



HAL
open science

“ Experiencia ‘68 en el Instituto Di Tella: ecos del mayo francés en Argentina ”

Paula Klein

► **To cite this version:**

Paula Klein. “ Experiencia ‘68 en el Instituto Di Tella: ecos del mayo francés en Argentina ”. “ Mai ‘68 dans les Amériques ”, Université de Poitiers, Oct 2019, Poitiers, Francia. hal-02501713

HAL Id: hal-02501713

<https://hal.science/hal-02501713>

Submitted on 7 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“Experiencias ‘68 en el Instituto Di Tella: ecos del mayo francés en Argentina”

Paula Klein
École Normale Supérieure de Paris
paulaklein.t@gmail.com

Este artículo se propone reflexionar sobre los ecos del mayo francés en la Argentina del régimen militar de Onganía, a partir del análisis de una exposición de gran repercusión mediática que se llevó a cabo en el Instituto Di Tella en mayo de ese mismo año. *Experiencias ‘68* fue el resultado de un proyecto colectivo que nucleó a un buen número de artistas argentinos de la vanguardia de los años sesenta. El estudio de algunas obras paradigmáticas que integraron esta muestra nos permitirá estudiar el vínculo entre producción cultural e intervención política, sin perder de vista los paralelismos y las diferencias entre la situación histórica y política en Francia y Argentina.

Nuestro análisis se organizará a partir de dos ejes centrales. En primer lugar, una breve presentación del Instituto Di Tella y de su premio “Experiencias” nos permitirá vislumbrar el rol que este órgano de promoción y de difusión del arte argentino de vanguardia desempeñó en el contexto de la dictadura conocida como la “Revolución Argentina” (1966-1973). La pregunta que constituye el punto de partida de nuestro análisis es: ¿pueden los artistas convivir con la institución o deben quemar los puentes de comunicación y abandonar la práctica artística para pasar directamente a la lucha política? En efecto, *Experiencias ‘68* nos permitirá abordar el complicado vínculo entre vanguardia artística y política tal y como éste es puesto en tensión por los artistas de la vanguardia argentina. En un segundo momento, este artículo abordará tres obras de la muestra que dan cuenta, a nuestro entender, de una transformación o de un “giro” entre lo que la teórica americana Lucy Lippard denomina el “conceptualismo” (1966-1972)¹ y un “arte de acción” (1960-1990). Por este último, entendemos un arte que exige una mayor articulación entre experimentación formal y provocación social y política, sugiriendo una línea de continuidad respecto de los activismos artísticos que se desarrollan en el Cono Sur durante las décadas del setenta y del ochenta.

¹ Seguimos aquí la periodización propuesta por Lucy Lippard en *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, New York, Praeger, 1973.

Volviendo a la definición del arte conceptual y como lo explica el artista americano Sol LeWitt en un texto que se ha transformado prácticamente en un manifiesto: “el plan diseñaría la obra” [“the plan would design the work”] (1967). De acuerdo con este principio, desde el momento en que la programación precede a la ejecución de la obra, la idea o el concepto se vuelven dominantes mientras que el resultado final pasa a ocupar un rol superficial y accesorio. En una línea de reflexión similar, Joseph Kosuth explica a propósito de una obra de Donald Judd:

Podemos decir que, si uno de los cubos de Judd fuese visto, lleno de escombros, en una zona industrial, o simplemente colocado en la esquina de alguna calle, no sería identificado como arte. De lo cual se deduce que su comprensión y consideración como obra de arte es un *a priori* a su “contemplación” en tanto que obra de arte. Una información anticipada sobre el concepto de arte y sobre los conceptos del artista es imprescindible para apreciar y comprender el arte contemporáneo (citado por Rodrigo Alonso, 2011 Web).

Por su parte, Lucy Lippard insiste sobre el aspecto secundario de la materialidad en las obras de arte conceptuales. Ella afirma: “el arte conceptual significa, para mí, un trabajo en el cual la forma material es secundaria, ligera, efímera, barata, modesta y/o “desmaterializada”” [“conceptual art, for me, means work in which the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or “dematerialized””] (1973: vii). La obra se presenta como el informe o el registro de una experiencia y no como un todo acabado, finalizado y completo. El éxito o el posible fracaso de la obra parecen, en este sentido, accesorios si se los compara con el recorrido realizado por el artista durante el proceso de creación.

