

## **LAS REPRESENTACIONES ESTÉTICO POÉTICO-POLÍTICAS SOBRE LA GUERRA DE VIETNAM EN EL GRUPO ESPARTACO EN BUENOS AIRES (1966). CENSURA DE SUS OBRAS DENTRO DEL MAVIET**

Axel Ferreyra Macedo  
Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
axel.ferreyra.macedo@gmail.com

Palabras clave: estética – política – censura – guerra

### **Resumen**

Este artículo se inscribe en el proyecto de la beca CIN UNLP FBA (Del medio a la práctica social: El grupo Espartaco: precedentes y proyecciones del “arte revolucionario latinoamericano” en el contexto de la internacionalización de la cultura argentina en la década de 1960, dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda y codirigido por la Lic. Mariela Alonso). En esta ocasión se han relevado una serie de documentos y se ha entrevistado a propietarios de obras del grupo Espartaco, como Juan Manuel Sánchez y Nora Patrich, con el objetivo de obtener fuentes que informen sobre la censura al banderín creado para el envío argentino al Congreso Mundial para la Paz en 1966, ejecutado por el artista Juan Manuel Sánchez. Él fue uno de los fundadores y miembro del grupo y realizó dicha obra; se considera a esta como un caso de censura por su disposición política estética. El objetivo del artista fue realizar una obra múltiple que iba a formar parte de un proyecto para recaudar fondos para la organización del Mavieta, para formar parte del espacio público porteño (ya que se planeaba hacer una intervención urbana), y ser enviada como mensaje de apoyo al Congreso sobre la Paz en Vietnam, en Estocolmo. Su destino fue truncado cuando la obra fue censurada por Alfredo Varela. Sobre la recepción, el acto de censura y las omisiones posteriores sobre esta manifestación hace referencia este trabajo.

### **Introducción**

El grupo Espartaco (1959-1968) fue un colectivo artístico que surgió con aires de movimiento<sup>1</sup> y devino en grupo al final de la década del 60. 1968 es la fecha oficial del cierre del grupo. Dentro del mismo participaron artistas como Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano o Ricardo Carpani, entre otros.

Este grupo tuvo la característica política y plástica de estar comprometido con las luchas sociales en la de cada del 60, desde el lema de estar contra el coloniaje artístico y aportar un arte para las masas. Dentro del itinerario de las actividades que participaron, la Guerra de Vietnam (1955-1975) fue un suceso en la que la mayoría de los miembros del grupo estuvieron involucrados y participaron con la realización de diversas obras de artes

---

<sup>1</sup> Debido al diverso uso que se le hace al conjunto de los Espartaco dentro de la bibliografía de la Historia del Arte al denominarlos como grupo o movimiento, se decide utilizar los dos términos de forma arbitraria en el siguiente trabajo.

visuales. Sin embargo, alguna de ellas no trascendieron a la esfera pública en aquella época.

La nota del diario la Nación refleja las problemáticas en la que se encontró las obras del artista Juan Manuel Sánchez miembro del grupo Espartaco (obras seleccionadas para un proyecto del Maviet):

En plena Guerra Fría, mientras se armaba hasta los dientes, la Unión Soviética creó el Consejo Mundial por la Paz, que tuvo filiales en muchos países del mundo, entre ellos la Argentina. 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 (...) Las consignas del Consejo intentaban presentar a la Unión Soviética como la gran defensora de la paz mundial contra la agresión potencial de los países occidentales. Pero en la década de 1960 surgió un foco de guerra caliente en medio del enfrentamiento frío: Vietnam. En ese marco, aquí fue creado el Movimiento Argentino de Ayuda a Vietnam (Maviet), que contó entre sus adherentes con el pintor 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.

Entre las iniciativas de ese movimiento estuvo hacer un banderín para recaudar fondos<sup>2</sup>. 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 vietnamita armado!". Se produjo una intensa polémica en la cual surgió con nítido relieve el conflicto frío que enfrentaba por ese entonces a la Unión Soviética con China (una segunda Guerra Fría poco conocida en ese entonces y secundaria respecto de la que había entre Oriente y Occidente). Finalmente, el banderín fue archivado: había ganado la paz."<sup>3</sup>

## Las demandas

Los banderines no alcanzaron circulación pública en el momento más importante en el que se necesitaba manifestar un apoyo al terrible momento que sufría Vietnam.

