

# VANGUARDIA ARTÍSTICA Y VANGUARDIA POLÍTICA EN LA ARGENTINA DE LOS SESENTA: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN<sup>1</sup>

*Ana Longoni*  
Universidad de Bs. Aires  
Argentina

Transportémonos a una tarde de mediados de los años sesenta en Buenos Aires. En torno a unas pocas manzanas de la zona céntrica, un gran despliegue de movimiento, modernización, ruptura, escándalo. Una multitud de jóvenes transita por la peatonal Florida, entre las calles Viamonte y Charcas. Seguramente muchos salen de alguna de las aulas de las facultades que tienen su sede por allí. Se detienen, quizá, frente a la Editorial Universitaria EUDEBA, que publica en ese entonces la primera colección económica de bolsillo, con insospechado éxito. Otros —o ellos mismos— se instalan largas horas en un café de la zona, y discuten la lectura de Fanon o de Sartre. O los novedosos planteos de Hernández Arregui, que propone “una nueva forma de concebir al peronismo, como portador del cambio social más repulsivo”<sup>2</sup>, acompañando el pasaje desde la izquierda hacia el populismo de una numerosa franja de intelectuales. Pasa por enfrente del café un grupo de muchachas con minifalda y botas altas, encaminándose hacia Galatea, la librería francesa donde se pueden encontrar las revistas y libros claves del momento. O hacia cualquiera de las numerosas galerías de arte y salas teatrales que se concentran en esas pocas cuadras. Ellas y ellos van tarareando alguno de los temas de los Beatles.

Dice Beatriz Sarlo: “me parece posible pensarlo a la manera como Bourdieu piensa ciertas zonas de París, que en determinado momento están signadas por una actividad cultural de vanguardia o de modernización”. Y también: “podemos decir que si toda Florida era una trama, el Instituto Di Tella era una zona de coalescencia de esa

<sup>1</sup> Este trabajo resume algunas de las hipótesis de las que parto en el proyecto de investigación denominado “Vanguardia artística y vanguardia política en los años sesenta: el Instituto Di Tella”. Esta es la primera sistematización de los avances del mismo. Las obvias limitaciones de espacio me obligaron a restringir los ejemplos analizados exclusivamente al terreno de las artes plásticas, si bien varias de las observaciones aquí realizadas pueden extenderse a la literatura y al teatro de la década.

<sup>2</sup> Entrevista a Beatriz Sarlo en John King: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ed. Gaglianone, 1985. Dice también Sarlo: “Escritor-faro es aquí Hernández Arregui cuyo *Imperialismo y cultura* (1958) es la primera versión de una organización sistemática de corte ‘nacional-popular’ de la cultura argentina. A mediados de la década este libro ha encontrado su público universitario”. Al respecto, véase también: Sarlo, Beatriz: “Hernández Arregui: historia, cultura y política”. *Rev. Los Libros*, Nov.-Dic. 1974, donde dice: “Peronismo más marxismo parecía ser la ecuación que conduciría a una reelaboración eficaz de la teoría de la revolución de liberación nacional para la Argentina”.

trama”<sup>3</sup>. Si bien algunos de estos jóvenes ya dicen “al Di Tella yo no voy”, la mayoría de ellos termina la tarde enfilando los pasos hacia el edificio de la calle Florida. Las paredes de vidrio de la entrada transparentan el interior y anuncian la inauguración de las “Experiencias visuales 1965”, acontecimiento anual que aglutina a los máximos exponentes de la vanguardia plástica. Unos días antes, León Ferrari, uno de los doce artistas invitados ese año a participar en la muestra, había instalado sus cuatro piezas. La más impactante, titulada “La civilización occidental y cristiana” es un Cristo crucificado sobre un avión de guerra norteamericano, de aquellos que se están utilizando en ese mismo momento en la guerra contra Vietnam. Esta pieza mide 2.20 m. Las tres restantes son cajas. Una representa un bombardeo sobre una escuela vietnamita. Y en otra, catorce aviones se despliegan dando lugar al título: “catorce votos en la OEA”.

