles su historia y su lenguaje*. Gustavo Gili, Barcelona ,1972.
- BARRIOS, José Luis; CORDERO, Karen. *Grañas entorno a la historia del arte del siglo XX*. Universidad Iberoamericana, 2006.
- Benjamin, Walter; “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”; En *Discursos Interrumpidos I*; Taurus; Buenos Aires, 1989.
- BOAL, Augusto. *La estética del oprimido*. Alba Editorial, 2012.
- BRETON, André; TROTSKY, León.: Manifiesto por una arte revolucionario independiente. México 1938.Revista ““El Fantasma de la Libertad””, *Contra-Imagen*, Octubre 2006.

- BRIHUEGA, Jaime.: “La cultura visual de masas”. en: *Historia del Arte : IV, la Edad Contemporánea* / Juan Antonio Ramírez ; Madrid : Alianza , 1997. pp. 395-447
- CARAMES LAGE, José Luis; DE TAPIA, Carmen Escobedo; ALONSO, Jorge Luis Bueno (ed.). *El discurso artístico norte y sur: Eurocentismo y transculturamientos*. Universidad de Oviedo, 1998.
- CHALUMEAU, Jean-Luc.: *La Nouvelle figuration*. Editions Cercle d’Art, París, 2003.
- Chalmers, Alan; *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*; Siglo XXI Editores; Argentina, 1988.
- CIRCOSTA, Carina. “REPENSAR LA ARGENTINIDAD: “VISIÓN, PARTICIPACIÓN Y ACCIÓN DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS EN LOS FESTEJOS POR EL BICENTENARIO””. [en red] http://revistalindes.org.ar/numeros_anteriores/numero_1/articulos/Circosta_Repensar_la_Argentinidad.pdf
- CUEVA, Agustín.: “En pos de la historicidad perdida. Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador (1986)”. En publicación: *Entre la ira y la esperanza y otros ensayos de crítica latinoamericana*. Fundamentos conceptuales Agustín Cueva. Antología y presentación Alejandro Moreano. Bogotá: Siglo del Hombre - CLACSO, 2008. ISBN 978-958-665-108-0 Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/critico/cueva/07Enpos.pdf>
- CORREBO, María Noel. ESTATUTO MÚLTIPLE DE LAS OBRAS CONCEPTUALES. *Plurentes. Artes y Letras*, 2011, no 1. [en red] <http://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/viewFile/324/176>
- CLAIR, Jean.: *La responsabilidad del artista*. A. Machado Libros, S.A., Madrid, 2000.
- DANTO, Arthur.: *Después del fin del arte*. Paidós, Buenos Aires, 2009.
- DEWEY, John. *El Arte como experiencia*. Paidós, D.L. Barcelona, 2008.
- DÍAZ, Ana.: *Arte y Capitalismo Elementos para una crítica marxista del arte (Marx, Engels, Lenin y Trotsky*. 2005, (Inst. del Pensamiento Socialista). Revista ““El Fantasma de la Libertad””, *Contra-Imagen*, Octubre 2006,
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco.: *Releer a Marx*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- DI FILIPPO, Marilé.: *Walter Benjamin y Jacques Ranciere arte y politica. Una lectura en clave epistemologica*. Revista de Epistemología y Ciencias Humanas. Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario. pp. 257-288

