

Arte Conceptual en Argentina, 1966-1993: Una visión general de las críticas contra el gobierno

Paola Ferreyra y Kalina Jurkowski

Arte en América Latina: Temas y problemas de la modernidad

Otoño 2017

El arte tiene un lugar muy importante en la historia de Latinoamérica. En los siglos XVIII y XIX, los artistas-viajeros usaron el arte para documentar el continente americano. Sus expediciones científicas enseñaron a la gente de Europa por primera vez cómo era la América Latina. Gracias a su trabajo, los europeos lograron entender suficiente del nuevo continente para dominarlo. También en el siglo XIX, se fundaron las academias de pintura en Latinoamérica. Los artistas de estas academias pintaron escenas fundantes de la historia, para conservar la memoria de momentos y acontecimientos claves, como el empiezo de la conquista europea. Luego, en el siglo XX, los artistas de América Latina usaron el arte para explorar ideas nuevas y comprender los cambios en la sociedad y el estilo de vida en las ciudades modernas. Crearon nuevos lenguajes en el arte para abordar los temas de la primera y segunda guerra mundial. Como estos ejemplos lo demuestran, el arte en Latinoamérica siempre ha cambiado con el tiempo. Sin embargo, estos cambios no sucedieron sin razón; siempre correspondieron a sus respectivas circunstancias. Así pues en este trabajo vamos a examinar el arte de Argentina durante el período del régimen autoritario de los 70. Como en los períodos anteriores, el arte de esta época respondió a la realidad de la época, en este caso a la opresión y el sufrimiento que causó el estado. Por lo tanto, vamos a analizar unas obras de arte muy interesantes de esta época y evidenciar cómo criticaron a sus circunstancias.

### **Contexto histórico**

Para comprender mejor el arte de esta época, es importante tener entendido un poco sobre el contexto histórico-político en el que se creó. Durante los años 60 y 70 casi cada país en Latinoamérica experimentó un gobierno de tipo burocrático-autoritario. Según Jorge Graciarena (1984), científico social y economista, este tipo de gobierno se caracteriza por su “doctrina de la seguridad nacional, que pone el acento en la guerra interna, antisubversiva, y en la política de las fronteras ideológicas” (p. 63). Muchas veces, los regímenes burocráticos-autoritarios han tomado forma de una dictadura o un gobierno militar que había llegado al poder por medio de un golpe de estado. Bajo el poder de este tipo de régimen, había niveles muy bajos de liberalización y democratización. Por ello, había pocos derechos individuales y grupales y una falta de procesos políticos democráticos. En el caso de Argentina, el período del autoritarismo burocrático empezó en 1966, cuando Juan Carlos Onganía se hizo presidente de facto del país después de un golpe de estado. Durante los siguientes diecisiete años, Argentina fue gobernada por varios líderes autoritarios y sufrió de niveles muy altos de violencia y represión. De hecho, entre los años de

1976 y 1983, estiman que aproximadamente 30.000 personas desaparecieron a manos del estado. Mercedes Casanegra (2004) describe la situación de los artes visuales durante esta época así, “A pesar de las muertes, los terribles exilios, la censura y los modos de trabajar a menudo en tinieblas, existió un lugar heroico de resistencia, de elaboración de los padecimientos, de crítica implacable” (p. 33). En otros términos, a pesar de las dificultades que enfrentaron, los artistas no pararon de hacer sus obras. Después de las tragedias de los setenta, Raúl Alfonsín fue el primer presidente electo de la instauración democrática en Argentina en 1983. Su presidencia señaló el fin del autoritarismo burocrático en el país, ya que la democracia ha sido estable desde entonces. En esta monografía vamos a explorar cómo el arte producido durante esta época reflejó las ideologías de la gente de la época con respecto a la situación política dura.