Romero Brest, el director del Centro de Artes Visuales del Di Tella —en lo que parece ser un gesto solitario—, le recomienda a Ferrari retirar de la muestra la obra mayor, la cruz-avión, el día anterior a la inauguración. Argumenta que no es conveniente exponerla dada la situación del país, y porque entre el personal del Instituto “podía haber gente religiosa”<sup>4</sup>.

“Yo tendría que haber retirado todas las obras pero pensé que políticamente era interesante dejarlas allí, hacer escuchar una opinión política dentro de la exposición del Di Tella”, nos dice ahora el autor<sup>5</sup>. Y de hecho la repercusión que tuvo la muestra le da la razón: “el único estremecimiento de furia fue causado por la pintura anti-Vietnam de Ferrari y su Cristo crucificado en un avión de caza F-107”, refiere John King<sup>6</sup>. Ramallo, crítico cultural del diario *La Prensa*, plantea cerrar la muestra poniendo por motivo “el mensaje”. Y hasta una enviada de la Asociación de Mujeres Norteamericanas, muy bien relacionada en la embajada, solicita personalmente clausurarla.

Esta estampa, sin duda incompleta, nos puede introducir en la comprensión de lo que fue un punto de inflexión dentro de la trama cultural de esa década en Argentina. Eran años de confianza, euforia y cambio. Los avances tecnológicos posibilitaban pensar como posible la conquista del espacio y la llegada a la luna, alterando por completo la percepción del universo. Al mismo tiempo, se creaban nuevos materiales, técnicas y posibilidades en todos los terrenos del arte. Esta vitalidad arrolladora se traducía, en el campo de la ideología, en una apuesta rotunda a la utopía revolucionaria, en la percepción del futuro como inmediatez. Es impensable el abordaje de los años sesenta sin tener en cuenta esta perspectiva. Sin duda no se podía prever entonces la crisis de las décadas siguientes, o las polémicas en torno a la posmodernidad.

Los inicios de los años sesenta latinoamericanos están signados por la influencia de la revolución cubana del 59, a la que la administración norteamericana respondió con una estrategia global para el resto del continente que denominó Alianza para el Progreso. Esta última pretendía realizar “una ‘Revolución en libertad’, que, como alternativa a la entonces reciente revolución castrista, tuviese como eje el desarrollo económico y social y no se basara en el desarrollo de estructuras existentes sino en su reemplazo por otras distintas”<sup>7</sup>. Es esta estrategia global la que abre las puertas a la

<sup>3</sup> Entrevista a Beatriz Sarlo en King, op. cit.

<sup>4</sup> Entrevista con León Ferrari, julio de 1992.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<sup>6</sup> John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural...*, p. 63.

<sup>7</sup> Cecilia Braslavsky, “La educación argentina 1955-1980”, en: *Primera Historia integral de los argentinos* N° 63, Buenos Aires, CEAL, 1980.

colaboración técnica y financiera que las fundaciones norteamericanas destinaron a América Latina, aporte que también recibió el Instituto Di Tella.

En Argentina, la apertura cultural de los gobiernos de Frondizi e Illia abrió el espacio para la innovación, que tuvo dos centros privilegiados: la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Di Tella. Surgió entonces una nueva y pujante camada de intelectuales y creadores. La vanguardia artística que hizo eclosión en los sesenta no se limita a la que se expresó en el Instituto, ni fue “creada” por él. Fue “el resultado de un movimiento amplio, en el que participaron múltiples actores en un proceso vigoroso de creación, intercambio, polémica, tensión, confrontación y represión”<sup>8</sup>. Sin embargo, el Di Tella fue el lugar donde los nuevos artistas pudieron confluír y trabajar con una vitalidad arrolladora, donde encontraron recursos y un público crecientemente masivo. Y se convirtió también en el lugar alrededor del cual se entabló la polémica. Fue objeto de ataques no sólo desde el poder y la prensa de derecha, sino también desde la izquierda tradicional y la nueva vertiente populista, que reclamaban del arte un acercamiento mayor a los problemas sociales. Consideraban que en el Instituto estaba el ala “descomprometida” de la vanguardia<sup>9</sup>.