- DOLINKO, Silvia. El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista. *CULTURAL CRITIQUE*, 2009, vol. 4, no 1. [en red] <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040112.pdf>
- DURÁN, José María.: *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Plaza y Valdes editores, Madrid, 2008.
- FAVRE, Henri. *El indigenismo*. Fondo De Cultura Economica USA, 1998.
- FERRARIS, Mauricio.: “Posmoderno”, *Revista de estética* nº5-6, 1987.
- FERNANDEZ, BUEY.: Entre Mayo del 68 y la Guerra de Vietnam. [en red] http://www.upf.edu/materials/polietica/_pdf/mayo68.pdf [última consulta 18/9/2013]
- FLÓREZ, Fernando Castro. *Contra el bienalismo*. Ediciones Akal, 2012.
- Foucault, Michel y Deleuze, Gilles.: “Un diálogo sobre el poder”; En *Microfísica del poder*; La Piqueta; Madrid, 1992.
- GARHAM, N.: “La cultura como mercancía”. en RICHERI, G.:*La televisión entre servicio público y negocio*- Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- GIRALDO DÍAZ, Reinaldo.: “La resistencia y la la estética de la existencia en Michel Foucault”. *Entramado* Vol.4 Nº. 2, 2008 (Julio - Diciembre)
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*. 2003.
- GRANÉS, Carlos.: *El puño invisible*. Taurus, Madrid, 2012.
- GREENBERG, Clement. Vanguardia y kitsch. *Arte y cultura*, 2002. [en red] http://www.merzbach.de/UNICACH/Antologia/textos/3.4.4._Greenberg_-_Vanguardia_y_kitsch.pdf
- GUILBAUT, Serge.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte Moderno*. Ediciones Tirant Lo Blanch, Barcelona, 2007.
- GUZMÁN ROMERO, Anvy.: El arte toma las calles. Resignificación del espacio urbano y prácticas artísticas de resistencia.
- HARVEY, David.: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores S. A., Bs. As., 1998.
- HERRERA, Mónica.: *La imagen ampliada entre lo artístico y lo social. Confrontaciones*. Iberoamerica global, Vol.4 Nº1 Sep 2011. The Hebrew University of Jerusalem.
- HOLMES, Brian. “Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en: VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, traficantes de sueños, 2008 (pp. 203-215)
- HUGHES, Robert.: *A toda crítica*. Anagrama, Madrid, 1987.

- Jackson Pollock fue un producto de la CIA", *La Vanguardia*, Barcelona, España, 26-10-2001
- KRAUS, R.E.: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*
- KOHAN, Martín. Significación actual del realismo crítico. *Boletín/12*, 2005, p. 24-35. [en red] http://www.celarg.org/int/arch_publico/kohan_b_12.pdf
- JARAMILLO JIMÉNEZ, Carmen María.: "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia". *Revista Artes*, N° 7, Volumen 4, Enero-Junio, 2004.
- LESSING, G.E.: *Laocoonte*. (Primera edición 1766). Ed. Tecnos, Madrid, 1990.
- MARCHÁN-FIZ, Simón.: *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974)*. Akal, Madrid, 1997.
- MARÍN HERNÁNDEZ, Elizabeth. Pensar en femenino: la mujer y su aparecer en la modernidad (Teresa de la Parra, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amalia Peláez). [en red] <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23037/2/articulo5.pdf>
- MARTÍ, José.: "El Arte en los Estados Unidos -¿Hay un arte propio...?" In *Obras Completas*, Vol. XIII: En los Estados Unidos, 479-484. Havana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-66. Originally published in *La Nación* (Buenos Aires), March 13, 1888 and in *El Partido Liberal* (Mexico City), February 18, 1888.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando.: *Equipos e Individualidades: los Sistemas de Representación Neofigurativos. El Gesto Comprometido*. Córdoba. Diputación de Córdoba. 2001. Pag. 70-80
- _____.: "El Museo extremeño e iberoamericano de arte contemporáneo de Badajoz: Un proyecto museográfico ejemplar". *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996, pp. 263-292.
- MARIÁTEGUI, José Carlos.: Arte, revolución y decadencia. *El artista y la época*, 1979. [en red] http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/d/mariategui0004.pdf
- McCORMICK, Betsy.: *Arte y pobreza: Integración social a través de movimientos culturales* *Arte y pobreza: Integración social a través de movimientos culturales*. SIT Graduate Institute/SIT Study Abroad DigitalCollections@SIT 10-1-2005 [En red]
- MORENO PESTAÑA, José Luis.: *Foucault y la política*. Madrid, Tierra de Nadie, 2011.
- MOSQUERA, Gerardo.: Notas sobre la globalización, arte y diferencia cultural" *Zonas silenciosas. Sobre globalización e interacción cultural*. Ámsterdam, Rijksakademie van beeldende kunsten, 2001.
- MUKAROWSKY, Jan. El arte como hecho signico. Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte. Universidad Nacional, Bogotá, 2000. [en red] <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2010/09/arte-como-hecho-signico.pdf>[última consulta: 16/9/2013]