### **El arte conceptual**

Antes de empezar el análisis de las obras de arte conceptual, es importante tener en cuenta una definición de este tipo de arte. Según Mari Carmen Ramírez (1999),

conceptualism can be considered the second major 20th-century shift in the understanding and production of art . . . in every case, the emphasis is not on ‘the artistic’ but rather on specific ‘structural’ or ‘ideatic’ processes that extend beyond mere perceptual and/or formal considerations. (p. 53)

O sea, en la nueva estrategia artística de conceptualismo, el modo de pensar y las ideas detrás de la obra de arte eran más importantes que el objeto de arte en sí. La obra de arte no era algo sagrado. Además, Casanegra (2004) explica que en el arte conceptual “la condición experimental constituía una clave y las expresiones fueron muy variadas” (23). El arte conceptual rompió las reglas anteriores de qué era el arte. Para los artistas conceptuales, el arte no era para expresar belleza; era para transmitir una idea por medio de un objeto. De hecho muchos de los artistas conceptuales de Latinoamérica usaron el arte para mandar mensajes políticos.

### **Los artistas y las obras**

Ahora que hemos discutido bien el contexto histórico y los elementos fundamentales del arte conceptual en América Latina, podemos empezar a analizar algunos de los artistas y las obras de esta época en Argentina.

#### **Víctor Grippo**

Primero, un muy buen ejemplo es el artista Víctor Grippo. Según el Centro Virtual de Arte Argentino (CVAA), Grippo nació en 1936 en Junín, Provincia de Buenos Aires. Allí, aprendió

sobre el trabajo manual y la escultura, dos áreas de conocimiento que tuvieron una influencia en sus obras posteriores. Como joven, Grippo tomó clases de arte además de estudiar química en la Facultad de Farmacia y Bioquímica. Esta combinación de estudios también fue clave en su desarrollo como artista. Durante su vida, Grippo recibió muchos premios por sus obras conceptuales, las cuales han sido exhibidas en varios museos en Argentina y en el exterior, incluyendo el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y The Museum of Modern Art de New York. Después de tener una carrera artística muy exitosa, falleció en 2002 en Buenos Aires. Según Guy Brett (2007), crítico de arte del Reino Unido, Grippo fue un artista único que le cayó muy bien. Cuenta que algo que caracterizó Grippo es que él “was a thinker among artists . . . The fascinating thing is that, with all his conceptualism, Grippo remained so deeply attached to the manual, the material, the artisanal” (Brett, 2007, p. 421). De verdad, como los siguientes ejemplos mostrarán, el pensativo Grippo nunca olvidó su formación en el trabajo manual, la escultura y las ciencias.

La primera obra de Grippo que queremos analizar es la serie de *Analogías*. Según el CVAA, Grippo comenzó a crear las obras de esta serie en 1971. Fueron obras conceptualistas que tuvieron como foco la papa. Por ejemplo, la obra *Analogía I* era una estantería llena de papas. Cada papa estaba conectada a un voltímetro que indicaba cuánta energía eléctrica tenían las papas. Como el título de la obra señaló, el significado de la obra tuvo que ver con la analogía de las papas, o sea lo que simbolizaron. Brett (2007) plantea la idea de que “the potato, a tuber which originates in Bolivia, Peru and the North America, could stand for raising consciousness, and empowerment of the downtrodden of the continent” (p. 427). La interpretación de Brett tiene sentido cuando se considera el contexto histórico de estas obras. Durante la hegemonía del gobierno militar, esta obra pudo haber sido una protesta sutil, donde las papas representaron a la gente popular y el voltímetro registró una prueba de su energía y capacidad de empoderarse.