El contexto político argentino: el Cordobazo y los ecos del mayo francés

Antes de avanzar en nuestro análisis, recordemos que Argentina se encuentra desde junio de 1966 bajo una dictadura militar de carácter corporativista y conservador conocida como la “Revolución Argentina”. Con un golpe de estado, la dictadura derrocó al gobierno ya debilitado del radical Arturo Illia. Entre 1966 y 1973 tres dictadores se suceden al mando del estado: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). En este sentido, las consecuencias del mayo francés en Argentina no son menores puesto que sus repercusiones contribuyen a desencadenar el ánimo de insurrección y de revuelta que cristaliza un año después en el “Cordobazo”. Por esta expresión nos

referimos a la masiva movilización obrera que durante mayo y junio de 1969 aglutinó en la ciudad de Córdoba a obreros, intelectuales y estudiantes opositores al régimen dictatorial. Según Ana Longoni y Mariano Mestman, el Cordobazo dio cuenta de una “crisis orgánica: social cultural y política” que puso de relieve la profunda crisis de valores asociados a “lo burgués” marcando a la Argentina de esos años (2000: 38).

Por su parte, el historiador Horacio Tarcus señala cómo la “fiebre” del 68 francés desencadena un “68 Argentino” que “un poco como el ‘otoño caliente’ italiano, se proyecta sobre 1969 y estalla en el mes de mayo” (2008: 162). Según Tarcus, el Cordobazo es un fenómeno social hermano del 68 francés aunque “un poco más proletario y más plebeyo que los ‘68 europeos” (162). Retomando la cronología de Tarcus acerca de los eventos que dieron lugar al Cordobazo:

El 26 de mayo de 1969 las dos CGT dispusieron un paro nacional para el día 30, mientras las regionales cordobesas, más combativas, decretaron un paro activo para los días 29 y 30. El gobierno militar amenazó con recurrir a las fuerzas armadas. Sin embargo, el jueves 29 comenzó en Córdoba el paro activo de 37 horas. El viernes 30 se cumplió el paro nacional dispuesto por las dos CGT. Córdoba fue, desde la madrugada, una ciudad tomada por el ejército, aunque los francotiradores aún ofrecían resistencia. A pesar de todo, se realizaron las manifestaciones previstas por el paro activo y se volvieron a construir barricadas. A las 10 hs el ejército disolvió una manifestación. Obreros y estudiantes edificaron barricadas y se reanudaron los enfrentamientos. A las 17 hs rigió el toque de queda, y el ejército ingresó definitivamente en el Barrio Clínicas. Comenzaron los allanamientos en las pensiones estudiantiles y los locales sindicales. Un Consejo de Guerra comenzó por la noche a dictar las primeras condenas. Los diarios calcularon catorce muertos y un centenar de heridos. Otros medios hablaron de treinta y aún de sesenta muertos. El Cordobazo había concluido. Pero comenzaba el mito del Mayo argentino. El gobernador de Córdoba debió renunciar. Las movilizaciones se extendieron a otras regiones del país. Un año después del Cordobazo, será depuesto el presidente de facto. La dictadura militar había quedado herida de muerte y terminará aceptando lo que parecía imposible: elecciones libres, esto es, sin la proscripción del peronismo (2008: 163-164).

Al margen de este relato conciso y detallado de los hechos, el “68 argentino” presenta otros puntos comunes de carácter tanto material como simbólico respecto de los eventos franceses. En este sentido, el historiador de las ideas Oscar Terán subraya la necesidad de articular los dos mayos del ‘68. Terán señala que si el mayo francés “fue vivido como un acontecimiento local”, “el Cordobazo venía a reabrir la posibilidad de un proceso revolucionario en la Argentina” (cf. Tarcus, 2008: 166). En efecto, el proceso de surgimiento de una nueva izquierda intelectual y política se acelera en lo que va del año 68 al 69 en Argentina. Desde un plano simbólico, el Cordobazo da cuenta del impacto internacional del mayo francés inaugurando el mito del “Mayo

Argentino”. Por otra parte, ambos procesos hacen confluir producciones culturales – literarias, gráficas, plásticas, cinematográficas, teatrales– y movilizaciones políticas que se quieren revolucionarias.