Pero aunque la acción de León Ferrari en las “Experiencias 1965” podía aparecer aislada, su gesto, la actitud de politizar el acto estético, de generar un evento artístico-político, de tomar una posición explícita y darla a conocer al público a través de la percepción de la obra, marcó el inicio de un nuevo recorrido de la vanguardia estética de la década, ya que su actitud se extendió a partir de ese momento a un numeroso grupo de sus exponentes. Yes a través del arte conceptual que confluyen arte y política. Este movimiento u opción dentro de la vanguardia se multiplicó, entonces, a partir de mediados de la década, cuando el panorama mundial se alteraba con acontecimientos cruciales como la guerra de Vietnam, la invasión a Santo Domingo, la Revolución Cultural China, el Mayo Francés, etc.

A partir del golpe de Estado de Onganía en 1966, que origina el régimen que Oszlak y O’Donnell caracterizan como “autoritarismo burocrático”, en Argentina también se agudizan los conflictos sociales y políticos, desembocando en hechos de la magnitud del Cordobazo (en 1969) y otras luchas gremiales y estudiantiles generalizadas. Fue aquél el gobierno que protagonizó actos de represión de la gravedad de la “Noche de los bastones largos” (que expulsó de la Universidad a los exponentes de la modernización científica), y, entre otros, la censura y clausura judicial y policial a diversas manifestaciones artísticas tanto en el Instituto Di Tella como fuera de él. Este horizonte marcó la progresiva llegada de un importante sector de la vanguardia de los sesenta al arte comprometido, denominado por ellos mismos “arte político”, “arte revolucionario” o “arte de denuncia”.

En 1966, la galería porteña Van Riel cubrió sus paredes y el piso con los trabajos de cerca de 200 artistas plásticos (entre ellos los reconocidos Macció, Noe, Deira, Castagnino, De la Vega, Carpani, Minujín y otros) en la “muestra-manifestación” llamada *Homenaje al Viet-nam*, consistente en propuestas de afiches denunciando la política de Estados Unidos. Participaban, dejando a un lado sus diferencias estéticas, tanto artistas ligados al Di Tella como aquellos que siempre se mantuvieron al margen y detractaron la actividad del Instituto. Declaraban: “Nos hemos reunido artistas de todas las tenden-

<sup>8</sup> Oteiza, Enrique: “El Instituto Torcuato Di Tella y la vanguardia artística de Buenos Aires de la década de los sesenta”, trabajo presentado en el seminario *Vanguardia y modernidad en América Latina*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile, diciembre de 1991 (en publicación).

<sup>9</sup> Entrevista a Beatriz Sarlo, en King, op. cit.

cias 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: nuestra unánime condena a la barbarie que demuestra el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica en su declarada intención de dominar el mundo por el terror”<sup>10</sup>. Al año siguiente, detrás del genérico nombre *Homenaje a Latinoamérica* se convocó a una muestra colectiva apenas un mes después del asesinato de “un hombre” (como decían eufemísticamente los convocantes): Ernesto Guevara. Cada artista presentó su trabajo en un bastidor de 1 m. x 1 m. con la silueta del Che. Participaron entre otros Alonso, Brito, Pla, Martínez Howart, Martha Peluffo. La exposición fue clausurada por la policía sin explicación alguna.

Pero sin duda el año clave en este acelerado proceso de politización de la vanguardia artística fue 1968, cuando nuevamente en las “Experiencias Visuales” convocadas por el Di Tella se reunieron diferentes expresiones de arte comprometido. Uno de los artistas invitados a participar en la muestra, Pablo Suárez, prefirió quedarse afuera entregando al público copias de una carta a Romero Brest, en la que se cuestiona acerca de si “es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción”, dado que todo lo que está dentro “de sus cuatro paredes se transforma en arte, y el arte no es peligroso”. Hace por último un llamado a su generación: “Los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergiverse”<sup>11</sup>.