Otra obra interesante de Grippo es *Homenaje a los constructores*. Fue una escultura que Grippo exhibió afuera en la Calle Florida de Buenos Aires en 1978. La escultura tenía forma de una columna y estaba hecha de cemento y arena. Grippo también añadió varias herramientas de los constructores a la escultura mientras el cemento se estabilizaba. Brett (2007) nos ofrece dos interpretaciones posibles de esta obra. Primero, sugiere que pudo haber sido una escultura con el propósito de confirmar el placer de las cosas indefinidas porque *Homenaje* era una muy buena obra con forma indefinida (Brett, 2007, p. 428). Pero al mismo tiempo, Brett (2007) propone que

“an inchoate lump of unstable matter forming a ‘homage to constructors’ could be read as an acid comment on the perversion of construction and order by fascist regimes” (p. 428). Teniendo en cuenta la masiva violencia y represión estatal que su país experimentaba cuando realizó Grippo esta obra, creemos que la segunda interpretación es más adecuada. Como *Analogías*, la crítica del gobierno en *Homenaje* fue muy sutil, pero en los años setenta habría sido muy peligroso hacer una crítica más evidente.

### **Tucumán arde**

Segundo, la obra de arte *Tucumán Arde* es un muy buen ejemplo de las críticas al gobierno autoritario por medio del arte conceptual. Esta fue una obra colectiva de muchos artistas que fue exhibida en Rosario en 1968. Según Adriana Lauria y Enrique Llambías (2003), la obra fue “encabezada por los rosarinos Carnevale, Escandell, Rosa, Bortolotti, Gramuglio, Rippa, Favario, Puzzolo, Naranjo, Renzi, entre otros. De Buenos Aires participan Ferrari, Jacoby y Beatriz Balbé. De Santa Fe, Graciela Borthwick, Jorge Cohen y Jorge Conti.” Además, Andrea Giunta (1999) escribe que Margarita Paksa y Emilio Ghilioni ayudaron a organizar la exhibición (p. 105). Todas estas personas trabajaron para realizar *Tucumán Arde* para responder a las acciones del nuevo gobierno autoritario en la provincia de Tucumán. Allí, el gobierno estaba implementando nuevas políticas que resultaron en la pérdida de empleos y el cierre de ingenios azucareros locales mientras las empresas grandes recibían protección del gobierno. Sin embargo, Giunta (1999) explica que el gobierno “publicitaba el ‘Operativo Tucumán’ como un proyecto de acelerada industrialización” (p. 104); o sea, se publicitaba como algo completamente beneficioso. Claramente, la gente de Tucumán y los artistas que ya han sido mencionados no estuvieron de acuerdo con el gobierno. Por eso, crearon *Tucumán Arde* en protesta.

Para realizar la exhibición, los artistas hicieron varias cosas. Andrea Giunta (1999) describe bien el proceso en su trabajo “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo.” Según ella, una fase en el proyecto fue la creación de afiches y graffitis publicitarios que dijeron “Tucumán” y luego “Tucumán arde.” Los artistas colocaron estas palabras en varios muros en Rosario y Santa Fe para anunciar su futura exhibición. Después, los artistas fueron a Tucumán para recoger materiales para la obra. Allí, hablaron con la gente de Tucumán, grabaron entrevistas con ellos, filmaron varias escenas y sacaron fotos de la provincia. Entonces, elaboraron y exhibieron la obra en el edificio de la central sindical de la CGT (Confederación General del Trabajo) de la República Argentina en Rosario (Giunta, 1999, p. 106-108). En la exhibición, los artistas les

presentaron a los asistentes las grabaciones de las entrevistas, las filmaciones y las fotos de Tucumán, los afiches explicativos, las noticias de los diarios que presentaron la contradicción entre las declaraciones del gobierno y la realidad, y unas frases como “Tucumán arde,” “No a la tucumanización de nuestra patria” y “No hay solución sin liberación” (Giunta, 1999, p. 108). Giunta (1999) escribe que después de varias semanas, tuvieron que cancelar la obra debido a las presiones del gobierno militar y su policía. Pero antes de su cancelación, la obra tuvo un gran efecto. De hecho, el secretario general de la CGTA, Raimundo Ongaro, dijo esto:

Hemos visto el grado de humillación y vejación que significan. Nuestra palabra no podía transmitir todos esos dramas . . . Gracias a estos artistas es posible que más trabajadores en todo el país conozcan lo que pasa en la Argentina. (Giunta, 1999, p. 108)

*Tucumán arde* sí fue una obra influyente que hizo una fuerte crítica al gobierno autoritario.