En lo que respecta a la recepción del ‘68 francés en Argentina, recordemos que el hecho desencadena múltiples rechazos por parte de las corrientes políticas dominantes en la época –especialmente en el peronismo, el comunismo y el trotskismo. Siguiendo la reflexión de Tarcus, este rechazo se desprende de múltiples causas. En primer lugar, el rechazo del peronismo se explica puesto que en aquella época el movimiento se encuentra demasiado cercano del nacionalismo francés de De Gaulle “al punto que el general Perón se había declarado, desde su exilio en Madrid, admirador del general francés” (2008: 167). Por otro lado, prosigue Tarcus, el comunismo argentino no veía con buenos ojos lo que consideraba una revuelta estudiantil “pequeño burguesa y marcuseana”, es decir, sin raíces proletarias. En este sentido, quizás sólo el trotskismo apoyó en cierta medida la recepción del mayo francés. Como lo explica el historiador:

El principal partido trotskista local, entonces llamado Partido Revolucionario de los Trabajadores, fue desde luego el más receptivo. Vinculado a las *Jeunesses Communistes Révolutionnaires* y al *Parti Communiste Internationaliste* por medio de la Cuarta Internacional, dio a conocer los pronunciamientos del Secretariado Unificado, ensayos de Ernest Mandel y diversos análisis de la situación francesa (2008: 170).

En esta misma línea de reflexión, el filósofo argentino Nicolás Casullo que participó del Mayo francés agrega:

París del ‘68 nunca fue pancarta, cartel, slogan o estribillo estudiantil, barrial, gremial de las corrientes, armadas o no, insurreccionales o guerrilleras, ni aquí ni en América Latina, como lo fueron Cuba, Vietnam, Argelia (1998: 46).

En efecto, la revolución Cubana, el “guevarismo” –recordemos que la muerte del “Che” se había producido en 1967– pero también las repercusiones de las guerras de Argelia y de Vietnam resultan imprescindibles para entender los eventos franceses. El imaginario revolucionario de Cuba y la figura del guerrillero son factores centrales para entender el discurso de lucha anti-imperialista y el proceso de politización de los trabajadores y de la juventud francesa. Al mismo tiempo, la solidaridad latinoamericana respecto de la experiencia de Cuba influyó en la percepción europea de América Latina como una comunidad culturalmente homogénea, anti capitalista y cercana de los ideales revolucionarios cubanos.

Como lo señala Kristin Ross, si las dos figuras mayores del mayo francés son el obrero y el militante anti-colonialista, sus tres blancos predilectos son, por su parte, el capitalismo, el imperialismo y el gaullismo (2010: 19 y 25). En este sentido, si el mayo francés puede ser considerado, según Ross, como la huelga y la insurrección general más importantes del movimiento obrero francés es porque el movimiento se extiende más allá de los “centros tradicionales de producción industrial” para alcanzar “al conjunto de la esfera de reproducción social” (2010: 12).

Por otro lado y aunque no desarrollaremos este tema en detalle, es interesante subrayar el rol que algunos artistas argentinos y latinoamericanos radicados en París ocuparon durante el ‘68 francés. La investigadora Isabel Plante estudia, por ejemplo, la participación del artista argentino Julio Le Parc pero también la presencia de los artistas miembros del “*Groupe de recherche sur les arts visuelles*” (GRAV) –García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral– en la producción de afiches del *Atelier populaire* de la *École des Beaux Arts* durante las revueltas francesas. La revista de arte *Robho* constituye, en este sentido, un documento indispensable para analizar el rol que los artistas latinoamericanos desarrollaron en la escena artística parisina de vanguardia durante los años sesenta (2010: 454).

“Experiencias” en el Di Tella

En este marco, la muestra *Experiencias ‘68* que se realiza entre el 14 y el 23 de Mayo en el Di Tella, encarna el deseo de fundir arte y acción, vanguardia artística y política. Detengámonos especialmente en tres experiencias que por su gran repercusión política dan cuenta de este deseo de transgresión: las propuestas de Roberto Jacoby, Pablo Suárez y Eduardo Plate.

Según Ana Longoni y Mariano Mestmam, el Di Tella fue el órgano “impulsor” o “dinamizador” de la vanguardia argentina. Esta institución de mecenazgo del arte contemporáneo argentino fue fundada en 1958 por el empresario Torcuato Di Tella y su sede de Florida al 900, inaugurada en 1963, se hizo conocida con el nombre de CAV (“Centro de Artes visuales”) en la zona que pasó a ser conocida como la “Manzana Loca”. Numerosos artistas como Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Carlos Squirru, Roberto Jacoby, León Ferrari, Oscar Bony, Roberto Plate o Margarita Paksa participaron en las propuestas del Instituto.