Otro artista convocado, Roberto Jacoby, optó por escribir su crítica dentro del Centro y desplegó un gran mural, “Mensaje en Di Tella”, en el que aconsejaba a los artistas renegar de “lo que se llama arte de vanguardia”. Decía allí: “el ‘arte’ no tiene ninguna importancia: es la vida lo que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad del hombre”<sup>12</sup>.

Jorge Carballa exhibió una paloma ambalsamada en una caja: otro símbolo de la guerra de Vietnam. Y Oscar Bony presentó una familia obrera sentada en un pedestal en medio de la sala, rodeada por el ruido de la vida cotidiana.

Pero la obra que más llamó la atención fue “Baño” de Roberto Plate, el simulacro de un baño público donde la gente entraba por puertas señalizadas con las consabidas marcas de mujer y varón, para enfrentarse con paredes blancas. El autor buscaba que el público percibiera un resguardo de su intimidad suficiente para producir “actos de descarga emocional” y garabateara inscripciones en las paredes. Eso fue lo que ocurrió, y algunos de los graffiti anónimos hablaron contra el régimen de Onganía. Alguien presentó una queja a la policía, que el 22 de mayo clausuró la exposición alegando que afectaba la moralidad pública. Enrique Oteiza, director del Di Tella, argumentó que no se podía cerrar toda la muestra por una estructura, que además no podía ser supervisada —igual que los baños de los restaurantes—. Como solución de compromiso, la policía cerró únicamente el “Baño” y montó guardia frente a su puerta. Cientos de personas asistieron a esta “experiencia” transformada: la censura misma se había convertido involuntariamente en espectáculo. El 23 de mayo todos los artistas

<sup>10</sup> Declaración de los convocantes al *Homenaje al Viet-nam de los artistas plásticos*, realizado en 1966 en la galería Van Riel.

<sup>11</sup> Pablo Suárez, carta a Jorge Romero Brest, 13 de mayo de 1968.

<sup>12</sup> Un gesto similar puede hallarse en César Vallejo, cuando toma distancia respecto de la vanguardia histórica a partir de su vivencia de la guerra civil española.

retiraron sus obras del Di Tella en protesta por la clausura y emitieron una declaración firmada por ellos y otros intelectuales<sup>13</sup>. Las obras fueron destruidas por los mismos autores y los restos arrojados a la calle, lo que provocó un gran revuelo en la peatonal que terminó con el arresto condicional de algunos de ellos. Enrique Oteiza fue enjuiciado por desacato al Presidente de la República y por haber atentado contra la moral y las buenas costumbres.

De algún modo, este hecho señala el desplazamiento fuera del Di Tella del sector de vanguardia abiertamente politizado. A partir de entonces, ellos actuarían no sólo más allá del instituto sino inclusive definiéndose *contra* él. La concepción del arte como arma política incitó a muchos artistas a rechazar el trabajo del Di Tella, sobre el que recaían acusaciones diversas, que allí se concentraba la vanguardia lúdica, despolitizada; que practicaban un arte elitista y mantenían un lenguaje dirigido a las minorías y ajeno e incomprensible para el pueblo; que eran cosmopolitas porque pretendían postular a Buenos Aires como centro mundial de la cultura, en vez de plantearse una estrategia latinoamericana; que estaban al margen e ignoraban la realidad y las luchas populares. Aunque sin duda la acusación más frecuente se sustentaba en que algunas de las actividades del Di Tella estaban financiadas por fundaciones extranjeras (la Ford y la Rockefeller)<sup>14</sup>.

Otros acontecimientos en ese mismo año demuestran el creciente conflicto entre los artistas y la institución, a medida que la situación política se polarizaba.