- Muñoz, Blanca; “Karl Marx y Sigmund Freud como precursores de la teoría comunicativa europea” (pp. 65-102); En *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*; Barcanova; Barcelona, 1989
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica.: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, CSIC (Col. “Artes y artistas” n° 62), 2006,.
- NELLY, Richard.: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007. Cap. “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes” (pp. 95-106).
- NOÉ, Luis Felipe.: *Antiestética*. Ediciones Van Riel, Buenos Aires, 1965.
- NOEMI-VOIONMAA, Daniel. Porque los sueños también se desvanecen en el aire: realismo y muerte en América Latina. *Persona y Sociedad*, 2006, vol. 20, no 2, p. 145-160. [en red] <http://pysuah.co-op.cl/wp-content/uploads/2011/01/2-D-noemi.pdf>
- NIÑO AMIEVA, Alejandra Leticia.: Diálogo entre arte y política: abordaje desde una perspectiva semiótica general de la cultura. [en red] http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/04_alejandra_leticia.pdf
- NUÑO VIEJO, José Luis.: *El fin del arte según Arthur C. Danto*. [en red] <http://www.circulohermeneutico.com/NuevosHermeneutas/Colaboraciones/Danto.pdf> [última consulta 11/8/2013]
- OVIEDO, Susana. Acerca de cómo conocía a Javier Egea: cosas que él me contó sobre bribonerías y otras confidencias. *Revista de crítica literaria marxista*, 2010, n° 3, p. 44-47.
- PÉREZ VEJO, Tomás; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Representaciones icónicas de la nación en Iberoamérica y España. *Arbor*, 2009, vol. 185, no 740, pp. 1137-1146.
- PETRAS, James.: *La CIA y la guerra fría cultural*. [en red] http://www.archivochile.com/Imperialismo/us_contra_pueb/UScontrapuebl0009.pdf [última consulta: 12-8-2013]
- PLANTE, Isabel. Ver y estimar a Picasso. Las imágenes de Pablo Picasso en la construcción del modernismo de Jorge Romero Brest. [en red] <http://www.caia.org.ar/docs/Plante.pdf>
- PICHON RIVIÉRE, E.: *Teoría del vínculo*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1985.
- PINILLAS PALACIOS, Andrés; GONZÁLEZ BENAVIDES, Esteban; DE ZUBIRÍA, Sonia. : *Dinámicas grupales y factores asociadas al liderazgo y al rechazo de los individuos de los ciclos formal y precategorial*. [en red] <http://institutomerani.edu.co/publicaciones/tesis/Dinámicas%20grupales%20y%20factores%20asociadas%20al%20liderazgo%20y%20al%20rechazo.pdf> [última consulta: 8-8-2013]

- “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, en 1ª. Internacional Situacionista. *Revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. 1. La realización del arte.* Literatura gris, Madrid, 2001.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. Dos conceptos del arte revolucionario. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 1964. p. pp. 67-82.
- RIQUELME, Ingrid. *Diseño del Cartel*. Ediciones Universidad de Londres
- SARLO, Beatriz.: *Una modernidad periférica*. Editorial Nueva visión, Buenos Aires, 1988.
- SAUNDERS, Frances Stonor.: *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Debate, Barcelona, 2001, Barcelona.
- SAINZ PEZONAGA, Aurelio.: Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural.
- SUÁREZ GUERRINI, Florencia.: *La crítica de arte en Buenos Aires 1944-1960*.
- SUAREZ, Marcela.: *Falsificación de Obras de Arte Un acercamiento a las distintas técnicas*.
- SANT OBIOLS, Edda. Pagés Blanch, Joan.: ¿POR QUÉ LAS MUJERES SON INVISIBLES EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA? *Revista Historia y Memoria*, N°. 3. Año 2011, pp. 129-146
- STOICHITA, Victor I.: *Ver y no ver*. Siruela, Madrid, 2005.
- TABAROVSKY, Damián.: *Literatura de izquierda*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2004
- TEJADA, Juan Guillermo.: *Diccionario Critico del Diseño*. Paidós, Barcelona, 2006.
- TROTSKY, León.: *Cultura y Socialismo*.
1926/27. Revista ““El Fantasma de la Libertad””, *Contra-Imagen*, Octubre 2006,
- _____: *Cultura proletaria y arte proletario de León Trotsky*,
1923/24 (extractos). Revista ““El Fantasma de la Libertad””, *Contra-Imagen*, Octubre 2006,
- _____.: *Arte revolucionario y arte socialista de León Trotsky*,
1923/24 (extractos). Revista ““El Fantasma de la Libertad””, *Contra-Imagen*, Octubre 2006,
- _____.: *La burocracia totalitaria y el arte*.
México 1938. Revista ““El Fantasma de la Libertad””, *Contra-Imagen*, Octubre 2006,
- THOMAS, Karin.: *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor, Barcelona, 1982.
- TOÛSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Cátedra, Madrid, 1983.
- VALERO MUÑOZ, ANTONIO.: *Principios de color y holopintura*. Editorial Club Universitario, 2011.
- VALLEJOS, Juan Ignacio.: “¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90? Los Noventa: sobre Fusiones y Confusiones entre Arte y Política”. *Ramona n° 51*, 07-04-2006. pp. 56-78
- VERA OCAMPO, Silvia.: *Arte y genero*. Nuevohacer, Buenos Aires, 2010.