Además, creemos que *Tucumán arde* pertenece a la categoría del arte conceptual. Para los artistas, los objetos y materiales digitales que expusieron no eran cosas sagradas ni importantes en sí mismos. Para ellos, lo más importante fue las ideas detrás de las cosas. Por eso, *Tucumán arde* es un muy buen ejemplo del arte conceptual utilizado en Argentina para criticar el régimen autoritario.

### **Proceso a nuestra realidad**

Tercero, la obra de arte *Proceso a nuestra realidad*, también conocida como *Ezeiza es Trelew*, es otro buen ejemplo de este tipo de críticas por medio del conceptualismo. Esta obra fue muy polémica porque hizo una crítica evidente a la violencia en Argentina durante uno de los peores momentos de la hegemonía del gobierno militar. Por eso, Andrea Giunta (1999) explica que los artistas responsables no pusieron ni su foto ni sus nombres al lado de su obra cuando fue exhibida en 1973 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Al contrario, pusieron una imagen de un cartel de la organización de Montoneros en lugar de una foto de sí mismos. Y en vez de poner sus nombres, esta frase acompañó la foto: “Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país” (Giunta, 1999, p. 111). Claramente fue una crítica muy fuerte.

En su artículo, “El arte, cuando la violencia tomó la calle: Apuntes para una estética de la violencia,” Ana Longoni (2001), una profesora de la Universidad de Buenos Aires, explica bien cómo fue esta obra. Escribe que los artistas responsables fueron Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo. En la sala del museo, construyeron un

muro de ladrillos grises. En un lado del muro, colocaron afiches callejeros con las imágenes de los fusilados del masacre de Trelew y las frases, “Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos.” Al otro lado del muro, colocaron afiches parecidos con imágenes de la violencia en Ezeiza y las frases, “Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos.” Además, escribieron con aerosol dos eslóganes comunes del arte callejero en la ciudad: “Ezeiza es Trelew” y “Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores.” Finalmente, otra parte de la obra fue una gota de sangre hecha de acrílico. La tarjeta que acompañó el acrílico dijo, “Esta ‘gotadesangre’ denuncia que el pueblo no la derrama inútilmente,” “Por un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de intereses mercantilistas,” y “Por un arte nacional y popular” (Longoni, p. 6-7).

Longoni (2001) continúa por explicar las reacciones que recibió *Proceso a nuestra realidad*. Escribe, “‘Un pedazo de calle en el medio del museo,’ define el crítico: esa era justamente la idea de los autores de la obra: disolver las fronteras entre la calle y el museo, entre ‘la realidad’ y ‘el arte’” (Longoni, p. 8). Más aún, fue justamente porque la realidad de la calle en ese momento fue tan violenta y reprimida que los artistas consideraron importante llevarla al museo. De igual modo, la violencia y represión de la calle fue la razón por qué la obra fue considerada ser tan polémica. En contraste con algunas otras obras de conceptualismo, como *Homenaje a los constructores* de Grippo, el mensaje de *Proceso a nuestra realidad* fue muy directo y no favoreció muchas interpretaciones distintas. Podemos ver bien la relación entre esta obra y las circunstancias históricas en la que se produjo.

### **Artistas Conceptuales de *Experiencias 68***

Cuarto, varios artistas formaron parte de la exposición de *Experiencias 68* por medio de la institución Di Tella. Entre esos artistas resaltan los nombres de Margarita Paksa, Oscar Bony, Roberto Plate, Edgardo Antonio Vigo, Pablo Suárez, entre otros. La exposición *Experiencias 68* les permitió a los artistas un espacio para exponer sus obras y les dio la oportunidad de poder financiar la realización de sus obras de manera colectiva con otros artistas.