Cuando en la convocatoria del Premio Braque 1968 realizada por la embajada francesa, se manifestó a los artistas invitados que tenían que “señalar la posible existencia de fotos, leyendas o escritos que integran la obra”, y que aun así la institución se reservaba el derecho de “efectuar los cambios que juzgare necesarios” en ellas, la reacción no se hizo esperar. El 16 de julio, en el Museo Nacional de Bellas Artes, mientras se iniciaba la ceremonia de entrega de los premios Braque, un grupo de artistas invitados (que optó por no participar) inició una manifestación contra la censura y el “colonialismo cultural”. La policía intervino rápidamente y nueve artistas fueron detenidos y sentenciados a un mes de cárcel. Los abogados de la CGT de los Argentinos se encargaron de defenderlos.

Días después, Romero Brest fue interrumpido mientras daba una conferencia en la ciudad de Rosario, por artistas que leyeron una declaración contra la cultura institucional representada por el Di Tella y a favor de los movimientos populares.

Al poco tiempo se celebró una reunión de artistas donde se tomaron resoluciones a favor de los movimientos de liberación nacional y social y en apoyo de quienes se negaban a participar “en instituciones burguesas (galerías, festivales, museos, premios, etc.) establecidas para promover la vanguardia”<sup>15</sup>. En un segundo encuentro se aprobó una nueva iniciativa colectiva de los artistas, la realización de una campaña de

<sup>13</sup> La declaración decía: “Con una intervención policial y judicial se ha clausurado una de las obras expuestas en la muestra Experiencias 68... Esta es la tercera vez en menos de un año que la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde, el de ejercer la censura estética. Pero los artistas e intelectuales no han sido los principales perseguidos; la represión también se dirige contra el movimiento obrero y estudiantil; una vez logrado esto, pretende acallar toda conciencia libre en nuestro país”.

<sup>14</sup> Entre otros, se dio un debate larguísimo a partir de una investigación sobre “marginalidad” financiada por la Fundación Ford, debate que se potenció con el famoso caso Camelot de Chile, en el que se había descubierto la intervención de la CIA.

<sup>15</sup> Declaración del Comité Coordinador de la Revolución Imaginaria, diciembre de 1968.

acción y propaganda para publicitar y protestar por las condiciones reinantes en la provincia de Tucumán. Numerosos artistas (una treintena de rosarinos y algunos porteños, la mayoría provenientes del Di Tella), junto a sociólogos, psicólogos e historiadores, en lo que al principio se planteaba como un hecho eminentemente estético o una bienal de vanguardia, se centran en llamar la atención pública sobre el cierre de los ingenios azucareros tucumanos por la dictadura de Onganía. Producen lo que ellos llaman una "situación sobre-informacional", es decir, buscan saturar de información sobre el tema, divulgando, haciendo afiches y pintadas con la consigna "Tucumán Arde". El trabajo culminó, en primera instancia, con una muestra en la CGT de los Argentinos de la ciudad de Rosario, y luego en la de Buenos Aires, donde, por ejemplo, al entrar, el público pisaba los nombres de los dueños de los ingenios. Las paredes de la CGT se cubrieron de grandes murales fotográficos, letreros escritos a mano y tiras de tela con *slogans*; se reprodujeron cintas, se proyectaron películas y diapositivas, se hicieron circular informes mimeografiados, urgiendo a los espectadores a participar en las deliberaciones.

La experiencia de "Tucumán Arde" marca el hito culminante en la vinculación entre vanguardia estética y vanguardia política. Por un lado, reafirma la salida del sector más politizado fuera del Instituto Di Tella. Pero esa salida implica mucho más: se desplazan fuera de aquel núcleo céntrico de Buenos Aires, no sólo por el lugar físico en el que comienza la muestra (Rosario), sino por la dirección de sus miradas. Toman como material la conflictiva situación de una provincia del norte argentino.

Con esta acción, terminan de consolidar su ruptura con las instituciones que ellos consideran "del arte burgués" y "oficial". Poco podía durar la permanencia de la vanguardia en su interior, cuando en la médula vanguardista está el rechazo rotundo frente a todo lo instituido. Para fortalecer aún más el vínculo con los activistas políticos y sindicales, eligen como sede ya no una galería o un instituto del que desconfían, sino la Central General de Trabajadores más combativa<sup>16</sup>.