- VENTURI, Lionello.: *Historia de la crítica de arte*. Debolsillo, Barcelona, 2004.
- VILLALOBOS-HERRERA, Álvaro.: El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *Ra Ximhai* Vol. 2. Número 2. Mayo – Agosto 2006, p. 413. [en red] <http://www.uaim.edu.mx/webraximhai/Ej-05articulosPDF/05%20sincretismo.pdf> [última consulta: 16/9/2013]
- VIÑAS, Alba.: *Análisis de un poema de Pablo Neruda. No me lo pidan* [en red] <http://construyendo.nuevaradio.org/?p=226> [última consulta: 5/7/2013]
- VON LENGERKE, Christa.: *La pintura contemporánea*. Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días. en, AA.VV.: *Los Maestros de la pintura occidental*. Taschen, Bonn, 2002.
- WAGENSBERG, Jorge.: *La rebelión de las formas*. Tusquets editores, Barcelona, 2004.
- WALDMAN, M. Gilda. Melancolía y utopía. *Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. México*, 1989.
- Williams, Raymond (1977); *Marxismo y literatura*; Península, Barcelona, 2000. [en red] <http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/williams-raymond-marxismo-y-literatura.pdf>
- WOLFE, Tom.: *La palabra Pintada. ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Anagrama, Barcelona, 2010.

DIRECCIONES EN INTERNET

[En red] http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4507
[última consulta: 16-9-2013]

ALVARADO GODOY, Francisco.: *Los autores del criminal atentado al vapor La Coubre tienen nombre y apellidos*. [en red] <http://www.alainet.org/active/36547&lang=es> [última consulta: 8-8-2013]

“Carpani todavía...” en el Museo Evita [en red] <http://www.museoevita.org/index.php/exposiciones/temporales/pasadas/101-ricardo-carpani-qcarpani-todaviaq> [última consulta: 12-8-2013].

El Ethos Social del Estado y su influencia en la configuración de los espacios públicos [en red] <http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/com2005/7-Tecnologia/T-011.pdf> [última consulta 9/9/2013]

GODOY, Juan Esteban.: [en red] <http://www.elortiba.org/carpani.html>

Sociólogo (UBA). Prof. Sociología (UBA). Comisión de Investigaciones Científicas (CIC)

Por iniciativa del Grupo de Arte Contemporáneo Minotauro, la Legislatura declaró el 18 de octubre de 2012 al aprobar la Ley 4320, Personalidad Destacada de la Cultura al pintor Juan Manuel

Sánchez. [En red] http://www.minotauroweb.com.ar/j16/index.php?option=com_content&view=article&id=72:juan-manuel-sanchez-personalidad-destacada-de-la-cultura&catid=21:arte&Itemid=125 [última consulta: 12-8-2013].

“Raúl González Tuñón, vanguardista de la Literatura Argentina”. [en red] <http://profesor-daniel-alberto-chiarenza.blogspot.com.es/2012/03/29-de-marzo-de-1905-nace-raul-gonzalez.html> [última consulta: 9/9/2013] Se busca declarar Patrimonio Cultural el mural de Pascual Di Bianco [en red] <http://www.lu32.com.ar/nota.php?ID=7025> [última consulta: 9/9/2013]

Texto procedente de los Archivos de la Biennale de París, consultar [en red] <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1963/ann/nouvellefiguration.html> [última consulta: 12-10-2013]

Último número de "Cuestionario", Raúl González Tuñón [en red] <http://www.elortiba.org/rgt.html> [última consulta: 8/8/2013]

Carta enviada por Jorge Abelardo Ramos a la revista *Cuestionario*, y publicado en la revista *Izquierda Nacional* N° 25, Agosto de 1973. [en red] <http://www.elortiba.org/rgt.html> [última consulta: 8/8/2013]

[En red] <http://www.fundacionkonex.org/b2913-alberto-giudici> [última consulta: 12-9-2013]

[En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/internas/cabeza_sanchez.php?menu_id=20277 [última consulta: 12-8-2013].