**Oscar Bony.** Uno de estos artistas fue Oscar Bony que nació en Posada, Misiones en 1941 y murió en Buenos Aires en el año 2002. Durante su carrera, las obras de Bony representaron el estilo conceptualista ya que el enfoque de atención estaba puesto en la idea que quería transmitir y no en la materia usada (Parise, 2015). Su obra *La Familia Obrera*, que fue expuesta en 1968, consistía de una familia de ámbito rural que fue pagada por Bony para que se

sentara sobre unas plataformas, en las que el hombre de la familia estaba sentado en la plataforma más alta para distinguir su posición como jefe de familia. En la obra, también había una grabación que era reproducida conteniendo sonidos de la vida diaria y la obra fue complementada con un pequeño letrero en el que declaraba que la familia había ganado más dinero siendo partícipes en la exposición a comparación de lo que ganaba en su trabajo cotidiano (Parise, 2015). Esto fue una protesta directa a los sueldos bajos que las familias recibían en ese entonces durante la dictadura. La obra fue percibida por medio del régimen autoritario como subversiva o extremista. A consecuencia, la obra fue clausurada por la policía a órdenes del gobierno.

Otra de las obras de Bony que también hicieron crítica al gobierno fueron las obras fotográficas expuestas en la exposición *De Memoria* en 1993. En esta exposición de *De Memoria*, incluyeron obras de arte con temas de suicidios, utopías de violencia, y armas de fuego. Según Ivonne Pini (2001), estas obras sirvieron para crear “un discurso cuyos fragmentos de memoria aluden a situaciones que van más allá de lo personal, mezclándose con recuerdos colectivos que muchas veces intentan ser olvidados” (Pini, 2001). Con estos elementos y temas, Bony buscó que fueran un ejemplo de manifestación de sus modos de resistencia estética y política. Por lo tanto, nosotros interpretamos que las balas aludían a la violencia que suprimió al hombre durante las dictaduras militares. Consecuentemente interpretamos que esos recuerdos que Bony tanto quería olvidar, probablemente ocurrieron durante la violencia que azotaba al país.

Otras de las obras que Bony realizó y terminó escandalizando a sus espectadores fue *Pene* (1966). Según Santiago García Navarro (2007), la obra consistía de un falo sobre un inodoro. Esta obra fue revolucionaria ya que causó mucho fervor durante un período donde el gobierno controlaba cada aspecto de la vida. Según García Navarro (2007), cuando Bony fue cuestionado sobre sus obras que llamaban la atención e incluso ofendían al público, él replicó:

Siempre son complicadas u ofensivas. Son duras, pero son piezas de arte. No son decorativas. El arte tiene que ver con el diálogo con el otro. Y en consecuencia tiene que reflejar los problemas de la gente y la sociedad. Tiene que estar vinculado con la política. (García Navarro, 2007, p. 58)



Por ello, Bony explicó que no creaba el arte para que fuera algo agradable estéticamente. Al contrario, tal como lo explicó él, buscaba que su arte tuviera una función social de protesta y denuncia.

**Edgardo Antonio Vigo.** Otro de los artistas de esta exposición fue Edgardo Antonio Vigo. Él nació en 1928 y fue considerado un pionero en el arte conceptual. En el artículo de Marina Oybin (2016) se describe a Vigo como un artista que fue muy innovador, que “transitó por los bordes del circuito académico e institucional y se animó a dislocar los dispositivos tradicionales.” Además, Vigo ha sido considerado un artista que practicaba el conceptualismo mucho antes de que se le denominara así a este estilo de arte. Según la crítica hecha por Mercedes Casanegra (2004), Vigo fue muy versátil en su arte, lo que le permitió una estética artística única:

Una de las características del desarrollo de Vigo fue su versatilidad en el sentido más positivo del término, pues abordó el grabado, la poesía concreta, los señalamientos conceptuales, el arte correo, entre otros, construyendo una figura que al mantenerse al margen de lo institucional transitó canales alternativos de incidencia social y política a través de una intencionalidad estética. (p. 27)

Vigo fue un artista destacado del arte conceptual en Latinoamérica.