Recientemente algunos de los banderines se han expuesto en la muestra de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno: "Espartaco, Historia y Gráfica" (2013), y en una muestra en la sala de Los pasos perdidos en la Cámara de diputados: "Tras los pasos del grupo Espartaco" (2014). En ninguna de las dos muestras se ha hecho referencia al conflicto en que se ha quedado involucrado dichas obras.

---

<sup>2</sup> Además de eso se planeaba también que la obra formara parte del espacio público porteño (ya que se planeaba hacer una intervención urbana), y ser enviada como mensaje de apoyo al Congreso sobre la Paz en Vietnam, en Estocolmo (entrevista a Juan Manuel Sánchez por autor). Este congreso era la primera reunión del conocido "Tribunal Russell", también conocido con el nombre de Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra o Tribunal Russell-Sartre. Fue un organismo público establecido por Bertrand Russell y secundado por Jean-Paul Sartre. El Tribunal se encargó de investigar y evaluar la política exterior estadounidense y la intervención militar que este país llevó a cabo en Vietnam tras la derrota de las fuerzas francesas durante la Batalla de Dien Bien Phu en 1954 y la instauración de Vietnam del Norte y del Sur. (Para más información consultar: Russell, B. (1967) "Crímenes de guerra en Vietnam").

<sup>3</sup> Oirone, J. (2011). "La supuesta guardiana de la paz". Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1348330-las-anos-de-un-mundo-en-peligro>.

Estas obras han sido archivadas y son parte del archivo y colección personal tanto de Nora Patrich, como del mismo artista que las creo Juan Manuel Sánchez<sup>4</sup>.

Dichos archivos son un reservorio ligado siempre a proyectos de futuras muestras “itinerantes” sobre el grupo Espartaco. Se entiende este contenido ligado a la difusión del conocimiento sobre arte y en suma a ello una fuerte vocación divulgativa del arte y la cultura. Los banderines, entendidos como reservorios de la memoria latinoamericana en contra de la guerra vietnamita, requieren que sean leídos como prácticas que promueven una lectura crítica de las realidades desde su difusión y, como patrimonio cultural tangible, aun necesitan ser cuestionadas, en una relación de intercambio entre el ámbito académico y museístico. Por ello resulta necesario plantear cuales son las necesidades implícitas/explicitas que dicha producción requiere en términos de su patrimonialización cultural.

Resulta evidente la falta de difusión dentro del ambiente de la institución arte sobre este tema de la “censura en el arte político” respecto a la estética de Espartaco. Ya que se observa una fragmentación y fallas curatoriales en la dicha colección y, a la vez, faltas en aspectos de investigación de las obras pertenecientes al archivo-colección tanto de Nora Patrich como de Juan Manuel Sánchez. Ambas tienen un interés por su organización, tanto por cualquier obra de Espartaco. Pero no existe hasta ahora una exposición sobre esta problemática que deleve de una manera integral el problema, que sea accesible a todo tipo de público y que contribuya haciendo hincapié en objetivos primordiales: desvelar todo tipo de censura a las obras de arte, principalmente a las de la década del 60 que han sido usualmente censuradas por la dictadura cívico militar, aunque este no es tal caso, el camino por el que se desarrollo la obra cae de alguna manera en la censura, aspecto con el que hay que seguir luchando contra la censura en el arte, principalmente en el arte político. Por otro lado, central para este trabajo, es importante aportar en la exposición, investigación referente a la estética de la obra, para aportar contenido estético de la poética política que construyo el movimiento Espartaco en la década del 60.

### **Medios disponibles**

La propietaria de la colección de los banderines de Juan Manuel Sánchez, es Nora Patrich (artista plástica) así como el mismo artista. Han ayudado a realizar exposiciones sobre el grupo en diversas ocasiones. En algunas colaboraron, prestando sus obras, en otras son responsables de organizar dichas exposiciones. En el caso de Patrich, por momentos a tomado el rol de “curadora” al encargarse de organizar toda la exposición. La colección de esta artista forma parte de un convenio con el Untref (Universidad de Tres de Febrero). Esto es de gran importancia para la divulgación y circulación de su colección. Al mismo tiempo la participación en algunas instituciones -y no en otras- denota el interés del propietario por generar lazos que les resulten propicios para su continuidad y desarrollo en el medio.