La confluencia de arte y política en una acción unitaria lleva al cuestionamiento de las prácticas estéticas consagradas y, al mismo tiempo, se postula como la puesta en límite de la experimentación vanguardista. "La intención verdaderamente vanguardista es revolucionaria", explicita la declaración de la muestra de Rosario<sup>17</sup>. Sin abandonar los innovadores lenguajes y técnicas de la vanguardia, estos artistas avanzan en la ruptura con lo establecido y lo institucional no sólo en cuanto a sus posicionamientos. También lo hacen en cuanto a la propiedad de la autoría, ya que definen la creación estética como una "acción colectiva", planteándose destruir "el mito burgués de la individualidad del artista. Y adoptan una postura similar en cuanto a los circuitos de exposición y acceso al público y al prestigio, ya que se autoexcluyen de los premios, galerías y demás instituciones consagratorias. Su concepción en este sentido percibe

<sup>16</sup> No puede dejar de relacionarse esta modalidad con la del Mayo Francés de 1968. En París, apenas unos meses antes de los sucesos que estamos describiendo, elencos teatrales, orquestas, pintores, escultores, producen para los huelguistas. Y los propios huelguistas también crean: por ejemplo, en la Peugeot de Sochaux, los obreros realizan inmensos frescos en los muros de los talleres. Igual que en Argentina, los artistas franceses realizan obras que testimonian los acontecimientos de Vietnam. La mayoría de los afiches del Mayo Francés salen del Taller Popular de la Escuela de Bellas Artes, donde los proyectos son aprobados en asamblea, generalmente hechos por encargo de los Comités de Acción y Comités de Huelga.

<sup>17</sup> "Tucumán Arde", declaración de los participantes, firmada por Nicolás Rosa y María Teresa Gramuglio, mimeo, 1968.

como una limitación mantenerse dentro del Di Tella, no sólo por los condicionamientos que podía imponer el origen de su financiamiento, sino —como señala Néstor García Canclini— porque “no podía trascender drásticamente las limitaciones de las galerías en cuanto a la inserción popular de su actividad”<sup>18</sup>.

Como ya dijimos, para la vanguardia artística de la época, la utopía constituía un horizonte ineludible. El cambio, el futuro, la revolución, eran su aliento. Beatriz Sarlo opina que este proceso “es parte de lo que fue un movimiento de contestación social global, que conduce tanto a la crítica de las formas estéticas tradicionales como a la de las formas tradicionales de hacer política”<sup>19</sup>. Y esa parece ser la clave de la confluencia de la vanguardia artística y la vanguardia política.

Ya hacia el final de la década, después del Cordobazo, el clima político se fue poniendo más violento y tenso. “El mundo intelectual y artístico llegaba a su nivel máximo de politización. Vanguardia artística y vanguardia política se entretejían, generando choques, tensiones y acciones renovadas, en un clima diferente al que se había vivido hasta el 66 ó 67”<sup>20</sup>.

Se acrecienta entre estos artistas politizados la convicción que, como vimos, ya venían postulando algunos creadores: el arte muere o se inutiliza allí donde la realidad alcanza toda su fuerza. La mayoría de quienes participaron en “Tucumán Arde” dejó de trabajar en arte: algunos resolvieron la contradicción que vivían dedicándose exclusivamente a la política. Otros esperaron varios años antes de retomar su trabajo creador.

Vanguardia artística y vanguardia política caminaron juntas un breve y abrupto trecho, tan productivo como lleno de conflictos. Los límites se acotaron a medida que los artistas vieron el arte como una herramienta inútil para la intervención en las transformaciones sociales que ellos percibían como inmediatas.