Además, según el escritor Rafael Cippolini (2003), las obras de Vigo tuvieron elementos donde la ambigüedad se apoderaba de sus obras hasta el punto donde se podía considerar a estos elementos como portadores de una polisemia extrema (p. 398). Vigo fue conocido por su innovador Arte Correo, donde por medio de estampillas y cartas hacía denuncia de la dictadura militar que llegó a influenciar a Vigo tanto de manera profesional como personal. Su hijo Abel Luis “Palomo” fue capturado y matado durante la dictadura militar en 1976. A causa de esto, Vigo realizó diferentes obras que denunciaron los crímenes cometidos por el gobierno militar. Una de las más conocidas, fue una obra llamada *Set Free Palomo*. Esta obra consistió de estampillas que en forma de protesta mostraban las crueldades que ocurrían en ese período y en específicamente el crimen cometido a su hijo. Vigo también formó una revista que se llamaba *Hexágono '70* donde incluían artículos y varias obras de poesía que también servían de manera de protesta (Cippolini, 2003, p. 396). Según la misma escritora Oybin (2016), Vigo también llegó a participar de la obra ya mencionada titulada *Proceso a nuestra realidad* en el año 1973 junto con los artistas Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Perla Benveniste, y Eduardo Leonetti.

**Roberto Plate.** Otro de los artistas con mayor influencia en las protestas contra la dictadura de Argentina fue Roberto Plate. Su obra titulada *El Baño* también formó parte de la exposición de experiencias visuales del año 1968. La obra básicamente era la reconstrucción de un baño público común. Sin embargo, al entrar a este baño público, el espectador no se topaba con los inodoros, ni nada a lo que estamos acostumbrados a ver en ese tipo de lugar. Esta obra simplemente estaba construida de paredes blancas en las cuales los espectadores empezaron a cubrirlo de grafiti (“La exposición”, 1968). Este grafiti también sirvió de denuncia contra el gobierno de Onganía. Tal como explica Katzenstein (2007), “esta escritura espontánea por parte del público se convirtió en una protesta política contra el régimen del presidente general Juan Carlos Onganía, lo que originó que la policía clausurara la pieza” (p. 296). Por ello, la clausura de la obra enfureció a varios de los artistas de *Experiencias 68*. Por lo tanto, muchos de estos artistas tomaron y retiraron sus obras de la exposición. Esto ocasionó que se cancelara la exposición de *Experiencias 68*. Después, los artistas se dirigieron a la calle Florida en la cual terminaron por destruir varias de sus propias obras. Este tipo de acciones de protesta necesarias, también terminó en muchas detenciones a cargo de la policía. Por ello, la obra de Plate es considerada como una de las obras más efectivas en la protesta contra el gobierno militar.

Otra de las obras paradigmáticas de Plate durante los años 60 fue “*Los ascensores*” (1967, *Museo de Arte Moderno*). Esta obra fue una recreación de ascensores falsos y fue expuesta en el mismo museo. En la exposición, los espectadores llegaron a creer ingenuamente que estos ascensores eran reales y que funcionaban. Por ello, muchos espectadores se empezaron a formar para poder usar el ascensor (Smith, 2016). A nuestra interpretación, creemos que esta obra puede ser considerada una representación de las falsas promesas que el gobierno afirmó cumplir. En otras palabras, interpretamos que el ascensor representó todos los recursos que el gobierno hizo posible para que la sociedad pudiera prosperar y así salir de la pobreza. Sin embargo, estos recursos, al igual que el ascensor, no llevaron a cabo su función. Por lo tanto, la gente no llegó a ascender a una clase más alta y todas las injusticias sociales siguieron sin cambiar. En resumen, esta obra representó las características del arte conceptual en la que se resalta la importancia de la idea y deja la interpretación abierta para su audiencia.