Es así que las obras mantienen un modo estrecho de relacionarse con otras obras de la colección de Espartaco, conservando vínculos que suponen una correspondencia estético política. Esta colección forma parte de convenios de exposiciones, que lleva a cabo Patrich, desde hace muchos años, con diferentes instituciones. Su interés por el auspicio de proyectos comunitarios y a la tarea educativa, de formación y perfeccionamiento en la

---

<sup>4</sup> Nora Patrich es hija del fallecido Simon Patrich, es por él que heredo parte de la colección del Grupo Espartaco, ya que parte del grupo trabajó con el Sr. Patrich para exponer obras. Y una parte de ellas él las adquirió a su colección privada. Debido a eso es que ella tiene parte de los banderines, el resto de ellos, los tiene el creador de las mismas, Juan Manuel Sánchez (entrevista realizada a Nora Patrich y Juan Manuel Sanchez por autor, 2015).

divulgación artística sobre el grupo Espartaco deja entrever su capacidad para formar parte de redes de trabajo que valoran las obras del grupo, y también, como parte indispensable del trabajo en equipo.

### **En cuanto a las obras. Adscripción cultural**

Las obras originalmente fueron dirigidas a un público relacionado con un cierto compromiso con el conflicto bélico que sufría Vietnam en la década del 60, también con un público consumidor de arte. Actualmente se mantienen los objetivos fundacionales pero se le suman otros. Las obras adquieren capacidad informativa y mantienen un vínculo más cercano referido a la comunicación artístico-política. Son parte de una muestra itinerante dentro de la colección de Nora Patrich, como funcionales a un gran proyecto de difusión sobre las producciones de Espartaco, que persigue el interés de devolver a la sociedad el valor artístico y patrimonial que significan estas obras para la historia del arte argentino. En este sentido las obras contemplan iguales intereses que las otras obras que forman parte de la colección de Patrich. Sin embargo, por el momento, el material en circulación no está diseñado museográficamente, ni está investigado desde un aporte estético-poético político (por lo menos, las obras seleccionadas) académicamente para el ambiente artístico, para ponerse en el valor que debería tener para la institución arte de Argentina se tiene que difundir con la correspondiente información que abarque los hechos de censura por lo que paso dicha obras. Por ejemplo, las obras están inscriptas entre nuevos objetivos y de ese modo adquiere identidad desde la muestra itinerante, específicamente, desde el apartado de “grafica” del grupo Espartaco (esto se destaca más que nada, en la muestra de 2013).

Resulta primordial delimitar aquí las diferencias entre otras producciones del grupo que ya han sido investigadas. En ciertas exposiciones del Muntref (2001, 2004) mantienen la adscripción cultural puesta en foco faltante en los banderines. El grupo Espartaco ha sumado nuevos aportes en otras muestras que se han hecho de otras producciones de éstos y de ese modo adquiere identidad propia. Se vincula con un público primordialmente interesado en el arte político militante y utiliza como medio y regulador para el acercamiento a diferentes galerías y museos que exponen sus obras de un interés artístico con compromiso social. Tanto Nora Patrich como Juan Manuel Sánchez le otorgan importancia a la divulgación de la producción de Espartaco.

### **Análisis estético político de los banderines**

Juan Manuel Sánchez es uno de los artistas que está relacionado con el sector geométrico-ortogonal de Espartaco.<sup>5</sup> El arte geométrico se encuentra influenciado en el artista por haberse formado en talleres como los del artista Pettoruti. Se encuentra una fuerte influencia del cubismo. La referencia estética con el cubismo esta mencionada por algunos críticos de Espartaco (por ejemplo Eduardo Baliari).