La década se cerraba mientras recrudecía el enfrentamiento entre el gobierno y la vanguardia política. El clima de confianza y vitalidad en el que nos situamos al comienzo se transformaba en uno de violencia exasperada, que terminaría a lo largo de la década siguiente acribillando las esperanzas de esta generación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, ALFREDO: *El sesenta*, Buenos Aires, 1969.  
 BAYÓN, DAMIÁN: *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, 1974.  
 BÜRGER, PETER: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.  
 COCHRANE, THOMAS C. y REINA, RUBÉN E.: *Espíritu de empresa en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1965.  
 COCHRANE, THOMAS C. y REINA, RUBÉN E.: *Entrepreneurship in Argentina Culture: Torcuato Di Tella and Siam*, Pennsylvania, 1962.  
 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Ideología y cultura*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1984.  
 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: “Movimientos artísticos y transformaciones sociales en la Argentina (1960-1975): Informe para una investigación”, *Cuadernos Americanos* 6 (1976).  
 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Vanguardias artísticas y cultura popular*, Transformaciones, 90, Buenos Aires, 1973.  
 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1991.  
 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *La producción simbólica*, Siglo XXI, México, 1979.

<sup>18</sup> Citado por John King, op. cit., p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Oteiza, Enrique, op. cit.

- HALPERÍN, DONGHI: *Argentina: sociedad de masas*, Buenos Aires, 1967.
- HOWARD, GERALD: *The sixties*, New York, 1982.
- JITRIK, NOE: "Papeles de trabajo. Notas sobre la vanguardia latinoamericana", en *La vibración del presente* México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- KING, JOHN: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1985.
- LEENHARDT, JACQUES: "Maduration historique des conditions d'apparition des avant-gardes", en: *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*, Bruxelles, Univ. de Bruxelles, Centre d'Etude des avant-gardes littéraires, s/f.
- LEENHARDT, JACQUES: "La vanguardia y la ilusión de futuro", trabajo presentado en el seminario *Vanguardia y Modernidad en América Latina*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile, diciembre de 1991 (en publicación).
- MASSO'TTA, OSCAR: *Happenings*, Buenos Aires, 1967.
- MURMIS, MIGUEL; SIGAL, SILVIA y WAISMAN, CARLOS: "Tucumán Arde", *Cuadernos de Marcha*, 27 (julio de 1969).
- OTEIZA, ENRIQUE: "El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60", en: Pellettieri, Osvaldo (comp.), *Teatro argentino de los 60*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
- OTEIZA, ENRIQUE: "El Instituto Torcuato Di Tella y la vanguardia artística de Buenos Aires de la década de los sesenta", trabajo presentado en el seminario *Vanguardia y Modernidad en América Latina*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile, diciembre de 1991 (en publicación).
- PELLEGRINI, ALDO: *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Munchik ed., 1967.
- PELLETTIERI, OSVALDO (comp.): *Teatro argentino de los sesenta*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.
- PIZARRO, ANA: "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", en: *Araucaria de Chile*, Madrid, N° 13, 1981.
- POGGIOLO, RENATO: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PRIETO, ADOLFO: "Los años sesenta".
- RAMA, ÁNGEL (ed.): *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984.
- RAMA, ÁNGEL: *Literatura y clase social*, México, Folios, 1984.
- RAMA, ÁNGEL: "Las dos vanguardias latinoamericanas", en *Maldoror* N° 9, 1973.
- RESTANY, PIERRE: "Buenos Aires y el nuevo humanismo", artículo publicado en *Planeta*, Buenos Aires, mayo/junio de 1965.
- ROJAS MIX, MIGUEL: "Arte de Resistencia en América Latina", mimeo.
- ROMERO BREST, JORGE: *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- SANGUINETTI, EDOARDO: *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- SARLO BEATRIZ: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- SIGAL, SILVIA: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- SLEMENSON, MARTHA y KRATOCHWILL, GERMÁN: "Un arte de difusiones, apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público", en J.F. Marsal (org.): *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Ed. del Instituto Di Tella, 1970.
- TERÁN, OSCAR: *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- TRABA, MARTA: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*, México, Ed. Galache, 1973.