Por otro lado, el término “Experiencias” utilizado para designar las manifestaciones que tienen lugar en el Di Tella entre 1967 y 1969 merece un breve comentario. En

efecto, la noción de “experiencia” insiste sobre el hecho de que estas manifestaciones no son “obras de arte” –en el sentido objetual más concreto de obras terminadas– sino proyectos colectivos, obras procesuales y seriales que exigen una recepción dinámica por parte del contemplador y que circulan por fuera del mercado del arte (2008: 60-61). Estas *Experiencias visuales* vienen a reemplazar a partir de 1967 el Premio Nacional e Internacional del Di Tella que funcionó entre 1960 y 1962 en el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la gestión de Romero Brest. Este premio consistía en la atribución de una suma de dinero y la financiación de una estadía en el extranjero para el artista premiado. El reemplazo por las *Experiencias* se produce a pedido de los artistas convocados a la edición del 67, quienes solicitaron que el monto del premio se repartiera previamente entre todos los convocados para poder financiar el conjunto de las obras presentadas.

Las trece obras de *Experiencias '68* encarnan así, al margen de sus particularidades, la transformación del arte conceptual en un “arte de acción”. Este cambio reposa en tres ejes principales que conviene examinar. En primer lugar, el elogio de la “desmaterialización” se presenta como una propuesta contra el arte objetual. Dicha “desmaterialización” consiste en reducir el soporte material en una línea de continuidad respecto de las tendencias del formalismo de inicios de los sesenta. Además, esta corriente converge hacia esta época en proposiciones que recuerdan la experiencia del *happening*. Como lo recuerda Jaime Vindel, es Jean Clay quien aborda la cuestión de la “desmaterialización” artística en el ámbito francés en un artículo titulado “*La peinture est finie*” (revista *Robho*, junio 1967), en el que cita como precursores de la “evanescencia conceptual” a Malevitch y a Moholí Nagy. Por su parte, en Argentina, el teórico que más contribuyó a la difusión de esta noción fue Oscar Masotta, especialmente con la conferencia pronunciada el 21 de julio de 1967 en el Di Tella “Después del pop, nosotros desmaterializamos” (2007: 119-129).

En segundo lugar, subrayemos el rol central de la “textualización” en estas obras. Considerado como un medio menos ambiguo, el texto se impone frente a la desconfianza que causan las estrategias de representación pictóricas. Finalmente, llama la atención en este “arte de acción” el interés por los medios de comunicación y por sus estrategias de construcción de la información en tanto que “hechos”. Esta última idea resulta indisociable de las experiencias realizadas desde 1968 por el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC). Recordemos que este centro se transforma un año más tarde en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) liderado

por Jorge Glusberg, un centro cuya búsqueda interdisciplinaria reúne a artistas, arquitectos, diseñadores, músicos o matemáticos. Las experimentaciones artísticas del grupo resultan indispensables para entender el desarrollo del conceptualismo y del informalismo argentinos. En este sentido, los artistas del CAyC van a innovar en el empleo de nuevas tecnologías en la creación artística, reflexionando sobre el rol de los medios de comunicación y sobre la creación de las obras como eventos mediáticos. En consonancia con los futuros postulados del CAyC, ciertas obras de *Experiencias '68* se sitúan en un espectro cercano a los postulados del “arte de sistemas” puesto que conciben las relaciones y los procesos como vías para explorar el mundo social. Como lo señala Rodrigo Alonso en el texto curatorial anteriormente citado: “en su voluntad por posicionarse ‘contra el sistema’”, ciertos artistas “optan por una creación asistemática, supuestamente más libre, rechazando todo modelo o categorización” (2011 Web).

“Mensaje en El Di Tella” de Roberto Jacoby

Detengámonos, en primer lugar, en la instalación titulada “Mensaje en Di Tella” de Roberto Jacoby. Dicha instalación consistía en tres mensajes: el del autor –un pizarrón con un manifiesto–; el de las agencias de noticias –una máquina télex instalada en la sala por la agencia France Press que transmitía en continuado noticias de todo el mundo–; y el de un joven afroamericano norteamericano –en la foto, un joven que exhibía un cartel contra el racismo. Jacoby cuestiona en esta instalación las estructuras sociales de comunicación, poniendo en el centro de sus “mensajes” un contenido explícitamente ideológico. Tal y como leemos en el pizarrón-manifiesto:

Este mensaje está dirigido al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez a lo que se llama ‘arte de vanguardia’. [...] ‘Se acabo la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social’ [...] Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha.