Sin embargo, las relaciones con la estética del movimiento antropófago no ha tenido ninguna referencia en relación al grupo. Desde las investigaciones de Sánchez de Hoyos pueden plantearse ciertas relaciones en la que se puede visibilizar esta idea del movimiento antropófago, de devorar un estilo artístico ajeno a su contexto y digerirlo transformándolo con un estilo más regional. En la producción de Sánchez, la vinculación con el cubismo es ineludible, tanto por la geometrización y descomposición de la figura, o

---

<sup>5</sup> Cfr. Sánchez de Hoyos, E. (2014). *El Movimiento Espartaco, vanguardia, arte y política*. Sevilla: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla.

la economía de las formas, como también por su búsqueda de llegar a la síntesis de la planimetría. En sus dibujos, como el elegido en este proyecto, esta digerida tal vinculación cubista, como herramienta para relacionar la realidad de la lucha vietnamita, aliándola desde una impronta política que quiere identificar con la sociedad de resistencia de los vietnamitas.

En cuanto a la iconografía de la obra, encontramos que Sánchez de Hoyos realiza una síntesis aproximada a los principales rasgos de la iconografía de Espartaco. En base esa aproximación analizamos la obra de Juan Manuel Sánchez en relación a toda la producción de Espartaco, pero lo tanto encontramos en los banderines esa la apariencia de hombres de piedra (no tan acentuado como en Carpani), pero con rasgos expresivos, deformando y acentuando la idea de colosos, de gruesos perfiles. Se observa que no se expresa con los ojos, se ennegrecen, alejándose así de todo naturalismo y realismo.<sup>6</sup> Las narices se observan que son dibujadas esquemáticamente de una impronta estereotipada del artista. Hay una idea de familia en las diferentes figuras presentes, en la que observamos que se encuentra la equiparación de la mujer como una “luchadora más”. Mas que la representación de rasgos vietnamitas, encontramos la estética clásica de Juan Manuel Sánchez en la que se encuentra cierta relación con un rostro aindiado (aspecto parte de la mayoría del grupo en general). Encontramos por todos estos aspectos lo que menciona Sánchez de Hoyos como “contaminación iconográfica”, es decir, la mezcla de diferentes iconografías, o la irrupción de fuentes y/o procedimientos que transforman una tradición iconográfica a una temática con contenido crítico político social.

La estética se inscribe de manera general a la relacionada a todo el grupo con el realismo crítico o realismo social (por ejemplo de la mano de historiadores como Aldo Pellegrini), con la referencia de los artistas del pueblo, como Berni, y también el humanismo o neohumanismo de Spilimbergo, como así también el muralismo mexicano como tradición americanista del grupo. Sin correrlos necesariamente de estos aspectos la intención de este trabajo es de renovar la mirada hacia el grupo.

También por historiadores como Cayetano Córdova Iturburu o Fermín Febvre dentro de la década del 60 construyen en torno a la estética política del grupo categorías como el realismo social.

El problema con estas categorías es que construyen una estereotipia desde una lectura polarizada de la historia del arte, que se transforma en oficial y hegemónico con ciertos presupuestos que terminan colaborando a construir una mirada anacrónica en torno a Espartaco. Por ejemplo, esta relación con la estética del muralismo mexicano, que no se niega en este trabajo.

Otra problemática es el lugar o mejor dicho no-lugar de Espartaco en torno a las categorías de vanguardia de la década del sesenta. Siguiendo las consideraciones de Ana Longoni<sup>7</sup> podemos inscribir a Ricardo Carpani en lo que sería una vanguardia política, él fue un artista muy investigado por la autora. Pero específicamente hacia el grupo Espartaco no hay una relación con aspectos de vanguardia. Si una fuerte relación con el muralismo institucional, y en algunos casos el muralismo militante que ella desarrolla en su tesis doctoral<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Longoni, A. (2005). “El legado muralista en disputa”. Tesis Doctoral *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los '60-'70*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



Por su parte, Andrea Giunta<sup>9</sup> los observa desde un lugar aislado en torno a las categorías de vanguardia de la década del sesenta en torno al programa-modelo de arte internacional que ella construye (en este trabajo consideramos que no es la única forma de lectura de las vanguardias del sesenta la idea de un “proyecto de arte internacional”). Sin embargo el grupo Espartaco también tuvo una proyección internacional<sup>10</sup>, solo que diferente, de una manera que no encaja en el modelo en torno a las vanguardias internacionales según esta autora, y otros historiadores del arte. Este aspecto colabora para polarizar la diferenciación con el instituto Di Tella, institución que el grupo rechazó durante toda la década por acusarlo de fomentar el coloniaje artístico. Aunque es cierto que el grupo se opuso al instituto, no es cierto que no estuvo en contacto con los artistas del mismo, con la estética de éstos, ya que participó colectivamente en muchas ocasiones junto a algunos artistas vinculados al CAV del IDT, en los años 60. Lo que sí se puede aceptar es el lugar aislado que tuvo en cuanto a categorías de vanguardia, que es debido también a estas polarizaciones.