### **Conclusión**

En síntesis, el arte conceptual fue una manera para los artistas expresar las injusticias ocurridas en su época. En otras palabras, el arte conceptual fue una respuesta a la dictadura

militar que les facilitó a los artistas seguir ejerciendo su profesión. Asimismo, León Ferrari resume perfectamente lo que el arte conceptual significaba para ellos durante ese tiempo de violencia y tumulto:

Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien, me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle el nombre, tacharía arte y lo llamaría política, crítica, corrosiva, cualquier cosa.

(Katzenstein, 2007, p. 35)

Consecuentemente, varios de los artistas ya mencionados usaron sus ideas para crear un estilo del arte que tuviera una función social de protesta y denuncia contra los crímenes cometidos. Y como ya lo hemos descrito, algunos artistas fueron más sutiles y otros más directos. Sin embargo, todos ellos siguieron un mismo patrón donde la idea predominó. Las características del arte conceptual ya mencionadas también fueron innovadoras en la creación del espectador como participante activo. Asimismo, como comenta Ferrari, llámese arte conceptual o no, este estilo cumplió efectivamente su función de crítica política a la dictadura militar de Argentina.

## Referencias

- Brett, G. (2007). Material and Consciousness: Grippo's Vision. *Third Text*, 21(4), 417-430.  
Recuperado de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=26099690&site=ehost-live>
- Casanegra, M. (2004). Entre el silencio y la violencia. In M. Casanegra (Curadora y Coordinación de catálogo), *Entre el silencio y la violencia: Arte contemporáneo argentino* (pp. 22-33). Buenos Aires: arteBA Fundación.
- Cippolini, R. (2003). *Manifestaciones Argentinas: Políticos de lo Visual 1900-2000, edición crítica de Rafael Cippolini*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CVAA. Víctor Grippo. Recuperado de <http://cvaa.com.ar/03biografias/grippo.php>
- García Navarro, S. (2007). El Cazador. *Oscar Bony: Toda su obra en el MALBA*. 56-58.  
Recuperado de <http://www.losinrocks.com/wp-content/uploads/2011/01/bony-120.pdf>.
- Giunta, A. (1999). Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En J. E. Burucúa (dir.), *Nueva historia Argentina: Arte, sociedad y política* (pp. 57-118). Buenos Aires: Sudamericana.
- Graciarena, J. (1984). El Estado Latinoamericano en Perspectiva: Figuras, Crisis, Prospectiva. *Pensamiento Iberoamericano*, 5, 39-74.
- Katzenstein, I. (2007). *Escritos de Vanguardia: arte argentino de los años 60*. Primera ed. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- La exposición denominada "Experiencias 1968,"* (1968). TMs (fotocopia). Archivos Di Tella. Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
- Lauria, A., & Llambías, E. (2003). *Un panorama del siglo XX*. Recuperado de [http://cvaa.com.ar/01sigloxx/04\\_crono\\_1968.php](http://cvaa.com.ar/01sigloxx/04_crono_1968.php)
- Longoni, A. (2001). El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia. Recuperado de <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/10-Longoni.pdf>
- Oybin, M. (2016, Junio). Edgardo Antonio Vigo: la otra cara de la vanguardia. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1905123-edgardo-antonio-vigo-la-otra-cara-de-la-vanguardia>

- Parise, E. (2015). La subversiva familia obrera. *Clarín Ciudades*. Secreta Buenos Aires, Recuperado de [https://www.clarin.com/ciudades/subversiva-familia-obrera-parise-secreta\\_buenos\\_aires\\_0\\_B1fKF89wXg.html](https://www.clarin.com/ciudades/subversiva-familia-obrera-parise-secreta_buenos_aires_0_B1fKF89wXg.html)
- Pini, I. (2001). Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Edición Uniandes. Retrieved from <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/fra/fra2c.htm>
- Ramírez, M. C. (1999). Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. In *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art.
- Smith, G. (2016). *Roberto Plate*. Retrieved from <http://www.revistamagenta.com/roberto-plate/>