[En red] <http://www.sigloxxeditores.com.ar/fichaAutor.php?idAutor=1083> [última consulta: 12-9-2013]

[En red] <http://www.alternivateatral.com/persona18654-ana-longoni> [última consulta: 12-9-2013]

[en red] <http://www.meiac.es> [última consulta: 16-9-2013]

[en red] <http://www.forbes.com.mx/sites/fragmentos-identitarios-del-arte-contemporaneo-en-al/> [última consulta: 12/8/2013]

[En red] http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4507 [última consulta: 16-9-2013]

[En red] <http://alejandrofilinich.blogspot.com.es/2012/10/ricardo-becher-la-joya-escondida.html> [última consulta: 12-10-2013]

[En red] <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/Antiques/notas1.html> [última consulta: 9/9/2013]

[En red] http://www.nacionalypopular.com/index.php?option=com_content&task=view&id=4507 [última consulta: 16-9-2013]

[En red] <http://alejandrofilinich.blogspot.com.es/2012/10/ricardo-becher-la-joya-escondida.html>

[última consulta: 12-10-2013]

[En red] http://www.minotauroweb.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=72:juan-manuel-sanchez-personalidad-destacada-de-la-cultura&catid=21:arte&Itemid=125 [última consulta: 11/9/2013]

[En red] http://www.ciudadyderechos.org.ar/derechosbasicos_1.php?id=624&id2=625&id3=3433 [última consulta: 12/9/2013]

[En red] <http://www.esperiliobute.blogspot.com.es/> [última consulta: 9/9/2013]

[En red] <http://www.fundacionhebraica.org.ar/historia.html> [última consulta: 9/9/2013]

[En red] <http://www.encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>

[última consulta: 16-9-2013]

[en red] <http://museos.buenosaires.gob.ar/> [última consulta: 16-9-2013]

Catálogo.: Arte y Trabajo en Argentina. Colección Temática de arte de la Unión del Personal Civil de la Nación. [en red] http://www.upcndigital.org/files/publicaciones/CDN/arte_y_trabajo.pdf

[última consulta: 16/9/2013]

Cronología: Línea de tiempo de la historia Argentina -con síntesis-. [en red] <http://www.monografias.com/trabajos87/linea-tiempo-sintesis-historia-argentina/linea-tiempo-sintesis-historia-argentina2.shtml> [última consulta: 17-9-2013]

Cronología en Córdoba [en red] <http://www.lmcordoba.com.ar/nota.php?ni=90497> [última consulta: 12/6/2013]

[En red] <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/hippies-di-tella-censura-04.htm> [última consulta: 12/6/2013]

[En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php?menu_id=15602 [última consulta: 16/9/2013]

Muestra de Antonio Berni en Santa Fe: El Mundo de Ramona Montiel. [En red] http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=secciones.VisualizaArticuloSeccionIU.visualiza&proyecto_id=2&articuloSeccion_id=7712

[última consulta: 16/9/2013]

[En red] http://www.latinartmuseum.com/fernando_fader.htm [última consulta: 16/9/2013]

PÉREZ, Dante.: Sobre la función ideológica en el Arte. El gaucho de chiripá de Cesáreo Bernaldo de Quirós. *AdVersus: Revista de Semiótica*, 2006, nº 5, p. 4.

[En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

[En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

[En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

[En red] http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php [última consulta: 16/9/2013]

[en red] http://www.edusalta.gov.ar/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=1642&Itemid=125 [última consulta: 19/9/2013]

[En red] http://www.asaec.com/uploads/216967743scher_ofelia_-_identidad_y_pintura.pdf [última consulta: 19/9/2013]

[En red] <http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc19.pdf#page=125> [última consulta: 16/9/2013]