Para plantear otras relaciones estéticas se considera al grupo desde una categoría que no haga separaciones en torno a una vanguardia estética y política. Lo denominaremos como una figuración paralela. Justamente, por tener este lugar aislado dentro de la propia vanguardia sesentista, se convierte en la periferia de la periferia de la vanguardia del sesenta, y construye otro sentido más particular que termina por configurar una aplicación del concepto de vanguardia más apropiado a la búsqueda que tiene con el arte. Podemos relacionarlo sus estrategias estéticas con prácticas de artistas de la modernidad paralela<sup>11</sup> que los posicionan en un lugar intermedio<sup>12</sup> en la vanguardia sesentista:

No parten de una preocupación previa por ser modernos o, en el otro extremo, conservar la "autenticidad". Pero tampoco les asusta en absoluto a ellos adoptar, a veces con mucha rapidez, pautas modernas cuando resulten convenientes a exigencias expresivas o funcionales. O conservar, obstinadamente, formas arcaicas cuando mantuvieren ellas vigencia. (...) Lo que termina delimitando en su producción} procesos mediante los cuales ciertas formas modernas son redefinidas desde prácticas continuadoras de historias ajenas a la experiencia moderna.(...)Presionados por condiciones nuevas que

<sup>9</sup> Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>10</sup> El grupo Espartaco participo en la Primera muestra internacional del Museo de Arte Moderno de Bs. As en el 60. En esa época hasta 1963 Rafael Squirru acompañó su trayectoria artística en la que también participaron en una proyección internacional del MAMBA. Por otro lado: “El gobierno los incluye en diferentes exposiciones nacionales e internacionales, llegando a hacer de “embajadores” con una exposición de la Unesco, en el Líbano. En un panorama de abstracción su propuesta es bien recibida”. Sanchez de Hoyos, E. (2012). “Etapas Grupo Espartaco 1959-1968”. Movimiento Espartaco. Disponible en <http://grupospartaco.blogspot.com.ar/2012/03/etapas-grupo-espartaco-1959-1968.html>

<sup>11</sup> Escobar, T. (2004). “Modernidades Paralelas. Notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo”. En Adriana A. (Ed.). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC, CAV / Museo del Barro.

<sup>12</sup> Cuando nos referimos a posición intermedia, por un lado hacemos alusión al lugar que Pellegrini designa a ciertos artistas entre los procesos vanguardistas que se generó en Argentina. (Pellegrini, 1967, p. 49) Aunque Pellegrini no designa a los miembros del Grupo Espartaco en esa posición, se considera que con el marco construido en este trabajo, deberían tenerlo, para poder construir un marco más amplio hacia el grupo Espartaco y no categorizarlos de forma tan taxativa dentro del realismo social. Para comprender la amplitud estética y diversidad con la que trabajó el grupo. Por otro lado, también este aspecto hace referencia al lugar que le dan a lo institucional dentro de su programa artístico. En el que se trabaja institucionalmente de forma parcial, ya que también en el trabajo del grupo se le da un lugar a trabajar en el espacio público.

comprometen su supervivencia, (...) desarrollan diferentes estrategias simbólicas de apropiación de imágenes, técnicas y códigos modernos (...). En los que recrean y reacomodan los escenarios de su producción, y aun tratan de ensancharlos compitiendo con los sectores ilustrados.<sup>13</sup>

Además, esta referencia estética implicaría, un antecedente posterior a la ligazón con la que se le suele vincular principalmente: el muralismo mexicano. Desde esta perspectiva, podemos observar en Espartaco una propuesta artística liberada a diversas correspondencias estilísticas.