Aunque Jacoby no hubiera podido preverlo, los cables emitidos por *France-Press* durante los días de la muestra informaron sobre “huelgas de obreros o reacciones violentas de estudiantes franceses” (*La Prensa*, Buenos Aires, 21/5/68). Como lo señalan Longoni y Mestman, los asistentes a la exposición podían así “leer, cortar y

llevarse el relato de los acontecimientos franceses en simultaneidad al momento en que se producían” (2008: 105).

Pablo Suárez, “Carta a Romero Brest”

En un principio, el joven artista Pablo Suárez había proyectado instalar una oficina de información y de crítica de las demás experiencias en el centro mismo de la muestra. Suárez decide, sin embargo, presentarse en la puerta del Di Tella y repartir panfletos mimeografiados –contaba con unas 25000 copias– de una carta dirigida a Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella. Veamos la forma en la que la prensa local retrató dicho evento pionero de los *happenings* aunque cargado de un fuerte gesto político. En un artículo publicado en *Primera Plana* leemos:

Parado en la puerta del Di Tella, con barba de tres días, deliberadamente desaliñado, Pablo Suárez se dedicaba a repartir un panfleto mimeografiado: el contenido de esa hoja -una carta dirigida a Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella- equivalía a un suicidio estético (*Primera Plana*, 1968, p. 70).

En efecto, el contenido de la carta de Suárez era manifiestamente político y aspiraba a interpelar al público, sacándolo de su actitud conformista y pasiva de mero receptor:

Me pregunto: es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? (...) Por qué no situamos en la posición límite? (...) Es evidente que, de plantear situaciones morales en las obras, de utilizar el significado como una materialidad, se desprende la necesidad de crear un lenguaje útil, una lengua viva y no un código para élites. Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda carece de toda peligrosidad (Carta de Suárez a Romero Brest, 13 de mayo, 1968).

El joven artista reivindicaba así la necesidad de crear “una lengua viva y no un código para elites” al mismo tiempo que emitía un juicio lapidario sobre la finalidad de la muestra dada su “imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio”. La carta-manifiesto terminaba incitando a los lectores-espectadores a expresarse: “Los que quieran ser entendidos en alguna forma , díganlo en la calle o donde no se los tergiverse”. Además, Suárez alertaba sobre la necesidad de “diseñar formas de vida” en vez de buscar falsas respuestas en un arte artificial ya que, como lo señala en su carta, “nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento [...] el Hombre”.

“El baño” de Roberto Plate

La última obra que comentaremos es “El baño” de Roberto Plate. Esta instalación cuyo carácter político no era *a priori* manifiesto fue, sin lugar a dudas, la piedra del escándalo de *Experiencias '68*. La instalación de carácter “socio-psicológico” recreaba un baño público dividido en compartimientos pero sin los aparatos sanitarios. Retomando la voz del autor, Plate proponía al espectador que “los actos placenteros de descarga física sean reemplazados por actos de descarga emocional”. De esta manera y aunque la consigna no estuviera explicitada, el público no tardó en cubrir las paredes de la obra con inscripciones diversas: desde grafitis eróticos hasta insultos contra la dictadura de Onganía.

Tras una serie de denuncias, la obra desencadenó la censura por parte de la municipalidad y la posterior intervención policial en el Di Tella. El 22 de mayo, amparada en el argumento de que la obra encarna una ofensa a la moral pública, la policía intenta clausurar *Experiencias '68*. Sin embargo, gracias a la intervención de su director Enrique Oteiza, la policía clausura únicamente “El baño” montando guardia frente a su puerta. La censura misma se transforma de este modo en espectáculo frente a los ojos del público que continúa visitando la muestra. Finalmente, el 23 de mayo, en una muestra de solidaridad hacia Plate y en rechazo a la censura, los artistas retiraron sus obras y las destruyeron esparciendo sus restos sobre la calle Florida, acto que ocasionó un gran revuelo en la vía pública.

Abrir una vía hacia el *Tucumán Arde*

Como esperamos haberlo demostrado en estas páginas, *Experiencias '68* representa un hito en el proceso de radicalización política que atraviesa el arte argentino de vanguardia de los sesenta. Este largo proceso, designado por Ana Longoni y Mariano Mestman como un “itinerario del 68”, implica el desarrollo de bases de actuación comunes y el acuerdo de presentar obras colectivas por fuera de los circuitos artísticos convencionales. Algo similar ocurre unos meses más tarde con el boicot al Premio Braque promovido por la Embajada de Francia en la Argentina. Durante la ceremonia de entrega de premios realizada el 16 de julio de 1968 en el Museo Nacional de Bellas Artes, algunos artistas organizaron un acto de repudio a la censura. Como explica Ana Longoni:

Los artistas renunciando tiraron volantes del FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura), huevos podridos y bombas de mal olor contra funcionarios y, sobre todo, contra la obra

premiada —su autor, Rogelio Polesello, la había hecho en base a los colores de la bandera francesa. Hubo forcejeos, golpes y corridas en el interior del museo. Todo terminó con una fuerte represión de las fuerzas de seguridad: la policía intervino rápidamente, clausurando las puertas de entrada, y se llevó detenidas a nueve personas, las cuales fueron condenadas a 30 días de cárcel (“FATRAC”, “[No aceptamos ningún tipo de tutelaje...]”, 16 de Julio de 1968).

Este proceso de radicalización de las manifestaciones artísticas de la vanguardia argentina alcanza su punto más radical en *Tucumán Arde*, un proyecto colectivo cuyo objetivo era denunciar la crisis de los ingenios azucareros en Tucumán. Esta crisis era la consecuencia del “Operativo Tucumán”, una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria impulsadas por la dictadura en 1966, y cuyo objetivo real era ocultar una serie de despidos masivos en la provincia. Articulando la investigación periodística, el arte y la denuncia política, la instalación *Tucumán Arde* encarna el punto más álgido en esta construcción de un “68 argentino”. Dada su voluntad de fusionar el arte y política, esta experiencia merece inscribirse en una continuidad respecto del proceso que desembocará en el Cordobazo antes mencionado y en la deposición del presidente de facto tan sólo un año después.

Si las épocas de conmemoraciones y de homenajes suelen estar dominadas por un “deber de memoria” quisiéramos concluir señalando la importancia de reexaminar el alcance político de estos activismos artísticos para entender el arte político actual. La re-contextualización histórica de los “ecos” del mayo francés en Argentina nos permiten vislumbrar los eventos que se desencadenan un año más tarde no ya como elementos de un mito local sino como la expresión genuina de una juventud revolucionaria internacional.

BIBLIOGRAFÍA:

AAVV., *Arte de acción, 1960-1990* (cat. exp.), Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1999.

Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s (cat. exp.), Nueva York, Queens Museum of Art, 1999.

AAVV., *Ramona*, n° 82 (“Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta”), Buenos Aires, 2008.

ALONSO Rodrigo, “Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975”, Fragmento del texto curatorial publicado en el catálogo *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2011 [en línea].

CAMNITZER Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, 2009.

- CASULLO Nicolás, *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- JACOBY Roberto, declaraciones en: “Di Tella: La sangre llega al Río”, revista *Primera Plana*, n° 282, Artes y Espectáculos, 21 de mayo de 1968, p. 70 [en línea].
- LEWITT Sol, “Paragraphs on conceptual art”, *Artforum*, junio, 1967.
- LIPPARD Lucy, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, New York, Praeger, 1973.
- LONGONI Ana y MESTMAN Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el ‘68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000 (réed. Eudeba, 2008).
- LONGONI Ana, comentario al documento: “FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura)”, “[No aceptamos ningún tipo de tutelaje...]”, 16 de Julio de 1968. Manuscrito tapuscrito. Archivo Personal Graciela Carnevale, Rosario [en ligne]. Consultado el 2/09/2018.
- MASOTTA Óscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- PLANTE Isabel, “Les Sud-américains de Paris : Latin American Artists and Cultural Resistance in *Robho Magazine*”, *Third Text*, 24: 4, 2010, p. 445-455.
- ROSS Kristin, *May ‘68 and its afterlife*, The University of Chicago Press, 2002.
-----, “Introduction”, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, The University of Chicago Press, 2002 (2010, AGora). Trad del inglés de Anne-Laure Vignaux.
- RIZZO Patricia (ed.), *Instituto Di Tella. Experiencias ‘68*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1998.
- SUÁREZ Pablo, “Carta de Pablo Suárez a Romero Brest” datada del 13 de mayo en “*Experiencias 1968*”. Carta mimeografiada. Archivo Di Tella, Universidad Di Tella, Buenos Aires [en línea].
- TARCUS Horacio, “El mayo argentino” en *Osal*, “Aportes del pensamiento crítico latinoamericano [El Mayo argentino]”, año IX n° 24 - Octubre de 2008, p. 161-180.
- VINDEL Jaime, “Claves teóricas para la comprensión del arte conceptual y del conceptualismo argentino”, *Concinnitas*, 8, vol. 1, núm. 10, 2007.