Por todo lo descripto podemos entender que su búsqueda no solo termina desarrollando un arte monumental sino también haciendo énfasis en el carácter público del arte, lo que se ve reflejado en sus obras, y en los vínculos de personas que se sienten referenciados con sus actividades, que no son parte totalmente de ese plano institucional, pero tampoco de una radicalización política, ni de un programa absolutamente vanguardista, su posición artística abarca la función social de un sentido crítico<sup>14</sup> en su figuración, que termina construyendo una figuración paralela. Esta tiene un sentido de arte militante que se correspondería con el de activismo artístico de la actualidad, solo que el concepto fue creado por el propio grupo en su manifiesto, esta posición artístico y política entiende lo político y lo artístico como esferas o campos independientes entre sí en lugar de divisiones de lo sensible.<sup>15</sup> Esto hace que la práctica del grupo trascienda ciertos límites del campo artístico (de esa década) en busca de una correlación con los movimientos sociales y/o con diversos reclamos políticos y sociales, teniendo como ámbito específico el espacio público<sup>16</sup>. En realidad es por esta razón que el grupo tiene un lugar aislado en las lecturas de la década. Y es por esta razón que la noción de figuración paralela es viable para esta investigación, y para la exposición planeada dentro de este proyecto. Además, es interesante mencionar que Ana Longoni en su tesis doctoral observa ciertas contradicciones ideológicas en Espartaco que difieren con el análisis estético de González Tuñón al calificar a Espartaco con una pintura de síntesis. Dentro de este aspecto, Sánchez de Hoyos recolectó una vasta producción sobre la obra de Espartaco, en sus análisis puede comprobarse que se observa concretamente en la composición plástica de Espartaco una pintura de síntesis. Y en base a documentos de los artistas ignorados en

<sup>13</sup> Escobar, T. *Op. cit.*, pp. 32 - 33.

<sup>14</sup> Se trata de utilizar un concepto más amplio como el de figuración crítica en lugar de la categoría de vanguardias ortodoxas (Longoni, 2006-2007). Personifica lo que Simón Marchan Fitz (1986), se refiere al regreso de la representación figurativa en la década del sesenta, abarcada desde un sentido más amplio que una representación tradicional, el sentido "crítico" en la figuración es incluido en este trabajo para el *Grupo Espartaco*, porque tienen una actitud contestataria, desde sus búsquedas artísticas con la situación de la época, ya sea el contexto sociocultural, artístico u político.

<sup>15</sup> Ranciére, J. 2002, 2005.

<sup>16</sup> El espacio público es el objetivo central de sus postulados, de las posiciones ideológicas del grupo. En el discurso cristalizado hacia el Movimiento Espartaco corre el riesgo de quedar en un lugar subsidiario el objetivo de un arte público. Como afirma Longoni, por las mismos comentarios de los artistas. Dentro de este aspecto, es importante señalar que aunque este objetivo es el eje transversal de Espartaco, debido a que nunca abandonaron los espacios oficiales de circulación de arte, ni quisieron radicalizar políticamente su búsqueda de "militar por el arte", este objetivo aunque es el central, quedó en un lugar intencional que en la puesta en práctica se concreta en su forma más plena en el periodo "posespartaco" (Cfr. Sánchez de Hoyos, E. *Op. cit.*). Por ejemplo, en 1969, Espartaco estaba adherido a la Lista Blanca de la SAAP, junto con artistas como Ignacio Colombes. En esa época trabajaron en el espacio público combinando estéticas, tanto figurativas como experimentales. Pero es desde el Grupo Espartaco donde comenzaron con esas búsquedas de volcarse al arte público, y donde realizaron las primeras propuestas desde ese eje. Debido a ello es que en este trabajo lo consideramos el ámbito específico de Espartaco, mas allá si esas búsquedas lograron ser más eficaces cuando el grupo decidió diluirse para ser parte de un grupo más numeroso.

esa época por la crítica de arte encuentra que en “el léxico que manejan los Espartaco son conquistas realizadas por la vanguardia internacional y por extensión anti-académicas.”<sup>17</sup>

### **Breve propuesta alternativa de exposición sobre Espartaco**

Por todos estos aspectos, en que identificamos la necesidad de formar a el público desde esta disciplina, consideramos que los métodos didáctico educativos, y una posición inclusiva en un diseño expográfico no puede faltar por eso elegimos establecer en la exposición de Espartaco una museografía participativa. Esta, se centra dentro de una lógica inmersiva – pero con otra particularidad-, con un tipo de curaduría que es la educativa, surge de la didáctica, y como elemento educativo la museografía es lo que cristaliza esta curaduría, los “museo escuelas”. La implicación de la museografía recae en que el aprendizaje no ocurre aislado del espacio sino implícito a éste.

Estos presupuestos de la museografía participativa se deben a que nace del ecomuseo. Proviene históricamente por la aparición de ciudades degradadas industrialmente. Sus dificultades es que son muy autorreferenciales, se hablan así mismos, para reificar su identidad y no dinamizar en otros modos de vida que no podían estar cristalizados.

Entendiendo estos riesgos, es que también planteamos la necesidad de cruzarlo con una museografía crítica: en esta se construye la experiencia y la participación colectiva del público se desarrolla desde una comunicación no verbal que construye una esfera pública en donde el visitante es el interceptado desde grupos o redes por diferentes categorías (generacional, educación, gustos, etc.) en este aspecto entra el marketing cultural como una herramienta importante que aporta a los que los diferentes entrecruzamientos generan redes interculturales y múltiples significaciones que terminan construyendo una exposición con diversos grupos sociales desde lo micro, alejado de un proyección de museo espectacular o a escala de macro eventos. Teniendo en cuenta estos enfoques museológicos y museográficos sería posible hacer un diseño museográfico que utilice el dispositivo expográfico desde un criterio que potencie la estética política de Espartaco.

### **Conclusión**

Sería necesario crear una exposición en la que se considere La figuración paralela del grupo Espartaco: dentro de muchas fundamentaciones para poner este término, el más central se debe a que la estética del grupo Espartaco representa una resistencia estética del arte en el contexto de la década del 60, frente al “colonaje artístico” termino que usa el grupo Espartaco para representar a modas estilísticas impuestas por el auge de la vanguardia internacional de la década del 60. Dentro de este contexto, la imagen de los banderines también representa un tipo de resistencia dentro de otros aspectos el central es: la resistencia armada de los vietnamitas representando su lucha en la guerra de Vietnam, mostrando la unión del pueblo frente a la guerra.

### **Referencias bibliográficas**

Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Atlántida.  
Córdova Iturburu, C. (1981). *80 años de pintura argentina: Del Pre-Impresionismo a la Novísima Figuración*. Buenos Aires: Librería La Ciudad.

---

<sup>17</sup> Sánchez de Hoyos, E. *Op. cit.*, p. 186.



- Escobar, T. (2004). "Modernidades Paralelas. Notas sobre la modernidad artística en el Cono Sur: el caso paraguayo". En Adriana A. (Ed.). *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC, CAV / Museo del Barro.
- Fèvre, F. (1975). *La Pintura Argentina. La crisis de la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gorriarena, C. "Salón Homenaje a Vietnam". *La Rosa Blindada* (9), 61-64.
- González H. (2013). "Historia del grupo Espartaco". En *Espartaco. Historia y gráfica*. Volumen 1. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Longoni, A. y Mestman M. (2000). "Entrevista a Ricardo Carpani". En Longoni, A. y Mestman M. (Eds.). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: El Cielo por asalto.
- Longoni, A. (2005). "El legado muralista en disputa". Tesis Doctoral *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los '60-'70*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Marchan Fitz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Comunicación - Alberto Corazón.
- Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Sánchez de Hoyos, E. (2012). "Apuntes, Fuentes, y Reflexiones Estéticas para el Estudio del Movimiento Espartaco". *Laboratorio de Arte* (24). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Sánchez de Hoyos, E. (2014). *El Movimiento Espartaco, vanguardia, arte y política*. Sevilla: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla.

#### Fuentes de internet

- Oirone, J. (2011). "La supuesta guardiana de la paz". Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1348330-los-anos-de-un-mundo-en-peligro>
- Patrich, N. (2013). "Historia del grupo". Disponible en [https://www.facebook.com/gespartaco/info?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/gespartaco/info?tab=page_info)
- Sanchez de Hoyos, E. (2012). "Etapas Grupo Espartaco 1959-1968". Movimiento Espartaco. Disponible en <http://grupospartaco.blogspot.com.ar/2012/03/etapas-grupo-espartaco-1959-1968.html>